

T O M O 2

ORGANIZADORES

Ana Maria César Pompeu

Joseane Mara Prezotto

Solange Maria Soares de Almeida

Orlando Luiz de Araújo



# as mulheres de ARISTÓFANES

revolução e recepção



MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO



T O M O 2

ORGANIZADORES

Ana Maria César Pompeu

Joseane Mara Prezotto

Solange Maria Soares de Almeida

Orlando Luiz de Araújo



# as mulheres de ARISTÓFANES

revolução e recepção



MINISTÉRIO DA  
EDUCAÇÃO



pimenta  
feijão  
2022  
São Paulo

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

## CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

### Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela

*Universidade Católica do Paraná, Brasil*

Alaim Souza Neto

*Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil*

Alessandra Regina Müller Germani

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Alexandre Antonio Timbane

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Alexandre Silva Santos Filho

*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Aline Daiane Nunes Mascarenhas

*Universidade Estadual da Bahia, Brasil*

Aline Pires de Moraes

*Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil*

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Ana Carolina Machado Ferrari

*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Andre Luiz Alvarenga de Souza

*Emill Brunner World University, Estados Unidos*

Andreza Regina Lopes da Silva

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

*Universidade Católica de Pernambuco, Brasil*

Arthur Vianna Ferreira

*Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Bárbara Amaral da Silva

*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Beatriz Braga Bezerra

*Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil*

Bernadette Beber

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Breno de Oliveira Ferreira

*Universidade Federal do Amazonas, Brasil*

Carla Wanessa Caffagni

*Universidade de São Paulo, Brasil*

Carlos Adriano Martins

*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Caroline Chioquetta Lorenset

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Cláudia Samuel Kessler

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Daniel Nascimento e Silva

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Daniela Susana Segre Guertzenstein

*Universidade de São Paulo, Brasil*

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos

*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Delton Aparecido Felipe

*Universidade Estadual de Maringá, Brasil*

Dorama de Miranda Carvalho

*Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil*

Doris Roncareli

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Edson da Silva

*Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil*

Elena Maria Mallmann

*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Emanuel Cesar Pires Assis

*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Erika Viviane Costa Vieira  
*Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil*

Everly Pegoraro  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Fábio Santos de Andrade  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Fauston Negreiros  
*Universidade Federal do Ceará, Brasil*

Felipe Henrique Monteiro Oliveira  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Fernando Barcellos Razuck  
*Universidade de Brasília, Brasil*

Francisca de Assiz Carvalho  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Gabrielle da Silva Forster  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Guilherme do Val Toledo Prado  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

Hebert Elias Lobo Sosa  
*Universidad de Los Andes, Venezuela*

Helciclever Barros da Silva Vitoriano  
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais  
Anísio Teixeira, Brasil*

Helen de Oliveira Faria  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Heloisa Candello  
*IBM e University of Brighton, Inglaterra*

Heloisa Juncklaus Preis Moraes  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

Humberto Costa  
*Universidade Federal do Paraná, Brasil*

Ismael Montero Fernández,  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*

Jeronimo Becker Flores  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

Jorge Eschriqui Vieira Pinto  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia  
*Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

Josué Antunes de Macêdo  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Júlia Carolina da Costa Santos  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Juliana de Oliveira Vicentini  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Julierme Sebastião Morais Souza  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Karlla Christine Araújo Souza  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Laionel Vieira da Silva  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Leandro Fabricio Campelo  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Leonardo Pinheiro Mozdzenski  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Lidia Oliveira  
*Universidade de Aveiro, Portugal*

Luan Gomes dos Santos de Oliveira  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Lucila Romano Tragtenberg  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Lucimara Rett  
*Universidade Metodista de São Paulo, Brasil*

Marceli Cherchiglia Aquino  
*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

Marcia Raika Lima  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*

Marcos Pereira dos Santos  
*Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México*

Marcos Uzel Pereira da Silva  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Marcus Fernando da Silva Praxedes  
*Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil*

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Maria Angelica Penatti Pipitone  
*Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

Maria Cristina Giorgi  
*Centro Federal de Educação Tecnológica  
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria de Fátima Scaffo  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Maria Isabel Imbronito  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Maria Luzia da Silva Santana  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Maria Sandra Montenegro Silva Leão  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Michele Marcelo Silva Bortolai  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Miguel Rodrigues Netto  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Nara Oliveira Salles  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Neli Maria Mengalli  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil*

Patricia Biegging  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Patricia Helena dos Santos Carneiro  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Patricia Oliveira  
*Universidade de Aveiro, Portugal*

Patricia Mara de Carvalho Costa Leite  
*Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil*

Paulo Augusto Tamanini  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Priscilla Stuart da Silva  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Radamés Mesquita Rogério  
*Universidade Federal do Ceará, Brasil*

Ramofly Bicalho Dos Santos  
*Universidade de Campinas, Brasil*

Ramon Taniguchi Piretti Brandao  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Rarielle Rodrigues Lima  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

Raul Inácio Busarello  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Renatto Cesar Marcondes  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Ricardo Luiz de Bittencourt  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Rita Oliveira  
*Universidade de Aveiro, Portugal*

Robson Teles Gomes  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Rodiney Marcelo Braga dos Santos  
*Universidade Federal de Roraima, Brasil*

Rodrigo Amancio de Assis  
*Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil*

Rodrigo Sarruge Molina  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Rosane de Fatima Antunes Obregon  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

Sebastião Silva Soares  
*Universidade Federal do Tocantins, Brasil*

Simone Alves de Carvalho  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Stela Maris Vaucher Farias  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Tadeu João Ribeiro Baptista  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Taiza da Silva Gama  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Tania Micheline Miorando  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Tarcisio Vanzin  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Thiago Barbosa Soares  
*Universidade Federal de São Carlos, Brasil*

Thiago Camargo Iwamoto  
*Universidade de Brasília, Brasil*

Thiago Guerreiro Bastos  
*Universidade Estácio de Sá e Centro Universitário Carioca, Brasil*

Thyana Farias Galvão  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Valdir Lamim Guedes Junior  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Valeska Maria Fortes de Oliveira  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Vania Ribas Ulbricht  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Walter de Carvalho Braga Júnior  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

Wagner Corsino Enedino  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Wanderson Souza Rabello  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Washington Sales do Monte  
*Universidade Federal de Sergipe, Brasil*

Wellington Furtado Ramos  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

## PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

### Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adilson Cristiano Habowski <i>Universidade La Salle - Canoas, Brasil</i>	Antônia de Jesus Alves dos Santos <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Adriana Flavia Neu <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Antonio Edson Alves da Silva <i>Universidade Estadual do Ceará, Brasil</i>
Aguimario Pimentel Silva <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i>	Ariane Maria Peronio Maria Fortes <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>
Alessandra Dale Giacomini Terra <i>Universidade Federal Fluminense, Brasil</i>	Ary Albuquerque Cavalcanti Junior <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>
Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Bianca Gabriely Ferreira Silva <i>Universidade Federal de Pernambuco, Brasil</i>
Alessandro Pinto Ribeiro <i>Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>
Aline Corso <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Bruna Donato Reche <i>Universidade Estadual de Londrina, Brasil</i>
Aline Marques Marino <i>Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil</i>	Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Aline Patricia Campos de Tolentino Lima <i>Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil</i>	Camila Amaral Pereira <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Ana Emídia Sousa Rocha <i>Universidade do Estado da Bahia, Brasil</i>	Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>
Ana Iara Silva Deus <i>Universidade de Passo Fundo, Brasil</i>	Carlos Jordan Lapa Alves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
Ana Julia Bonzanini Bernardi <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i>	Carolina Fontana da Silva <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Carolina Fragoço Gonçalves <i>Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil</i>
André Gobbo <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>	Cássio Michel dos Santos Camargo <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil</i>
André Luis Cardoso Tropiano <i>Universidade Nova de Lisboa, Portugal</i>	Cecilia Machado Henriques <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
André Ricardo Gan <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i>	Cintia Morales Camillo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>
Andressa Antonio de Oliveira <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>	Claudia Dourado de Salces <i>Universidade Estadual de Campinas, Brasil</i>
Andressa Wiebusch <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Cleonice de Fátima Martins <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>
Angela Maria Farah <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Cristiane Silva Fontes <i>Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil</i>
Anísio Batista Pereira <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Cristiano das Neves Vilela <i>Universidade Federal de Sergipe, Brasil</i>
Anne Karynne da Silva Barbosa <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i>	Daniele Cristine Rodrigues <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>

Daniella de Jesus Lima  
*Universidade Tiradentes, Brasil*

Dayara Rosa Silva Vieira  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Dayse Rodrigues dos Santos  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Dayse Sampaio Lopes Borges  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima  
*Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil*

Diego Pizarro  
*Instituto Federal de Brasília, Brasil*

Diogo Luiz Lima Augusto  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil*

Ederson Silveira  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Elaine Santana de Souza  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense  
Darcy Ribeiro, Brasil*

Eleonora das Neves Simões  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Elias Theodoro Mateus  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

Elisiene Borges Leal  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*

Elizabete de Paula Pacheco  
*Universidade Federal de Uberlândia, Brasil*

Elizânia Sousa do Nascimento  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*

Elton Simomukay  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Elvira Rodrigues de Santana  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Emanuella Silveira Vasconcelos  
*Universidade Estadual de Roraima, Brasil*

Érika Catarina de Melo Alves  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Everton Boff  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Fabiana Aparecida Vilaça  
*Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil*

Fabiano Antonio Melo  
*Universidade Nova de Lisboa, Portugal*

Fabricia Lopes Pinheiro  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Fabício Nascimento da Cruz  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Fabício Tonetto Londero  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Francisco Geová Goveia Silva Júnior  
*Universidade Potiguar, Brasil*

Francisco Isaac Dantas de Oliveira  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva  
*Universidade Estadual do Ceará, Brasil*

Gabriella Eldereti Machado  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Gean Breda Queiros  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Germano Ehleret Pollnow  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Glaucio Martins da Silva Bandeira  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*

Handerson Leylton Costa Damasceno  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

Heliton Diego Lau  
*Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil*

Hendy Barbosa Santos  
*Faculdade de Artes do Paraná, Brasil*

Inara Antunes Vieira Willerding  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Ivan Farias Barreto  
*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil*

Jacqueline de Castro Rimá  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Jeanne Carla Oliveira de Melo  
*Universidade Federal do Maranhão, Brasil*

João Eudes Portela de Sousa  
*Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil*

João Henriques de Sousa Junior  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Joelson Alves Onofre  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Juliana da Silva Paiva  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Junior César Ferreira de Castro  
*Universidade Federal de Goiás, Brasil*

Lais Braga Costa  
*Universidade de Cruz Alta, Brasil*

Leia Mayer Eyng  
*Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil*

Manoel Augusto Polastreli Barbosa  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Marcio Bernardino Sirino  
*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Marcos de Souza Machado  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Marcos dos Reis Batista  
*Universidade Federal do Pará, Brasil*

Maria Aparecida da Silva Santandel  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira  
*Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil*

Maurício José de Souza Neto  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Michele de Oliveira Sampaio  
*Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil*

Miriam Leite Farias  
*Universidade Federal de Pernambuco, Brasil*

Natália de Borba Pugens  
*Universidade La Salle, Brasil*

Patricia Flavia Mota  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Raick de Jesus Souza  
*Fundação Oswaldo Cruz, Brasil*

Railson Pereira Souza  
*Universidade Federal do Piauí, Brasil*

Rogério Rauber  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Samuel André Pompeo  
*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil*

Simoni Urnau Bonfiglio  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

Tayson Ribeiro Teles  
*Universidade Federal do Acre, Brasil*

Valdemar Valente Júnior  
*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*

Wallace da Silva Mello  
*Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil*

Wellton da Silva de Fátima  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*

Weyber Rodrigues de Souza  
*Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil*

Wilder Kleber Fernandes de Santana  
*Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

## PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial	Patricia Biegling Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegling
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Caroline dos Reis Soares
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Ligia Andrade Machado
Editoração eletrônica	Lucas Andrius de Oliveira Peter Valmorbida
Imagens da capa	Oráculo
Revisão	Autores e autoras
Organizadores	Ana Maria César Pompeu Joseane Mara Prezotto Solange Maria Soares de Almeida Orlando Luiz de Araújo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

A797 As mulheres de Aristófanos: revolução e recepção. Ana Maria César Pompeu, Joseane Mara Prezotto, Solange Maria Soares de Almeida, Orlando Luiz de Araújo - organizadores. Tomo 2. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. 282p..

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-5939-371-8 (eBook)

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Feminino. 4. Comédia.  
5. Aristófanos. I. Pompeu, Ana Maria César. II. Prezotto, Joseane Mara. III. Almeida, Solange Maria Soares de. IV. Araújo, Orlando Luiz de. IIV. Título.

CDU: 82  
CDD: 800

DOI: 10.31560/pimentacultural/2022.718

---

### Comitê Científico:

Adriane da Silva Duarte  
Ana Maria César Pompeu  
Claudia N. Fernández  
Dolores Aronovich Aguero  
Édson Reis Meira  
Elizabeth Dias Martins  
Francisco Victor Macêdo Pereira  
Gilson Brandão Costa  
Greice Drumond  
João Batista Costa Gonçalves  
Joseane Mara Prezotto  
Josenir Alcântara de Oliveira  
Marcus Mota  
Maria Aparecida de Oliveira Silva  
Maria Aparecida de Paiva Montenegro  
Maria de Fátima Silva  
Orlando Luiz de Araújo  
Pauliane Targino da Silva Bruno  
Robert de Brose  
Roberto Pontes  
Roosevelt Araújo da Rocha Filho  
Sílvia M. A. Siqueira  
Solange Maria Soares de Almeida  
Stélio Torquato Lima  
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

**Homenagem** ao saudoso amigo, colega, ex-aluno, Professor Dr. Francisco Wellington Rodrigues Lima, a quem dedicamos este livro, e que partiu durante sua elaboração.

**Evoé, Wellington!**

## SUMÁRIO

Parte 4

### Lisístrata, Tesmoforiantes e Assembleia de mulheres

Capítulo 17

#### **A influência das deusas na comédia**

**grega de Aristófanes:** um olhar para Lisístrata

e para Tesmoforiantes ..... 14

*Leila Denise Cabral Pinto*

Capítulo 18

#### **Mulheres na política:** o que podemos

aprender sobre política de gênero com Aristófanes..... 40

*Carlos Getúlio de Freitas Maia*

Capítulo 19

#### **“komoidia” Aristófanes, “komoidia”, Mulheres,**

**“komoidia”, Pólis Feminina Injustiçada:** um olhar

sobre a voz feminina, o poder do sexo, o ideal

de justiça e a poética satírica do riso em *A Greve*

de sexo ou *Lisístrata* (411 a. C.), *Só para mulheres*

ou *As Convocadas* ou *Tesmoforiantes* (411 a. C.)

E *A Revolução das mulheres* ou *Assembleia*

de mulheres (392 a. C.) ..... 73

*Francisco Wellington Rodrigues Lima*

Parte 5

**As mulheres de Aristófanes nas onze comédias e sua recepção**

Capítulo 20

**Os escoliastas de olho nas mulheres de Aristófanes ..... 98**

*Lauro Inácio de Moura Filho*

Capítulo 21

**Uma análise comparativa da figura feminina  
no episódio do Megarense e as filhas,  
em Acarnenses de Aristófanes em Cearensês,  
e no cordel *O Pai que vendeu a filha por 50 cruzeiros  
novos*, de Rodolfo Coelho Cavalcante ..... 118**

*Francisco Jacson Martins Vieira*

Capítulo 22

**A voz e o silêncio em *Aves*, de Aristófanes ..... 129**

*Solange Maria Soares de Almeida*

*Ana Maria César Pompeu*

Capítulo 23

**Do que se pode ler sobre Procne em *Tereu*,  
de Sófocles, e em *As Aves*, de Aristófanes ..... 152**

*Paulo César de Brito Teles Júnior*

*Orlando Luiz de Araújo*

Capítulo 24

**O feminino e a representação simbólica  
da ave em *As Aves* e no Livro das Aves ..... 170**

*Rosângela Nobre*

*Solange Maria Soares de Almeida*

Capítulo 25

- Um panorama do combate amoroso na produção de Aristófanes:** o feminino como protagonista na construção da cidade justa ..... **181**  
*Márcio Henrique Vieira Amaro*

Capítulo 26

- Quando Eros é feminino:** uma leitura do encômio aristofânico no *Banquete* de Platão..... **206**  
*Vicente Thiago Freire Brazil*

Capítulo 27

- Um é pouco, dois é bom, três é demais:** romance e aspecto verbal nas *Nuvens* de Aristófanes (vv. 38-56) ..... **231**  
*Roque N. Albuquerque*

Capítulo 28

- O direito de resposta da esposa de Estrepsíades:** Epístola II 3, de Aristêneto ..... **253**  
*Daniel de Carvalho Santos Pinheiro*

- Sobre os(as) organizadores(as)** ..... **271**

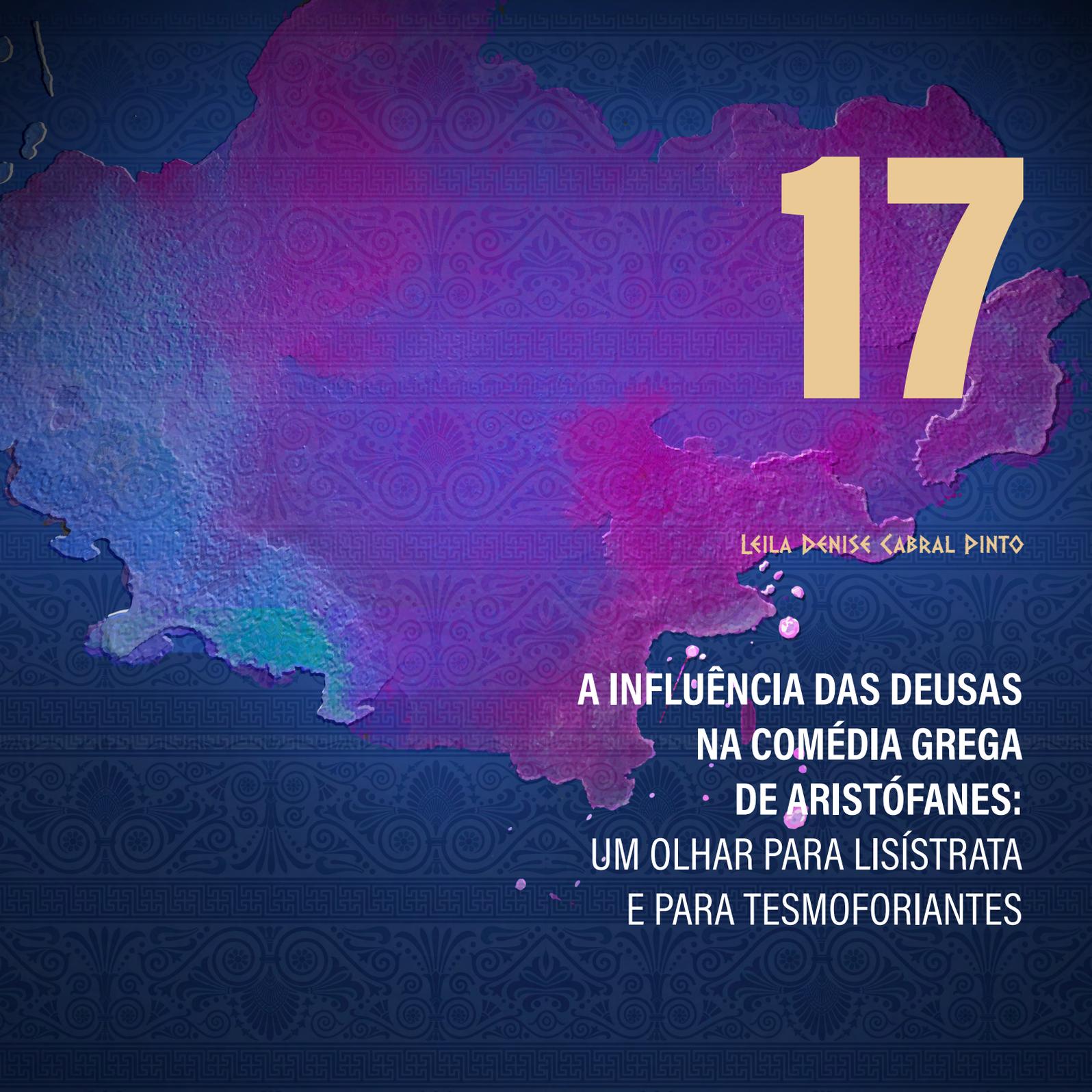
- Sobre os autores e as autoras** ..... **274**

- Índice remissivo**..... **281**



# PARTE 4

## LISÍSTRATA, TESMOFORIANTE E ASSEMBLEIA DE MULHERES



# 17

LEILA DENISE CABRAL PINTO

**A INFLUÊNCIA DAS DEUSAS  
NA COMÉDIA GREGA  
DE ARISTÓFANES:  
UM OLHAR PARA LISÍSTRATA  
E PARA TESMOPORIANTE**

## INTRODUÇÃO

A comédia, assim como a tragédia, surgira nos festivais religiosos em honra a Dioniso, no período entre os séculos VI-V a.C., sendo apresentada ao público no fim dos festejos, em concursos que escolhiam a melhor peça. Iremos nos deter na comédia, mais precisamente nas comédias aristofânicas, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*.

Tendo por visto, que as mesmas, de maneira geral, têm no seu escopo a crítica à sociedade; Aristófanos também se utilizava desse artifício. No entanto, nas comédias aristofânicas aqui citadas, observamos também um outro elemento inserido na trama, o mito, seja através de um paradigma, como em *Lisístrata*, ou em invocações ao longo da peça, como em *Tesmoforiantes*. O mito se insere na sociedade, a medida que, a mesma, de maneira geral, é regida por crenças que a influenciam em todas as suas esferas. Seguindo nesse caminho, acreditamos que a literatura produzida numa sociedade, seja influenciada pelas crenças nela disseminadas, haja vista que ela, assim como toda forma de manifestação artística, é produzida pela sociedade. Cabe contextualizar aqui que na época em que Aristófanos compôs *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, essa mesma sociedade era patriarcal, as mulheres tinham restrições nos seus direitos políticos. Contudo, no que diz respeito às deusas, mesmo a sociedade grega sendo patriarcal, existia uma influência das deidades femininas na literatura, no caso a comédia grega de Aristófanos, mais especificamente *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*?

Em linhas gerais, o mito age como influenciador de um povo e, por conseguinte, de sua política e cultura. No entanto, o mito feminino teria a mesma importância que o mito masculino, ou, em se tratando de deuses, não há essa diferença?

## RELIGIÃO ARTE E POLÍTICA

O mito era visto como influenciador de um povo e, como conseqüente, de sua política e cultura. A educação dada aos filhos pelos pais desde cedo era pautada segundo valores e conceitos religiosos. Conforme Oliveira (2013, não paginado) “o mito serve como instrumento de perpetuação de valores e conceitos. Por meio da figura dos deuses e suas façanhas, os pais ensinavam aos filhos toda uma cosmovisão de seu povo”.

Cultuado em festas religiosas, que aconteciam durante todo o ano e nesses festejos era inserida a poesia clássica, mais precisamente a tragédia e a comédia, que entrou na vida da sociedade grega ateniense através da promoção de concursos públicos, os quais aconteciam no decorrer das festividades religiosas. Um exemplo dessas festividades são os festivais Dionisíacos, no século VI a. C. contextualizando a época, Castiajo (2012, p. 13) afirma:

Na Ática, o período que compreendia toda a estação do inverno e o início da primavera era preenchido por Festivais Dionisíacos. Em dezembro, no chamado mês de Poséidon, ocorriam as Dionísias Rurais; em meados do mês seguinte, durante o Gamélion, desenrolavam-se as Leneias; em fevereiro, entre os dias 11 e 13 do mês Antestérion, celebravam-se as Antestérias e, precisamente um mês depois, quando estavam já reunidas as condições propícias à navegação, tinham lugar as Grandes Dionísias. Nos finais do período clássico, em todos estes festivais decorriam concursos dramáticos.

Como foi dito acima “havia quatro grandes festivais religiosos”, momento no qual ocorria “um concurso para apresentação de peças, como a tragédia, a comédia e também os ditirambos, que eram cantos corais em homenagem a Dioniso, os quais foram incluídos apenas em Elêusis e Acarnas”.

As festividades, conhecidas por Dionísias Rurais, começavam em dezembro e tinham como ritos um cortejo fálico, que percorria todas as ruas se encaminhando até o centro do culto e em seguida havia um sacrifício. Esse ritual se utilizava de máscaras e era repleto de obscenidades.

Ainda seguindo com os ritos, e como descreve Castiajo (2012, p.13), esse festival tinha dois principais momentos, que eram o *komos*, cortejo que exibia ostensivamente um falo, e o *askoliasmos*, que era um concurso em que o participante teria que saltar ou permanecer sobre um odre untado e cheio de vinho. Logo após, iniciavam-se os concursos teatrais, onde eram encenados a tragédia, a comédia e os ditirambos.

Seguindo as Dionísias Rurais, as Lenéias começavam em janeiro e tinham como ritos um cortejo (*pompe*), “conduzido pelo arconte basileus, o responsável pela maior parte dos deveres religiosos da monarquia proto-histórica, e pelo *epimeletes*.” (CASTIAJO, 2012, p.16) Nas Lenéias também havia os concursos, contudo era dado maior destaque para as comédias. A peça *Rãs*, de Aristófanés, foi apresentada nas Lenéias do ano de 405 a.C., durante o arcontado de Cálías.

Após as Lenéias, aconteciam as Antestérias, festival que ocorria em fevereiro, em honras a Dioniso. Tinha esse nome devido ao mês das flores e ao ritual de rapazes e moças, que ao atingirem a adolescência, adornavam com coroas de flores as suas cabeças. Esse festival é considerado o mais antigo de Atenas e se desenrolava em três dias.

O primeiro dia era conhecido como *Pithoigia*, ou festa da abertura dos tonéis, os quais eram abertos e se bebia o vinho da colheita do último outono, mas sem deixar de prestar as devidas homenagens a Dioniso.

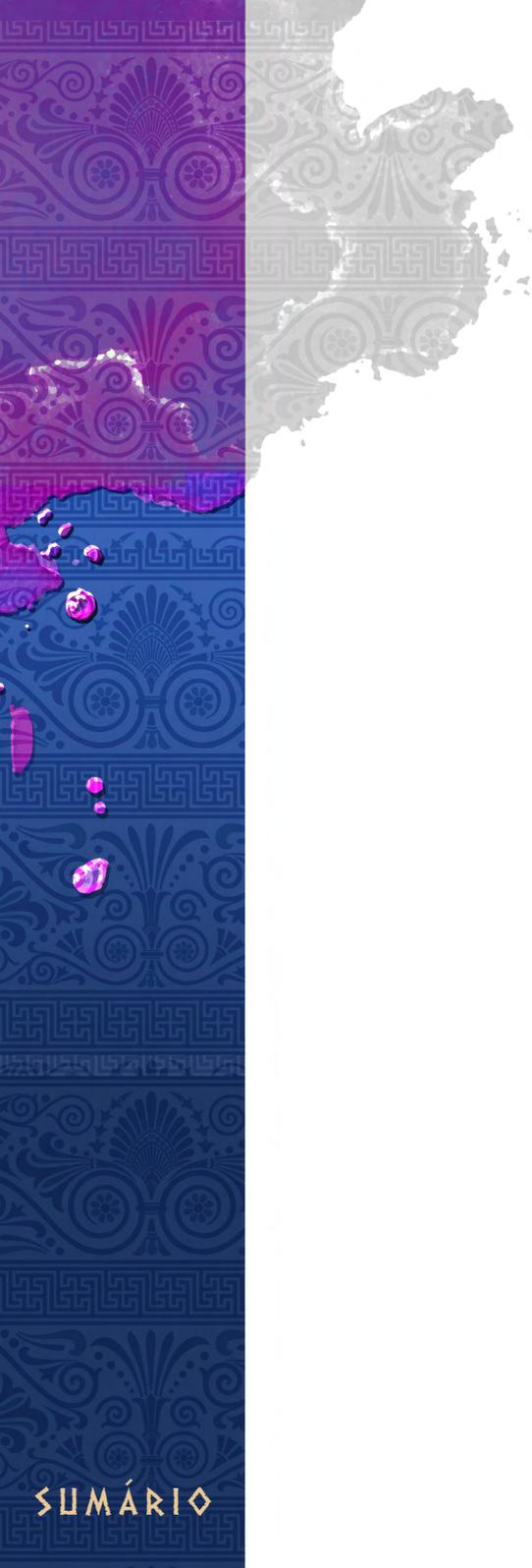
O segundo dia era conhecido como *Choes*, ou festival dos vasos de libações. Celebrava-se bebendo por toda a cidade, em vasilhas, de uma forma muito peculiar. Espalhavam-se por toda a cidade concursos de bebidas, tanto os oficiais, solenemente conduzidos pelo

arconte até o *Thesmotheteion*, onde todos bebiam em silêncio; quanto os não oficiais e, no final do dia, os participantes colocavam as coroas ganhas em volta dos *choes*, levando-as até a sacerdotisa do templo, em *Limnais* e faziam libações com o resto do vinho.

Ainda falando do festival, Castiajo (2012) descreve o seu terceiro dia, *Chytroi*, ou festa das marmitas, que era iniciado na noite dos *Choes*, quando aconteciam as cerimônias secretas, conduzidas pelas catorze *gerairai* ('veneráveis' sacerdotisas de Dioniso) e preparatórias do casamento sagrado da *Basilinna*, a mulher do arconte-rei, ou *Basileus*, com Dioniso, que simbolizava a simbiose do deus da fertilidade com a comunidade. Durante a sua realização, cultuavam os mortos e entravam num choro ritualizado.

Segundo os estudos de Castiajo (2012), é pouco provável ter havido dramas nas Antestérias. Só havia um único relato atribuído a Plutarco, que se refere aos *agones chytrinoi*, os concursos no dia dos *Chytroi*, que estabeleciam que o vencedor passava a ter um lugar assegurado nas competições das Grandes Dionísias. Contudo, e dentro do estudo da autora citada, é comum afirmar que concursos de dramas não constaram inicialmente nas Antestérias, já que este último festival é mais antigo do que as Grandes Dionísias.

As Grandes Dionísias, ou Dionísias Urbanas, começavam em março, festival urbano que teve como seu instituidor Pisístrato, tirano protetor das artes e das letras. Esse festival recebia um bom número de estrangeiros, que por causa do tempo bom para navegação, vinham fazer compras e se divertir em Atenas. Os atos dessa grande celebração eram o *proagón*, a procissão, os concursos ditirâmbicos, o *kômos* e as representações teatrais. O *Proagón* era a cerimônia preliminar ao concurso teatral. Nele se tornava pública a escolha das peças, dos atores e dos coros que iam concorrer. Mas antes mesmo do *Proagón*, a abertura das Grandes Dionísias se dava com um sacrifício em honra de Asclépio, deus da saúde.



A escolha das peças, segundo Malhadas (2019), era feita pelo arconte epônimo, com bastante antecedência, por causa dos ensaios dos coros e dos atores. Ele também ficava responsável pela escolha dos coregos, entre os cidadãos indicados pelas tribos, para a subvenção dos coros e a supervisão dos ensaios, escolhia também através de um concurso de atores, os protagonistas. O conjunto corego, poeta e protagonista era estabelecido por um sorteio, mas, para equilibrar as oportunidades dos autores trágicos, cada protagonista interpretava uma tragédia de cada concorrente. No *Proagón*, todos os participantes das tragédias concorrentes se apresentavam ao público, não fantasiados com as indumentárias e máscaras das apresentações, mas sim vestidos com roupas de festa.

A Procissão ocorria após o *Proagón* e um dos seus ritos era a condução da estátua de Dioniso Eleutereu, de seu templo ao teatro. A Procissão reunia cidadãos, metecos e estrangeiros. No cortejo havia a presença dos magistrados, do arconte-epônimo à frente, dos sacerdotes, dos cavaleiros, das canéforas, que eram virgens atenienses que conduziam cestas de oferendas, dos coros e dos coregos, portando falos, em exigência do deus por ocasião da instituição de seu culto em Atenas.

Nesse ínterim, segundo descreve Malhadas (2019), a multidão cantava, dançava, fazia sacrifícios e banquetes durante o correr do dia. Ao anoitecer, o cortejo voltava a Atenas, à luz de tochas, e colocava a estátua no teatro, que assim se tornava um espaço sagrado.

Conforme Malhadas (2019), O ditirambo, concurso instituído nas Dionisíacas urbanas, consistia num hino coral executado em honra ao deus Dioniso, no dia que antecedia às representações das peças teatrais. Após as vitórias nos concursos ditirâmbicos, os festejos eram precedidos de banquetes e seguidos do *kômos*, que era o cortejo em que os convidados percorriam as ruas com música, cantos e danças.

As representações teatrais, segundo Malhadas (2019), ocorriam nos três últimos dias das Dionisíacas. Durante a manhã e à tarde, ato-

res e coros, com máscaras e vestimentas apropriadas, representavam tragédias, dramas satíricos e comédias, diante de um público numeroso e num teatro ao ar livre. No último dia de concurso, os juízes anunciavam os vitoriosos.

Um fato que se consumou foi a relação teatro e religião, como menciona Castiajo (2012, p. 33):

As origens do teatro, na Grécia, estão intimamente relacionadas com a vertente religiosa tão presente no pensamento grego. Para isso concorre, em primeiro lugar, o facto de os jogos cênicos terem resultado do culto dedicado ao deus Dioniso. Mesmo quando dos festivais, altura em que a arte da representação estava já amplamente enraizada, ocorriam cerimônias em honra do deus que envolviam, entre outros, rituais de sacrifício em altares próprios. O facto de mesmo nos teatros helenísticos, séculos mais tarde, existir um altar dedicado a Dioniso é um resquício dessa mesma função religiosa que começou por caracterizar o teatro grego.

Outro fato a relacionar é a íntima relação do teatro com a política. Havia um único local de assembleias políticas e de apresentações teatrais, como relata Castiajo (2012, p.34):

Esta relação político-cultural, visível no teatro de Tóricos, instituiu-se também em Atenas, uma vez que se afigura provável que o teatro terá começado por ter lugar na Ágora, o local que primordialmente servia os interesses públicos, religiosos, culturais e, só numa fase posterior, veio a cumprir também uma função comercial.

Segundo Oliveira (1993) e ainda a respeito das Grandes Dionísias, a comédia atuava como instrutora do povo que ali se concentrava para assistir às encenações, devido a esse fato, ela inseria conteúdos políticos em suas peças desempenhando função politizadora. Conforme escreve Oliveira e Silva (1991, p. 09):

A intervenção social, sendo direito e dever inerentes à sua qualidade de cidadão e à prática do lema da igualdade *ισονομία*, é

também expressão de um nexó explicitamente afirmado em relação ao culto de Dioniso, origem ou uma das origens da comédia.

Observamos que as artes, mais precisamente as peças teatrais daquela época, estavam associadas à religião e à política; uma, no que concerne à criação da comédia, pois ela estava inserida dentro do contexto das festividades religiosas, e a outra, nasce da necessidade de transmitir à sociedade os fatos políticos da época, tanto como de posicionamento do comediógrafo e a da de educação da pólis. A associação entre os três se dá também por conta do espaço utilizado, já que as peças teatrais, as festividades religiosas e as assembleias políticas ocorreram por muito tempo no mesmo local.

## DEUSES, SOCIEDADE E HISTÓRIA

Continuando a dissertar sobre religião e literatura e a influência que a religião exerce na sociedade e que acaba por influir na literatura, visto que esta é realizada pela própria sociedade, este estudo se aprofundará agora na história da criação dos deuses que compõem a mitologia grega e sua influência na sociedade e na literatura.

Segundo Brandão (1999, v.1), não se pode estudar a literatura greco-latina e tudo que a compõe sem estudar a fundo os mitos, pois eles tentam explicar o mundo e o homem através de um sistema.

A literatura helenista e as outras expressões artísticas recorrem constantemente ao mito como sugere Brandão (1999, v.1, p. 14):

Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações. E talvez seja este o caráter mais evidente do mito grego: verificamos que ele está presente em todas as atividades do espírito. Não existe domínio

nenhum do helenismo, tanto a plástica como a literatura, que não tenha recorrido constantemente a ele.

Existem diversas teorias para a criação dos mitos e porventura das coisas. A certeza é que tanto a religião como os mitos advêm da criação do próprio mundo.

Kerényi (2015, v.1) cita três possíveis histórias para a criação das coisas. A primeira descreve que Oceano era um deus rio e que tudo teria se originado dele, seu fluxo contínuo e circular teria dado origem à terra, junto à deusa Tétis (senhora do mar). Após o controle de Zeus, foram os únicos que Zeus não deslocou, permaneceram no mesmo lugar.

A segunda relata que a deusa Noite concebeu do vento e pôs o seu ovo de prata, surgindo do ovo o filho do vento, Eros, deus do amor. Reza a lenda que Oceano estava embaixo do ovo e não estava só, mas em companhia de Tétis, foram os primeiros a sofrer a influência do deus do amor, Eros, e procriaram.

A terceira história suprime o ovo da história anterior. Surgiu primeiramente o Caos, logo após Gaia e Eros e a descendência dos três originou todos os outros deuses.

O que observamos nessas histórias mitológicas é que elas vão se fundindo com a própria história da civilização e que são contadas e modificadas segundo o local e quem as escreve, mas o que elas se propõem é mostrar a importância das crenças e religiões através dos tempos.

Para Bolen (1990, p. 27):

A mitologia que deu ascensão a esses deuses e deusas gregos surgiu de acontecimentos históricos. E uma mitologia patriarcal que exalta Zeus e os heróis, refletindo o conflito e a subjugação de povos que tinham religiões centradas na figura materna, por invasores que tinham deuses guerreiros e teologias centradas na figura paterna.

## A LITERATURA E ARISTÓFANES

Além de Aristófanos outros três grandes tragediógrafos foram reconhecidos pela humanidade, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, doravante nos ateremos a literatura de Aristófanos que é o objeto do nosso estudo sem no entanto, desmerecer a importância dos outros dois tragediógrafos.

Conforme Castiajo (2012), não obstante Aristófanos, mais outros três grandes tragediógrafos foram reconhecidos pela humanidade – Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Durante o século V a.C., os espectadores puderam vibrar tanto com as obras dos três grandes tragediógrafos, como com as do comediógrafo – Aristófanos.

A literatura de Aristófanos é acima de tudo ética, fala pelos excluídos da sociedade, fazendo de suas peças críticas sociais. Santos (1992/1993, p.91) ressalta que “assim, a comédia aristofânica difere da poesia euripídiana não por não empregar os mecanismos lógicos que esta emprega, mas por dotá-los de conteúdo ético, ou, simplesmente, por dotá-los de sentido”. Ainda segundo Santos (1992/1993) aqui vale pensar com Aristófanos, o que é melhor para a representação teatral? Uma mulher no papel de uma mulher, como Aristófanos, ou um homem no papel de uma mulher? O que passa mais verdade? Aristófanos preferia a representação da natureza como ela era, ou seja, mais próximo da verdade do público que assistia a suas peças.

Volvendo nosso olhar a Aristófanos e contextualizando o surgimento das comédias nos concursos vigentes à época, o Comediógrafo caracterizou-se por enfatizar a composição poética em suas apresentações, em detrimento da representação de cenas vulgares, que têm como função, simplesmente, fazer rir, como se viam nas comédias antecessoras aos concursos e ao próprio Aristófanos.

Porém, o comediógrafo não aboliu inteiramente a ideia de fazer as pessoas rirem com algo chulo ou vulgar. Para isso, passou a adotar

alguns elementos cênicos que viriam a desenvolver tal função. Como relata (KIBUUKA, 2010, p. 14-15):

Entretanto, apesar de todo o elogio ao poeta cômico como sendo aquele que retirou de cena a vulgaridade tão comum à comédia, podemos perceber nas peças aristofânicas que há elementos cênicos empregados com o objetivo único de fazer rir, não tendo grande importância para o desenvolvimento da trama.

Das peças que eram encenadas nos concursos em Atenas, só foram encontradas as citadas nos parágrafos seguintes, as quais foram divididas em assuntos pela autora:

1) *Acamenses* (425 a.C.), *Cavaleiros* (424 a.C.), *Vespas* (422 a.C.), *Paz* (421 a.C.), *Aves* (414 a.C.) e *Lisístrata* (411 a.C.) são peças que tratam do caráter político e social da cidade de Atenas, especialmente no que concerne à Guerra do Peloponeso que assolou a Grécia por 28 anos (sic), de 431 a 404 a.C., tempo em que Atenas e Esparta lutaram entre si em busca do domínio econômico e político das pólis. [...]

2) Em *Nuvens* (423 a.C.), *Tesmoforiantes* (411 a.C.) e *Rãs* (405 a.C.), encenadas pela primeira vez ainda durante a Guerra do Peloponeso, aborda-se o aspecto cultural da pólis referente à produção teatral ateniense e às novas ideias filosóficas que circulavam pela cidade de Atenas. [...]

3) *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.) são posteriores à Guerra do Peloponeso, diferindo das peças anteriores por se afastarem do teor das acirradas críticas ao que ocorria na política ateniense, ainda que continuem a fazer referências às condições em que se encontra a pólis. [...]

(KIBUUKA, 2010, p. 17-18).

Ainda segundo a autora, que classifica a peça *Lisístrata* (411 a.C.) como uma peça que trata do caráter político e social da cidade de Atenas, especialmente no que concerne à Guerra do Peloponeso, a peça gira em torno de dissolver essa guerra que assolou a Grécia por 27 anos, de 431 a 404 a.C., tempo em que Atenas e Esparta lutaram entre si em busca do domínio econômico e político da pólis. E a peça

*Tesmoforiantes* (411 a.C.), encenada pela primeira vez ainda durante a Guerra do Peloponeso, abordava o aspecto cultural da pólis referente à produção teatral ateniense e às novas ideias filosóficas que circulavam pela cidade de Atenas. Os itens subsequentes discorrerão sobre essas duas peças e sobre as deidades femininas que estão descritas nelas e suas implicações nas peças aristofânicas.

## LISÍSTRATA E TESMOFORIANTEs - O FEMININO NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES

*Lisístrata* foi encenada em 411 a.C. nas Lenéias e dirigida pelo *didáskalos* Calístrato, à época, devido às especificidades da comédia, o seu comediógrafo não a dirigiu, conforme Pompeu (1997, p. 10):

*Lisístrata* foi representada em 411 a.C., provavelmente nas Lenéias, e seu *didaskalos* foi Calístrato, que tinha produzido *Banqueteadores* (427), *Babilônios* (426), *Acarnenses* (425) e *Aves* (414), mas não se sabe qual a sua premiação. O argumento I só informa o ano de representação - através do nome do arconte Cálías - e o *didaskalos*.

A peça, de um cunho estritamente crítico, achincalhava a sociedade e a política, por meio de um enredo que se desenrolava com as mulheres tomando o poder na Acrópole e decretando uma greve de sexo, em prol da paz entre Atenas e Esparta. Esse enredo fantasioso criado por Aristófanes refletia o anseio do autor e da sociedade pelo fim da guerra do Peloponeso.

Por outro prisma, *Lisístrata* aborda temas como empoderamento feminino, embora, talvez, não fosse a intenção de Aristófanes, visto que as mulheres foram colocadas ali assumindo o poder apenas como alegoria, uma fantasia, algo que não se imaginaria, mas que tinha sua força no ato da própria característica aristofânica de representar a natureza, o ético, como aqui descrito anteriormente.

Contudo, partindo da premissa de que a comédia representa a realidade, só que com um exagero tendencioso, visto que a finalidade da comédia é o riso, é concebível a hipótese de que o comediógrafo quis empoderar as mulheres em sua comédia, acompanhando o curso dos tempos. Como escreve Oliveira e Silva (1991, p. 218), “no impulso dado à intervenção feminina, a comédia mais não fazia do que acompanhar o curso dos tempos”.

Em *Lisístrata*, Aristófanos descreve as mulheres gregas como amantes do vinho, astuciosas, adúlteras e apegadas demasiadamente ao sexo. Exagero cômico empregado pelo comediógrafo para dar ênfase ao fazer rir, exigido nas comédias fato que contrapõe-se ao que nos conta Oliveira e Silva (1991, p. 219):

A Atenas da primeira metade do séc. V colhera a imagem da mulher recatada, limitada às paredes da casa, onde se movia com discrição enquanto solteira, onde reinava como soberana quando casada. Pouco culta, da vida diária estava-lhe afecto o domínio caseiro, em contraste com o mundo dos homens todo voltado para o exterior colectivo.

Contudo, há trechos de *Lisístrata* que falam da submissão da mulher, de como elas se calavam diante dos homens na sociedade ateniense, como escreve Aristófanos (2003, l. 21<sup>1</sup>),

LISÍSTRATA - Pois eu não dizia mais nada. Só noutra oportunidade, diante de uma decisão ainda mais grave e mais estúpida, eu não me continha: “Mas meu marido, como é que você participou de semelhante cegueira, que pode até ser fatal, pelo menos vai ser um desastre?” Ele apenas me olhava com infinito desprezo e respondia: “Volta pro teu bordado, cuida do teu lençol ou terá muito de que se arrepender. Guerra é pra homem”.

À época da encenação de *Lisístrata*, a guerra levou os homens da pólis às batalhas, e as mulheres ficaram em suas casas cuidando

<sup>1</sup> Tradução de Millor Fernandes, *A Greve do Sexo Lisístrata*, de Aristófanos. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2003.

da propriedade e do patrimônio ali existente; muitos homens morriam nas guerras, daí as mudanças na situação social das mulheres em Atenas. *Lisístrata* é a primeira peça, dentre as que restaram de Aristófanes, a ser representada após a fortificação de Deceléia, na Ática, conforme Pompeu (2018, p. 30):

*Lisístrata* é a primeira peça, dentre as que restaram de Aristófanes, a ser representada após a fortificação de Deceléia, na Ática, pelos peloponésios que se deu em 413 a.C., ano em que também se deu o final desastroso da expedição ateniense à Sicília, iniciada em 415 a.C.

*Lisístrata* descreve através dos seus versos o *modus vivendi* das mulheres Atenienses como descreve Pompeu (2018, p. 31):

O personagem Penétrias perde sua esposa Buquerina não só sexualmente...

Ele a perde para cuidar de seu filho (vv. 880-1): “Penétrias: Tu, o que sentes? Não tens compaixão do filho, que está sujo e sem leite há seis dias?”

De suas costuras (vv. 896-7): “Penétrias: Pouco te preocupas com o tecido que está sendo levado pelas galinhas?”

De seu governo doméstico (vv. 894-5): “Penétrias: E as coisas que estão em casa, as minhas e as tuas deixas estragar.”

E ele perde sua companhia (vv. 865-9):

Penétrias: Porque não tenho nenhum prazer na vida, desde o dia em que ela saiu de casa, mas entrando lá sofro, e deserto tudo parece ser, nos alimentos nenhum prazer tenho ao comê-los; pois estou com tesão.

O contraponto da questão da mulher, em *Lisístrata*, eram as Espartanas que não tinham a mesma função social que as mulheres de Atenas. As Espartanas, como descreve Pompeu (1997), eram as principais responsáveis pelo sucesso da greve de sexo. Elas tinham um físico privilegiado, eram treinadas como os homens, eram mais

liberais, eram detentoras do seu próprio dote e ficavam responsáveis pela pólis. Essa característica das mulheres espartanas se dava pelo fato de os homens viverem fora da pólis, em guerra.

O universo feminino em *Lisístrata* era representado através de rituais de casamento e fertilidade. Nessa comédia, a Acrópole e a mulher são símbolos de poder e Aristófanes brinca com isso, quando em várias cenas mulher e acrópole se misturam em um só personagem. O homem entrar na mulher ou na Acrópole seria a vitória dele contra o poder tomado através de uma greve de sexo pelas mulheres.

Continuando a descrever o universo feminino nas comédias aristofânicas, direcionamos nosso olhar para *Tesmoforiantes*, peça encenada no mesmo período que *Lisístrata*, contudo não teve a mesma relevância que *Lisístrata*.

*Tesmoforiantes* não era considerada um objeto de estudo, ela era colocada em segundo plano por diversos estudiosos, como Whitman (1964) escreveu em um de seus livros, que a peça era um amontoado de paródias de Eurípedes e que serviam somente para denegrir a imagem do tragediógrafo, não contendo em seu escopo menções a políticos e nem críticas sociais.

No entanto, essa visão minimalista e desinteressada pela peça, se descontextualiza, a partir de estudos como os de Zeitlin (1981), que passando a se aprofundar em suas pesquisas na comédia aristofânica, descobre que ela não é tão rasa de contextos históricos e que confronta em seu enredo algumas questões como o feminino *versus* o masculino, a comédia *versus* a tragédia, pontos até então despercebidos e não estudados por diversos escritores. Ainda corroborando com esse parágrafo, Zeitlin, Pompeu (2008, p. 93) escreve:

A transformação do parente em mulher é bem indicadora do artifício do teatro de Eurípedes, quando saltam à vista as inúmeras personagens femininas do poeta: Medeia, Ifigênia, Electra,

Helena, Hécuba, Fedra, entre outras. Os trajes femininos serão fornecidos pelo poeta efeminado Agatão, numa clara manifestação do caráter artificial ou indireto de tal disfarce, em vez de uma mulher, será um travesti, assim como todas as personagens femininas do teatro trágico, já que não havia atrizes. Em Aristófanes, notaremos que a mulher será um artifício do poeta para continuar a “falar mal da cidade ou dos homens da cidade” sem a censura política. Pois nessa peça veremos que há um poeta que poderá morrer por “falar mal das mulheres”. Aristófanes poderia ser condenado se numa época de golpe oligárquico como era aquela, falasse mal de homens reais da cidade.

A comédia de Aristófanes, segundo as autoras acima citadas, não era tão rasa de críticas à sociedade, apenas ele as camuflava, ressignificando as personagens, para evitar futuras retaliações.

Assim como em *Lisístrata*, também vimos em *Tesmoforiantes* o feminino em destaque. A crítica de Aristófanes à tragédia de Eurípedes, que se utilizava de atores masculinos em papéis femininos. Em cena, o personagem de Agatão, afeminado, fazendo um contraponto com o parente de Eurípedes, vestido de mulher, mas que não conseguia imitar com perfeição o feminino, fazendo-o de forma grotesca. Agatão e seu modo feminino de se travestir de mulher, em contraste com o parente de Eurípedes, que não conseguia mesmo travestido, se parecer ou se portar como uma mulher. A comédia, no entanto, como descreve Oliveira e Silva (1991, p. 19):

Em contrapartida, na comédia, o travesti podia transformar-se e transformava-se, até, em fonte de cômico, como bem se observa, por exemplo, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*.

Ainda segundo Oliveira e Silva (1991, p. 20),

O aparecimento em cena de mulheres não era excluído, pois com frequência eram utilizadas como extras silenciosos, particularmente no caso de alegorias e abstrações personificadas e deusas. Impedido era que representassem qualquer papel, isto é que falassem.

A questão da mulher na sociedade ateniense e os diversos papéis que elas desempenharam no decorrer das guerras, e com a ausência dos homens, levam-nos a crer que Aristófanes respondia aos anseios e às transformações que a sociedade ateniense vivia com a Guerra do Peloponeso, inserindo em suas peças as questões sociais em que a pólis estava envolvida. Dessa forma, atuava também como agente instrutor do público que ali assistia às suas peças.

De acordo com Pompeu (1997, p. 29), “Era no contexto da religião que a personalidade feminina tinha um certo grau de competência pública.”

Ou seja, perante a sociedade eram nas cerimônias religiosas onde as mulheres comandavam os ritos, que elas detinham um valor público.

A posição das mulheres em relação à pólis se fortalece com o paradigma mítico e aqui reiteramos a força do feminino mítico, que vai se entrelaçando nas comédias de Aristófanes, mais precisamente nas personagens femininas de *Lisístrata*.

Tal posicionamento feminino e sua conexão com as deusas mitológicas da Grécia, bem como a possibilidade de interferência delas nas duas comédias aqui estudadas, é o que discutiremos no próximo item.

## PARADIGMAS MÍTICOS NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES: *LISÍSTRATA* E *TESMOFORIANTES*

A presença dos deuses no cotidiano da pólis nos leva a crer que, em se tratando de adoração, o sagrado feminino exercia tanta influência quanto o sagrado masculino. Sendo assim, veremos a representação desse fato nas comédias de Aristófanes, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*.

Em *Lisístrata*, as deidades femininas que flutuam em torno da trama são Ártemis, Atena, Afrodite, Deméter e Hera. Conhecer a história, bem como os limites e o poderio de cada deusa, faz-se necessário, para que possamos verificar como elas interferem na literatura de Aristófanes.

Ártemis é a deusa grega que mais aparece em *Lisístrata*, conforme descreve Pompeu (2018), aparecendo em diversas passagens, como: na lembrança da iniciação religiosa das mulheres de Atenas na parábase (v.640-647); nas citações da túnica amarela (*krokotos*), nos versos 44,47,51,219 e 220, nas invocações das mulheres, quando ameaçavam os homens nos versos 435,439,443 e 447 e em citações como as do verso 678-9, que fala das guerreiras Amazonas e da rainha Artemísia, que tem seu nome ligado ao da deusa, mulheres guerreiras que lutavam como homens.

Há também diversas outras passagens ligando a guerra à deusa. Mas, prosseguindo com as outras aparições de Ártemis e ainda passeando no que detalha Pompeu (2018), no canto dos velhos sobre Melânio (781 ss), a ligação da guerra a deusa é na retratação do misógino como Hipólito que faz referência à festa das Apatúrias e que também pertence à passagem dos meninos à fase adulta. Outra passagem em que Ártemis está representada é na atribuição de animalidade selvagem às mulheres (1014 ss. e 682 ss). No primeiro canto do Lacedemônio invocando Ártemis caçadora, verso 1047 ss e no verso 1280 ss, outra passagem que se refere a essa animalidade selvagem é no canto do Ateniense invocando Ártemis, na primeira de uma série de deuses que servirão de testemunha e no último canto espartano, que faz uma alusão ao local de culto à deusa. Em todas essas passagens vemos a atribuição de animalidade selvagem às mulheres.

Conforme escreve Brandão (1997 v.1), a deusa Ártemis é filha da união de Zeus com Leto. Dessa união também nasceu Apolo. O nascimento dos gêmeos foi conturbado, pois Hera, enciumada, não deixou que eles nascessem em canto nenhum da terra, contudo, a pequena

ilha de Ortígia, que não estava ligada à terra, foi o lugar que abrigou Leto. A mesma, depois de nove dias e nove noites de sofrimento, conseguiu parir os gêmeos. Ártemis ao nascer ajudou sua mãe a dar à luz Apolo, por presenciar os sofrimentos da mãe Ártemis jurou jamais querer casar-se, como descreve Brandão (1997, v.1, p.58):

Assim decidiram enviar Íris, mensageira sobretudo das deusas, ao Olimpo com um presente “irrecusável” para Hera, outros dizem que para Ilítia: um colar de fios de ouro entrelaçados e de âmbar com mais de três metros de comprimento. “comovida”, a rainha dos deuses consentiu que Ilítia descesse até a ilha de Delos. De joelhos, junto à palmeira, Leto deu à luz primeiro a Ártemis e depois, com a ajuda desta, a Apolo. Vendo os sofrimentos por que passara a sua mãe, Ártemis jurou jamais casar-se.

Também de acordo com Brandão (1997, v.1), o mito de Ártemis, cresceu dividido na força de duas ações, que são originadas da etimologia imprecisa do seu próprio nome. Uns diriam que seu significado é “deusa-ursa”, outra versão é “a sanguinária” e também há uma versão para o significado do seu nome que a traduz por “a protetora”. Entre virgem pura e guerreira caçadora, essa deusa hermafrodita permeia toda a trama da comédia aristofânica *Lisístrata*.

Atena, segunda deusa a aparecer em *Lisístrata* é descrita por Silva como a deusa da inteligência, das artes, da indústria e da guerra. Assim escreve Silva (2005, p. 89):

Minerva ou Atena era a deusa da inteligência, das artes, da indústria e da guerra. Nasceu quando Júpiter, depois de devorar a Prudência, sentiu uma forte dor de cabeça, recorreu a Vulcano que, de um golpe de machado lhe fendeu o crânio. Nasce Minerva, saída já armada, do cérebro de Zeus.

Ainda sobre o nascimento de Atena, Kerényi (2015, v.1, p.110) escreve que “estremeceu poderosamente o monte Olimpo debaixo do peso da donzela com olhos de coruja”.

Atena aparece em *Lisístrata* na passagem que revela que as mulheres não queriam fazer sexo com os maridos para voltarem ao estado virginal e se apoderaram do templo da deusa Atena como escreve Pompeu (2018), as mulheres, ao recusarem fazer sexo com os maridos, voltam ao estado de virgindade, se apoderam do templo da deusa Atena, para reconstituírem seus lares.

Contudo, há uma deusa também que aparece em *Lisístrata*, Afrodite, com todo seu poder de sedução entra em cena no plano das mulheres para seduzir os homens e conseguir o seu objetivo, que é deixá-los bastante excitados a ponto de resolverem o término da guerra.

Kerényi (2015, v.1) nos relata que Afrodite, a deusa feita das espumas, após Crono jogar a virilidade de seu pai Urano no mar, nadou até a ilha de Citera e por isso era conhecida também por Citeireia. Eros e Hímero passaram a acompanhá-la. Ao se tornar deusa, foram-lhe atribuídos ofícios como o sussurro das donzelas, o riso, o suave prazer, o amor e o carinho.

Ainda Kerényi (2015, v.1) e continuando a citar as deusas que aparecem em *Lisístrata*, o escritor a cima a descreve como deusa da terra, do cultivo, uma das esposas de Zeus, com quem teve Perséfone, que foi sequestrada por Hades, com a aquiescência dele, a mesma se faz presente nessa comédia de Aristófanes em vários diálogos em que as mulheres a chamavam. Segundo Pompeu (2018), os homens também a invocam em *Lisístrata*.

No verso 1285, no final da comédia aristofânica *Lisístrata*, é citada Hera, como traduziu Pompeu (1997, p. 200), “Zeus iluminado pelo fogo, e a augusta esposa bem-aventurada:[...]”. A deusa Hera, esposa legítima de Zeus., segundo Kerényi (2015), Hera irmã mais velha de Zeus arquitetou um plano com a ajuda de Afrodite para se casar com ele.

Hera e Zeus, em *Lisístrata*, simbolizam a união. A respeito disso, Pompeu (2018, p. 39) escreve: “Zeus e Hera são representantes do ca-

samento legítimo, [...]” As relações maritais entre Zeus e Hera remetem à época dórica bárbara, conforme Graves (2017, p. 100),

As relações maritais entre Zeus e Hera refletem as da era dórica bárbara, em que as mulheres eram privadas de todo seu poder mágico, exceto a profecia, além de serem vistas como propriedade dos homens.

Como vimos, em *Lisístrata*, a mulher era vista como propriedade do homem, contudo essa sociedade perpetuava aquilo que o mito fazia, ou seja, o mito influenciava a sociedade e essa influência era vista nessas comédias aqui estudadas, tanto assim que em *Tesmoforiantes* a maior parte das cenas se passa no Tesmofóron, templo dedicado às deusas Deméter e Perséfone.

De acordo com Andrade (1999, p. 268-269), “a cerimônia que Aristófanes descreve inicia-se pela invocação a Caligenia, Pluto, Hermes, e as Carites, potências divinas todas ligadas à riqueza, abundância, e fecundidade”.

Conforme Oliveira e Silva (1991), às mulheres competiam exclusivamente organizar os festivais em honra às deusas Deméter e Perséfone. O templo era o cenário privilegiado para tramarem fora do alcance dos maridos. Como vimos na tradução de *Tesmoforiantes*, Aristófanes<sup>2</sup> (2015, l. 6, v. 81-83), “pois as mulheres conspiraram contra mim e no Tesmofóron devem se reunir hoje em assembleia em vista da minha morte”.

No entanto, não só Deméter e Perséfone são citadas pelas personagens de *Tesmoforiantes*, na comédia de Aristófanes, várias outras divindades femininas se fazem presentes no decorrer de seus versos, como as deusas ctônias, no verso 101. “A sagrada tocha recebi das deusas ctônias, moças, e com o espírito livre dançai, gritando.”

<sup>2</sup> *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

A deusa grega da caça está presente nos versos 114 e 115, onde sua pureza é exaltada cheia de admiração e também a virgem que nas montanhas caminha “cantai Ártemis caçadora.”

Leto é mencionada de maneira enobrecida, a deidade também traz culturas forâneas para dentro dos versos 120 a 125. “Leto e seus instrumentos asiáticos com tons em descompassos e compassos nas voltas das Graças frigias...Venero a senhora Leto e cítara mãe dos hinos estimados por seu grito másculo...”

Ainda há na comédia de Aristófanos menção às Graças, à Cítara, às deusas Augustas, à Afrodite, à Caligenia, à Atena, à Hera, à Sêmele, e ainda aparecem em seus versos as virgens do mar Nereidas, as Ninfas e as Moiras, nos versos subsequentes descritos abaixo.

Sim, por Afrodite, que cheiro doce de vareta. (v.253)  
Silêncio, silêncio. Orai às duas  
Tesmóforas, a Plutão e a Caligenia  
à nutriz da juventude, a Hermes e às Graças, (v.298-300)

e tu, virgem toda poderosa de olhos brilhantes  
de áurea lança que habita  
cidade invejada, vem aqui; (v.317-319)

e tu de muitos nomes, matadora de feras,  
rebenito de Leto de olhos domados, (v.320-321)

furiosas, e vós virgens do marinho Nereu  
e vós Ninfas que erram nas montanhas. (v.325-326)

Não fazemos estas maldades? Sim, por Ártemis, v.517)  
Ó senhoras Moiras, que é este novo (v.700)  
Hera, a protetora das núpcias (v.974)  
filho de Zeus e Sêmele, (v.991)

Em *Tesmoforiantes*, não há um paradigma entre deuses e personagens, como vemos em *Lisístrata*. Contudo, em várias cenas da peça, tanto as personagens femininas como as masculinas clamam

por deuses e deusas indistintamente, corroborando os estudos aqui citados, que afirmam a relação próxima da sociedade, no caso aqui, a grega ateniense, com sua mitologia. Como vimos em *Tesmoforiantes*, nos versos 223 e 331, “PARENTE: Para as deusas augustas, pois, por Deméter, não fico mais aqui para ser cortado”. [...] “MULHER: Orai aos deuses olímpicos e às olímpicas, aos píticos e às píticas, aos délios e às delias, e a todos os outros deuses”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como descreve Eliade (1972) a respeito da literatura e do mito, podemos afirmar que o mito se perpetuou através da literatura e que esta, por sua vez, se desenvolveu em torno dos mitos divinos e heroicos.

De acordo com Eliade (1972, p. 79):

É por essa razão que, a partir de um certo estágio de cultura, o homem se concebe como um microcosmos. Ele faz parte da Criação dos deuses, ou seja, em outras palavras, ele reencontra em si mesmo a santidade que reconhece no Cosmos. Segue-se daí que sua vida é assimilada à vida cósmica: como obra divina, esta se torna a imagem exemplar da existência humana. Vimos, por exemplo, que o casamento é valorizado como uma hierogamia entre o Céu e a Terra.

O homem e tudo que o cerca gira em torno de divindades que conectam a terra com o céu, é o que Eliade explica nessa citação e como vimos a respeito dos mitos gregos embasados na literatura de Aristófanes, realmente é muito forte a presença deles, tanto na vida, como nas artes de maneira geral. Embora a mulher na sociedade grega ateniense, à época em que Aristófanes compôs *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, tivesse restrições nos seus direitos políticos, devido à sociedade grega ser patriarcal, não vimos nas duas obras uma clara distinção entre o sagrado feminino e o sagrado masculino, na vida da

sociedade ateniense no geral, verbalmente todos clamavam por deuses e deusas. O que vimos em determinado momento é que cada deus ou deusa tem seu campo de atuação bem definido e alguns atuam em diversas áreas, como a própria Ártemis, que mescla a pureza de uma virgem com a guerreira caçadora, essa deusa hermafrodita se divide em ações e devido à etimologia imprecisa do seu nome, tanto pode ser “deusa-ursa”, ou “a sanguinária”, ou mesmo “a protetora”.

Devido a essas áreas de atuação é que a sociedade grega vai direcionando a sua credulidade, independente de sexo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Marta Méga. **Aristófanes e o Tema da Participação (Política) da Mulher em Atenas**. Phoinix, Rio de Janeiro, v. 5: p. 263-280, 1999. pdf Disponível em: <[http://phoinix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/17\\_-\\_](http://phoinix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/17_-_)

ARISTÓFANES, **A Greve do Sexo Lisístrata**. Trad. Millôr Fernandes. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2003. pdf Disponível em: <<http://www.ckgivan.seed.pr.gov.br/redeescola/escolas/2/400/330/arquivos/File/Arstofanes.pdf> > Acesso em: 27 out. 2019.

ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. [S.l.]: Martins Claret, 2003-2010. pdf Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-arte-poetica-aristoteles-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 27 out. 2019.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher nova psicologia das mulheres**. Trad. Maria Lydla Remédio. São Paulo: Paulus, 1990. pdf Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/cn8c5e->> Acesso em: 28 out. 2019.

BRANDÃO. Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 8. ed. Petrópoles: Vozes, 1997.

CASTIAJO, Isabel. **O Teatro Grego em Contexto de Representação**. 1. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. pdf Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/5653/6/O%20Teatro%20Grego%20em%20Contexto%20de%20Representa%c3%a7%c3%a3o%20\(2012\).pdf?ln=pt-pt](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/5653/6/O%20Teatro%20Grego%20em%20Contexto%20de%20Representa%c3%a7%c3%a3o%20(2012).pdf?ln=pt-pt) > Acesso em: 28 out. 2019.

ELÍADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em: <<https://revistasofosunirio.files.wordpress.com/2012/03/mircea-eliade-mito-e-realidade-a.pdf>> Acesso em: 10/11/2019.

GRAVES, Robert. **Os Mitos Gregos**. Vol. 1 e 2, Trad. Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. pdf Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-os-mitos-gregos-robot-graves-em-epub-mobi-e-pdf-ou-ler-online/>> Acesso em: 27 out. 2019.

KERÉNYI, Karl. **A Mitologia dos Gregos**. Vol 1, Trad. Octávio Mendes Carvalho. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2015.

KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. **A Comédia de Aristófanes na Fase de Transição**. Orientadora: Professora Doutora Nely Maria Pessanha. Rio de Janeiro. 2010 151 f. tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. pdf Disponível em: <[https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/5653/6/O%20Teatro%20Grego%20em%20Contexto%20de%20Representa%20a7%20c3%a3o%20\(2012\).pdf?ln=pt-pt](https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/5653/6/O%20Teatro%20Grego%20em%20Contexto%20de%20Representa%20a7%20c3%a3o%20(2012).pdf?ln=pt-pt)> Acesso em: 27 out. 2019.

MALHADAS, Daisi. **As Dionisíacas urbanas e as representações teatrais em Atenas**. pdf Disponível em: < [https://periodicos.ufmg.br/index.php/literatura\\_filologia/article/view](https://periodicos.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view) > Acesso em: em 01/10/2019.

OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e Poder na Grécia. **Hvmanitas**, Universidade de Coimbra, v. 45, 1993. Universidade de Coimbra. Disponível em: <[https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/teatro\\_e\\_poder\\_na\\_gr%C3%A9cia](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/teatro_e_poder_na_gr%C3%A9cia)> Acesso em: 01/10/2019.

OLIVEIRA, Francisco de; SILVA, Maria de Fátima. **O teatro de Aristófanes**, coleção estudo 14, gabinete de publicações, 1991. Universidade de Coimbra Disponível em: <[https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/2340/6/O\\_Teatro\\_de\\_Aristofanes\\_1991.preview.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/2340/6/O_Teatro_de_Aristofanes_1991.preview.pdf) > Acesso em: 15/10/2019.

OLIVEIRA, Sadat. **Introdução a Mitologia Grega**: Os Deuses Pré-Olímpicos. 2013 vol. I. e-book

POMPEU, Ana Maria César. **Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora!**: Introdução de Lisístrata de Aristófanes. Belo Horizonte, M.G.: Substância, 2018.

POMPEU, Ana Maria César. Eurípides Aristofânico: A tragédia como artifício cômico, **Letras Clássicas**, n. 12, p. 83-98, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73901> > Acesso em: 15/10/2019.

POMPEU, Ana Maria César. **Lisístrata e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram Aristófanes, Lisístrata Estudo e Tradução**. Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano. São Paulo. 1997. Dissertação de Mestrado. pdf

SANTOS, Marcos Martinho dos, A teoria literária aristofânica, **Clássica**, São Paulo, v.5-6: p. 83-95, 1992-1993 Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/322627385\\_A\\_teor%C3%ADa\\_liter%C3%A1ria\\_aristof%C3%A2nica](https://www.researchgate.net/publication/322627385_A_teor%C3%ADa_liter%C3%A1ria_aristof%C3%A2nica)> Acesso em: 15/10/2019.

SILVA, Paula Francineti da Silva. Atena Revisitada *OPIS/S* - **Revista do NIESC**, v.5, 2005. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/35427241-Atena-revisitada-paula-francineti-da-silva-1-opsis-revista-do-niesc-vol-5-2005.html>> Acesso em: 15/10/2019.

WHITMAN, Cedric H. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge- Massachusetts: Harvard University Press, 1964. e-book

ZEITLIN, F. **Playing the other**: gender and society in classical greek literature. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.



# 18

CARLOS GETÚLIO DE FREITAS MAIA

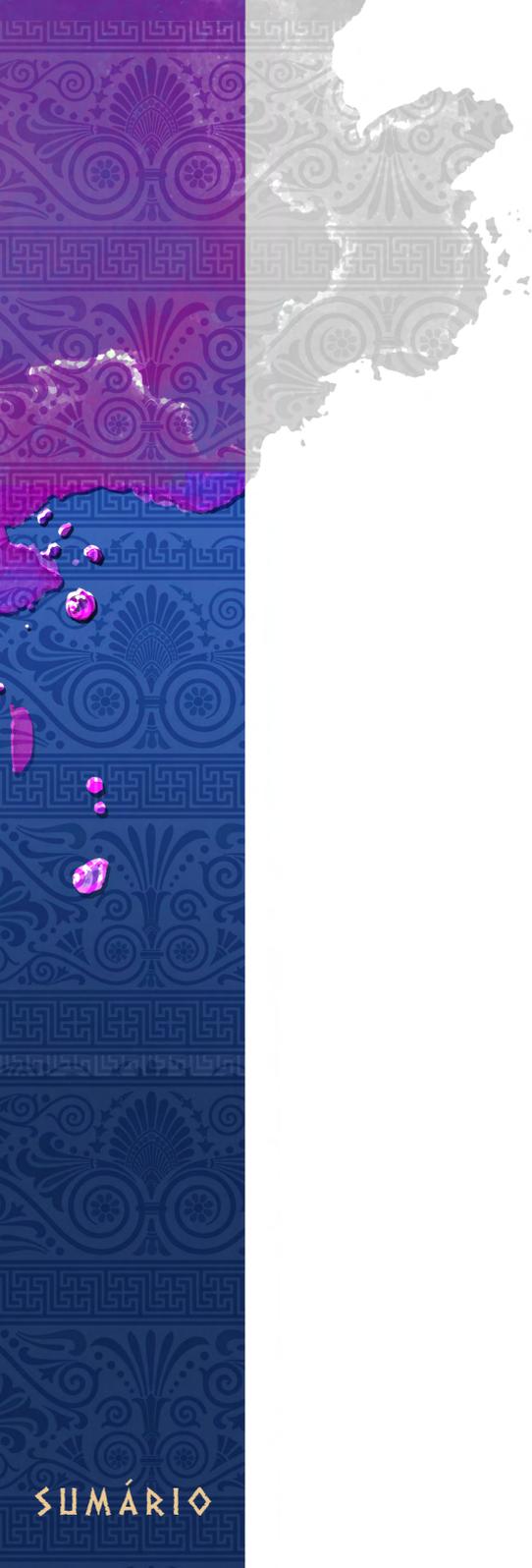
**MULHERES NA POLÍTICA:  
O QUE PODEMOS APRENDER  
SOBRE POLÍTICA DE GÊNERO  
COM ARISTÓFANES**

## INTRODUÇÃO: UM PAPEL PARA AS MULHERES?

O que é *normal* e tratado pelas pessoas como natural é, na verdade, qualquer coisa menos natural. De acordo com o Mapa Mulheres na Política 2020<sup>3</sup>, uma média de 24,9% dos assentos em casas de parlamento do mundo é constituída por mulheres, mesmo que as mulheres sejam 50% da nossa espécie. As convulsões da Revolução Francesa e o movimento das Sufragistas são o começo do que se pode chamar revolução de gênero, o que nos levou ao mundo conhecido como inclusivo – no sentido da filosofia moral – mais refinado e superior que os sexistas, machistas mundos de antes. Isso pode dar às pessoas o sentimento de alívio, que por sua vez leva ao não falar sobre esse assunto e ulterior invisibilização. De fato, por que deveríamos discutir sobre o que nem é um problema? O problema é, pois, um paradoxo: claro, as mulheres vivem hoje no melhor dos mundos possíveis até agora. Mas, ao mesmo tempo, elas se debatem nos mesmos problemas que suas antepassadas conheceram desde quando temos registro. Apenas agora estamos, como espécie, superando a condição biológica como a fundação do gênero. As mulheres nunca foram tão livres. E ainda assim estão sujeitas aos homens em todas as partes e de múltiplas formas. Então, para analisar essa aparente contradição e propor um horizonte para seu entendimento adequado, proponho uma visita às raízes ocidentais de nossa civilização.

Quando a *Déclaration des Droits de la Femme, et de la Citoyenne* foi pela primeira vez publicada, em 5 de setembro de 1791, séculos tinham se passado antes que tal ideia fosse, realmente, algo a ser discutido. E ainda é um tanto difícil achar uma discussão de gênero consistente e continuada através da história. Isso não quer dizer que não tenha havido tal discussão, claro, mas apenas que foi silenciada

<sup>3</sup> <https://www.unwomen.org/-/media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2020/women-in-politics-map-2020-en.pdf?la=en&vs=827>, acesso em 02/07/2020.



e apagada antes que ganhasse uma estrutura própria para perseverar e se reproduzir. As mulheres têm sido silenciadas desde que os registros históricos se iniciaram no Ocidente, pois não tinham o acesso nem o controle dos meios de narrativa. Isso não significa que elas nunca acessaram o poder e suas capilarizações; há exemplos como Hatshepsut, no Egito, e Wu Zetian, na China, mas elas parecem ser o que se pode chamar de contra-casos confirmatórios. O sentimento do poder e sua distribuição no mundo tem seu entendimento aprofundado através das mitologias e crenças de cada povo. O mito de um deus masculino controlando o mundo desde sua criação dá uma boa medida dos quadros culturais e de crença de um povo, o que muito contribuiu para as investigações historiográficas posteriores.

Entretanto, entre os mitos, que garantem um acesso verdadeiro ao psiquismo das culturas, e as reconstruções positivistas da história que se pode fazer a partir de um gabinete, há o conjunto mais amplo de documentos e artefatos que resistiram ao tempo e existem até hoje. A existência do teatro e de festivais sazonais da Grécia Antiga é uma evidência de uma sociedade organizada, com um núcleo duro de crenças e rituais. Peças teatrais foram apresentadas em tais ocasiões. Além disso, a leitura, o estudo e até a reapresentação dessas peças podem oferecer um vislumbre do modo de entender o mundo à maneira dos gregos antigos. Ou, pelo menos, é uma abordagem melhor que pura especulação.

Uma vez que sabemos que as mulheres não podiam participar de apresentações públicas, também sabemos que tinham um alcance de ação pública mais restrito que seus contrapartes masculinos. Além disso, por haver personagens mulheres naquelas peças, mesmo que não pudessem ser representadas por atrizes, nós podemos, assim, saber que as mulheres tinham algum tipo de poder e uma imagem no quadro cultural mais popular. Havia heroínas e deusas na cultura grega, mas ainda assim as mulheres não seriam tratadas politicamente como Ártemis ou Atalante, caso existissem.

Em um universo criado a partir de Gaia, em que Reia salva Zeus, Deméter controla as estações e um sem-número de deusas e heroínas fazem parte do repertório cultural dos antigos gregos, a razão pela qual as mulheres eram cidadãs de segunda classe é intrigante, mesmo que eu não tenha condições de explicar isso completamente. O que se pode dizer é que, através do estudo das peças de Aristófanes, especificamente três delas, nós podemos reproduzir um pouco melhor as condições factuais em que as mulheres viveram nos tempos da Atenas clássica, e talvez entender um pouco melhor como e por que elas eram representadas como eram. Para tanto, refiro-me às peças *Lisístrata* (411 aEC), *Tesmoforiantes* (411 aEC) e *Assembleia de mulheres* (392 aEC). Elas são, rotineiramente, qualificadas como peças femininas, por terem enredos ou protagonistas relacionados a mulheres, embora não haja outras diferenças formais ou estruturais delas para as outras peças. Como sugerido, ao tratar as três como registro de como as mulheres eram tratadas nas muitas camadas em que a comédia opera, penso que podemos vislumbrar como as mulheres eram simbolizadas e tratadas pela sociedade clássica ateniense.

## POLÍTICA, FILOSOFIA E CIDADANIA NA GRÉCIA CLÁSSICA

Junto com Eurípides, Aristófanes é um dos antigos poetas gregos afortunados cuja obra sobrevive melhor que a de seus colegas, como Sófocles e Ésquilo, que tiveram menos obras preservadas, ou mesmo Agatão, cujos textos estão perdidos até o presente momento. De acordo com Pompeu (2017, p. 7) Aristófanes produziu cerca de quarenta peças ao longo da vida, mas apenas onze delas foram preservadas até hoje. Seu *corpus* é prolífico e dá poderosas intuições sobre a vida e cultura da Atenas clássica, discutindo muitos objetos relacionados à vida social, crenças religiosas, costumes e *mores*. Três de suas pe-

ças, nesse sentido, são especialmente focadas naquilo que ele julgava assuntos femininos e, mesmo que eu não possa garantir se ele era ingênuo ou malicioso na maneira como descrevia as mulheres, posso afirmar que suas peças são documentos do quadro cultural grego clássico para as mulheres serem pensadas e entendidas. Então, provê-se um entendimento colorido de como as mulheres *eram* tratadas e entendidas, pois conhecer algo pode proporcionar o seu entendimento.

Conhecida como berço da democracia ocidental, Atenas antiga dificilmente seria descrita como um Estado democrático de direito no sentido moderno. O que fazia de Atenas democrática seria entendido anacronicamente se nós apenas aplicássemos o sentido das constituições e regulamentos da era pós-Industrial a um sistema que existiu muito tempo antes. Dessa forma, Atenas não era democrática porque era um estado na forma que nós somos, mas porque ela pode ser descrita, no Ocidente, como a primeira experiência registrada de participação plural de pessoas comuns dentro do centro decisório do Estado. A história ateniense pode, certamente, evidenciar como a cidade mudou de uma sociedade oligárquica, regida por senhores rurais, para uma *pólis* imperialista, democraticamente governada. Além disso, é claro, tem se discutido sobre a especificidade da cultura e língua gregas em relação à democracia e à governança coletiva, assim como a proximidade de impérios mais antigos e teocracias orientais (VERNANT, 2002, p. 13-15) para explicar as razões pelas quais a experiência democrática floresceu ali.

Um conceito nuclear do sistema ateniense, que conduziria ao posterior debate na análise filosófica das constituições das diferentes cidades estados, era a cidadania e suas consequências jurídicas. Na Antiguidade, ser grego era uma questão de língua e cultura, e cada parte das regiões gregas tinha sua própria organização soberana. Era o caso de Atenas, que era seu próprio Estado. Quando os persas estavam para invadir a cidade, um famoso discurso atribuído a Péricles falava que os Atenas era não os prédios, não os lugares, mas os próprios

atenienses. Então, o que fazia de um ateniense, um ateniense? Sua cidadania era uma questão de fazer parte de uma coletividade, através de regras estritas da religião, tradição e economia. De acordo com Davies,

A Atenas clássica definia a participação em seu corpo político e, dessa forma, seu espaço cívico, rigorosamente em termos de descendência. Os cidadãos eram aqueles que fossem homens; fossem filhos de um pai cidadão; fossem nascidos de uma mulher que fosse filha de um pai cidadão; fossem nascidos de uma mulher que fosse “prometida” (...); e que tenham sido aceitos como membros no demos (e fratria) de seus pais (1977, p. 105. Grifo do original. Tradução nossa)

Então, pode-se ver que as mulheres atenienses eram apenas parcialmente membros da cidadania de sua cidade-Estado, e por quais razões é importante compreender sua participação na política. Elas eram consideradas cidadãs da pólis para preservar a continuidade da linha hereditária que asseguraria o pertencimento dos descendentes à cidade. Exceto por serem as genitoras de novos recém-nascidos atenienses, as condições das mulheres atenienses dificilmente seriam diferentes das dos não-membros. Já que “apenas membros desse corpo podiam ter propriedades, assumir direitos e deveres constituídos para as quatro classes proprietárias de Sólon, e assumir cargos eletivos ou apontados” (Davies, 1977, p. 105), as mulheres eram, por definição, excluídas da cidadania completa e poderiam ser descritas como o que atualmente se entende como cidadãs de segunda classe.

Para parafrasear Virginia Woolf (2015, pg. 14)<sup>4</sup>, apenas bens materiais e financeiros poderiam sustentar o completo alcance das mulheres na sua ação política e da participação no corpo decisório. Então, mesmo que tenha havido mulheres notáveis que tiveram propriedade e influência na Atenas Clássica, para citar Aspásia de Mileto

<sup>4</sup> “All I could do was to offer you an opinion upon one minor point—a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.” (“Tudo o que eu poderia oferecer-vos é uma opinião acerca de ponto menor - uma mulher tem de ter dinheiro e um teto próprio se ela quiser escrever ficção. Tradução nossa, Woolf, 2015. pg.14.)

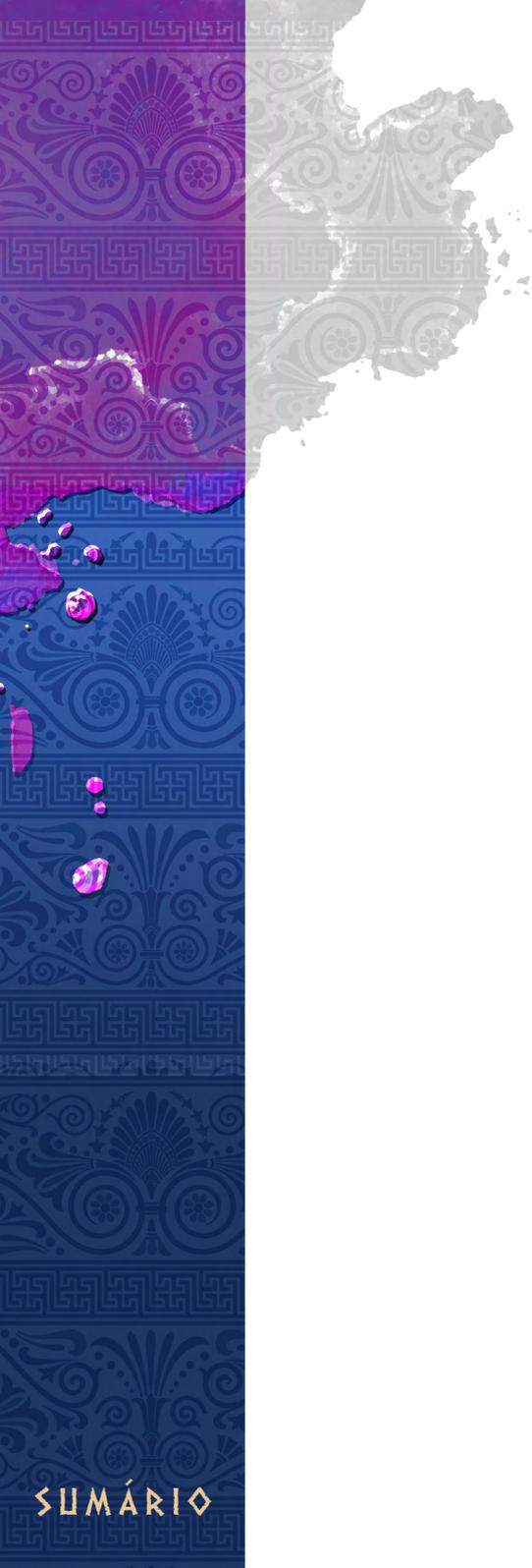
como o maior exemplo, as mulheres eram consideradas inferiores aos homens, como resumido por Aristóteles (1999, pg. 9) em sua *Política*<sup>5</sup>

Era nessa atmosfera que Aristófanes produzia suas peças. Como todo o resto, as mulheres eram material para seu criticismo cômico e deboche público. Pode-se, inclusive, considerá-lo a consciência acusatória da Atenas Clássica. Essa visão é sustentada pelos momentos constituintes da comédia clássica, que incluíam a parábase, a parte do texto na qual o autor se dirige diretamente à audiência, além de prólogo e dos episódios.

A potência dessa engenhosidade literária pode ser vislumbrada pelos processos movidos contra Aristófanes por ninguém menos que o chefe de governo de seu tempo, Cleão, que acusou o poeta de traição pelo criticismo feito em uma de suas peças, infelizmente perdida, *Babilônios*. Logo, Aristófanes alcançou a função social da comédia: a re-encenação de casos públicos, o deboche dos notáveis e a crítica do poder. A maneira através da qual a comédia trabalha pode, diversas vezes, ser descrita como uma inversão na lógica das coisas e a quebra de expectativa. Essa artimanha linguística subjaz à base das piadas e da ironia. À mesma medida com que se consideram as peças aristofânicas com traços filosóficos, percebem-se assumir cômicos nos diálogos socráticos de Platão. Mas, por agora, o que nos importa é investigar a representação de mulheres no palco como um deboche das mulheres em si, mas também como uma ironia ao modo como elas eram representadas em outros trabalhos notáveis, especificamente as peças de Eurípides.

Considerado por Nietzsche (1999, pg. 69-73.) como o finalizador da tragédia grega, Eurípides é também considerado como o mais filosófico dos três tragediógrafos. As linhas argumentativas que ele dispõe

<sup>5</sup> "Again, the male is by nature superior and the female, inferior; and the one rules and the other is ruled; this principle, of necessity, extends to all mankind." ("Novamente, o macho é, por natureza, superior à fêmea; e um governa e o outro é governado; tal princípio, de necessidade (*anáγκη*) se aplica à toda humanidade". Tradução nossa. Grifo nosso.)



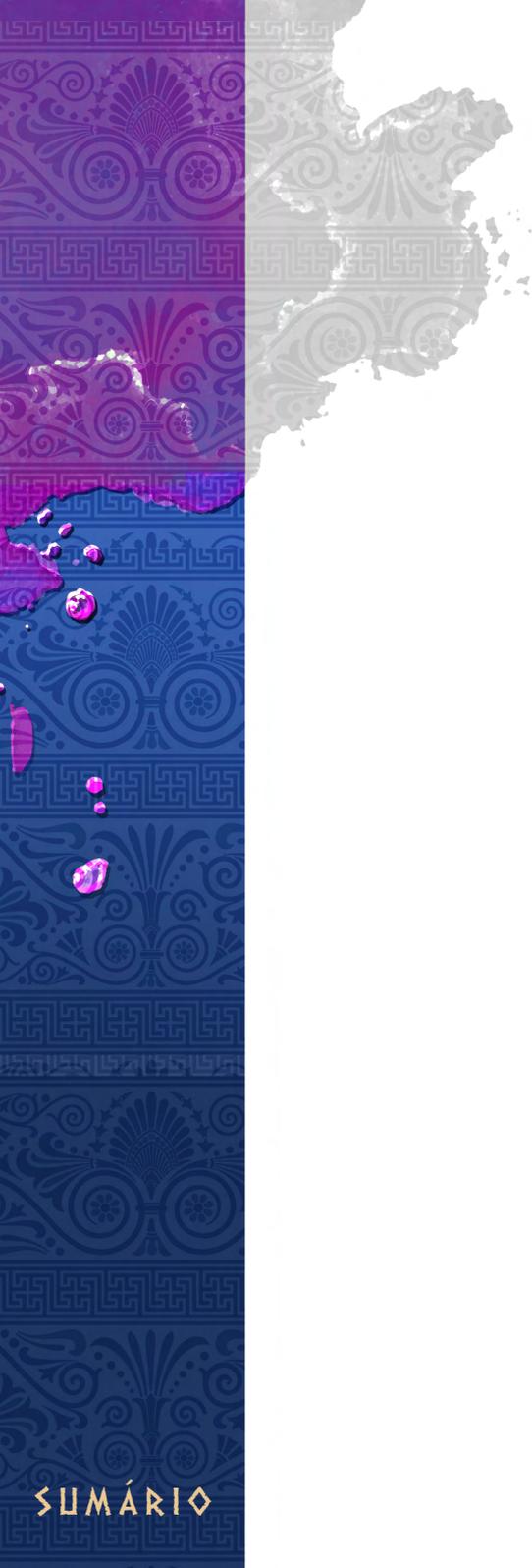
em muitos de seus trabalhos não diferem da tradição mais ampla de Ésquilo e Sófocles, mas aprofunda a centralidade da razão (λόγος) em suas tragédias. Por exemplo, se a Antígona de Sófocles decide encarar seu destino por causa da lei familiar, mesmo contra a razão de Estado de Creonte, a Medeia de Eurípidés toma sua decisão por causa do entendimento racional da linha hereditária, tradição e ancestralidade na cultura grega. Tal como Alceste em sua decisão de autossacrifício para salvar seu marido da morte. As duas decisões não apenas são publicamente defendidas por quem as toma, como são também explicadas em um discurso racional, costurado por argumentos lógicos, feitos de premissas e conclusões. Tal é a razão por que podem ser descritas como morte da tragédia, uma vez que a tragédia era uma associação de letra e música, arte e argumento, e as inovações de Eurípidés quebravam o equilíbrio entre paixão e razão (Nietzsche, 2006, p.16).

Entretanto, o principal é entender as representações que Eurípidés e Aristófanes faziam das mulheres como um retrato do status civilizacional das mulheres e de sua *mulheridade*, nesse período. É interessante que Aristóteles declarou diferentes gêneros (ARISTÓTELES, 1999, p.21-22) para explicar a superioridade dos homens sobre as mulheres<sup>6</sup>, pois as mulheres são representadas como inferiores tanto em Eurípidés como em Aristófanes, mas por diferentes razões. Eurípidés cria mulheres passionais, cruéis e egoístas, com a exceção daquela que prefere abdicar de sua própria vida para preservar a do marido. Enquanto isso, Aristófanes representa as mulheres como inferiores, porque é trabalho dele como comediógrafo. A inferioridade a que nos reportamos em Aristófanes diz respeito às ações empreendidas pelas personagens cômicas em comparação às personagens trágicas. Essa é uma distinção, entretanto, posterior a Aristófanes. É como define co-

<sup>6</sup> De acordo com Borden Sharkey (*An Aristotelian Feminism*, 2016, p. 113), a razão da inferioridade das mulheres é rastreada na doutrina aristotélica da substância, porque as mulheres são o sucedâneo corrupto dos homens. De todo modo, como percebido pela autora, essa explicação falha dentro do próprio sistema, porque as mulheres são necessárias ao processo de geração de novas pessoas.

média como a representação de pessoas “inferiores” encenando ações “inferiores”. (Aristóteles, 2008, pg. 40-45, 1448 a, 1449a). Lisístrata, Praxágora e suas colegas personagens aristofânicas mulheres são inferiores nesse sentido, se bem que elas eram colocadas acima como um contraste a homens inferiores: as protagonistas mulheres nas peças aristofânicas são, frequentemente, consideradas superiores a suas contrapartes homens, vistos, por isso mesmo, como homens ridículos.

Sua representação indica tanto a falta de representação de mulheres em assuntos públicos quanto a poderosa acusação de que aquilo que a filosofia entendia como mulheres era problemático. Mesmo ao declarar que as mulheres são inferiores aos homens, Aristóteles oferece razões problemáticas em favor disso. Na verdade, ele constitui um senso arquitetado a partir de uma visão mais ampla de mundo e natureza. Ao mesmo tempo, assim, em que fala de seres humanos como animais racionais e políticos, o filósofo parece se ater à parte animal para desenhar um lugar para as mulheres na sociedade, uma vez que as descrições que aparecem na *Política* estão ligadas, na *Física*, ao modo como homens e mulheres são diferentes em gênero. Entretanto, visto em retrospecto, numa análise racionalmente possível, o entendimento aristotélico de seres diferentes como seres desiguais, tem parecido algo mais relacionado à limitação histórica que todo autor tem em seu tempo de vida, que a conquista lógica de uma argumentação generalista. Trata-se de ver o filósofo como um filho de seu tempo e, por isso mesmo, justificador de sua história. A comparação entre mulheres e homens voltará muitas vezes ao longo da história ocidental, mas somente no séc. XVIII, entrará de vez no debate filosófico quando Mary Wollstonecraft descreve mulheres como tão naturalmente livres e sábias quanto os homens. Entre as gênese do problema e sua radicalização racionalizada há uma lacuna de dois mil anos. O que aconteceu entre a acusação de sexismo que Aristóteles faz contra a democrática Atenas em fins da Guerra do Peloponeso e a Revolução Industrial? Talvez, a completa e radical mudança nos meios de produção, na base mesma da economia.



Então, se as mulheres podiam finalmente acessar o mercado de trabalho e até mesmo ser exploradas em um paralelo aos homens, algumas delas puderam acessar os meios de narrativa. Por exemplo, a alfabetização de certa quantidade de proletários era o requisito para a operacionalização da revolução em curso nas fábricas e indústrias. Outro exemplo: no século XIX, a classe operária iniciou sua própria visitação aos textos clássicos e sua posterior tradução e comentários por seus membros mais jovens. Era uma escolha antes possível apenas para as classes superiores.<sup>7</sup> A transformação do núcleo da produção econômica, tanto quanto as novas tecnologias, levaram a novas e imprevisíveis mudanças sociais. Então, desde que a matriz produtiva mudou radicalmente na rural, carvoeira Inglaterra nos fins do século XVIII, as mulheres puderam pela primeira vez na história do ocidente acessar o mundo cultural anteriormente apenas masculino. Foi quando se começaram a ouvir as versões da história que as mulheres contam.

## POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO

Em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir desenha a história das mulheres que corre por debaixo da história oficial. O argumento principal pode ser descrito na oposição clássica entre a ágora, como espaço de homens, e o gineceu, como espaço de mulheres. Em outras palavras o público tem sido, desde a fundação da filosofia, considerado como espaço masculino, enquanto a casa (o privado) e, mais especificamente, a parte da casa destinada às mulheres, como feminino.

A mulher grega é reduzida a uma semi-escravidão; ela não tem sequer a liberdade de se indignar. Mal se ouvem alguns protestos de Aspásia e, mais apaixonadamente, de Safo. Em Homero subsistem reminiscências da época heróica em que as mulheres tinham algum poder: entretanto os guerreiros as rechaçam

<sup>7</sup> <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/20/classics-for-the-people-ancient-greeks>. Acesso em 02/07/2020

com dureza para seus cômodos. Depara-se com o mesmo desprezo em Hesíodo: “Quem se confia a uma mulher confia-se a um ladrão”. Na época clássica, a mulher é resolutamente confinada ao gineceu. “A melhor mulher é aquela de quem os homens menos falam”, dizia Péricles. Platão, que propõe aceitar um conselho de matronas na administração da república e dar às jovens uma educação livre, é uma exceção: êle provoca as zombarias de Aristófanes: em *Lisístrata*, a uma mulher que o interroga acerca dos negócios públicos, responde o marido: “Não é da tua conta. . . Cala-te ou apanharás. . . Tece o teu pano”. “Aristóteles exprime a opinião comum ao declarar que a mulher é mulher em virtude de uma deficiência, que deve viver fechada em sua casa e subordinada ao homem. “O escravo é inteiramente desprovido da liberdade de deliberar; a mulher a possui, mas fraca e ineficiente”, afirma. (BEAUVOIR, 1970, 111-112.)

A distinção entre público e privado é da maior importância, já que o espaço público é uma das condições para a realização dos seres humanos. A distinção que Hannah Arendt faz entre labor, trabalho e ação é um aprofundamento maior da antropologia aristotélica: ser uma pessoa humana encontra seu real propósito apenas na política. (ARENDDT, 1988, p. 195.). Uma pessoa é apenas inteiramente uma pessoa se ele ou ela conseguir decidir sobre sua vida, suas políticas e seu senso de justiça. A outra condição para tal realização é a linguagem. Liberdade de expressão e de imprensa não são apenas conquistas iluministas, mas também o desenvolvimento racional do que os gregos chamavam *λόγος* e o que romanos e medievais nomeavam *ratio*. A capacidade de analisar, conectar, refletir sobre dadas condições é fator distintivo dos humanos.. A razão, entretanto, é possível apenas em suas próprias condições.

Para Kant (387)<sup>8</sup>, a razão é uma capacidade que os humanos têm de pensar sobre suas existências frente ao universo, em um senso

<sup>8</sup> “The first faculty has obviously long since been defined by the logicians as that of drawing inferences mediately (as distinct from immediate inferences, *consequentis immediatis*); but from this we get no insight into the second faculty, which itself generates concepts.” [A primeira faculdade foi obviamente há muito definida pelos lógicos como a de fazer inferências mediatas (distintas, pois, de inferências imediatas, *consequentis immediatis*); mas a partir daí, não temos qualquer insight da segunda faculdade, a que, ela mesma, gera conceitos.” Kant, 1988, pg. 387, *Sobre a razão pura (On pure reason)* Tradução nossa. Grifos do original.]

estrito: a razão é, enquanto faculdade do conhecimento, responsável por conectar os humanos a conceitos extra-experiência, ainda que e, principalmente, a razão enquanto atividade geral não prescindia da experiência disponibilizada pela sensibilidade. Em um sentido mais amplo, a razão é o resultado da atividade das faculdades da razão imaginação, entendimento, julgamento, sensibilidade e as intuições puras oferecidas pela razão ela mesma, e são essas as capacidades daquilo que hoje em dia pode ser descrito como mente.

Então, a razão não é apenas a capacidade que os humanos têm, mas é a maneira própria de os seres humanos produzirem-se no real de forma fenomênica, uma vez que aos seres humanos só é dado conhecer o fenômeno.

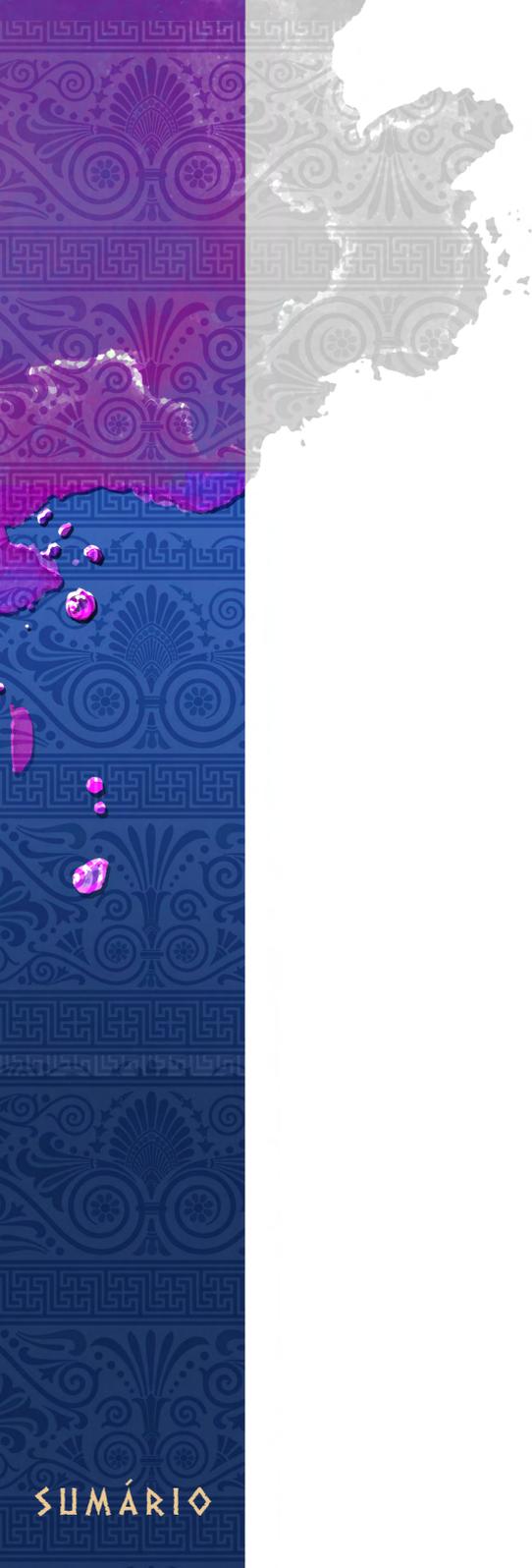
Nos dois sentidos, a razão é um quadro universal, para o qual cada pessoa humana tem a mesma capacidade e, dessa forma, a mesma autenticidade e legitimidade para reclamar sua própria dignidade humana pois é universal e necessária. Eis porque a razão pode ser usada tanto de forma pura, como prática. No primeiro caso, pode-se usar a razão para se pensar sobre a razão ela mesma, suas premissas e processos pressupostos e inferidos e como opera.

No segundo caso, pode ser usada para pensar sobre a natureza da ação e seu ajustamento à razoabilidade e às regras universais hauridas de sua razoabilidade, levando assim ao imperativo categórico. A suposição de Arendt sobre os conceitos aristotélicos de público, trabalho e política não ignora a universalidade transcendental que Kant impõe aos assuntos humanos. Na verdade, para entender como se pode atingir a vida ativa nos dias de hoje, tem-se de considerar se é possível ou não pensar sobre a arena pública, na qual cada pessoa tenha, desde sua conformação universal, o mesmo direito de falar e de exigir. Esta é, combinada às filosofias contratualistas modernas, a raiz das democracias ocidentais. No pensamento “cada pessoa, um voto”, ecoa a ideia de equidade dos seus presumíveis sujeitos.

Esta é a razão por que Beauvoir é tão assertiva sobre a divisão econômica, histórica entre homens e mulheres, assim como sobre o controle que os homens impõem sobre elas. Mesmo a declaração aristotélica da inferioridade das mulheres é problematicamente baseada na “fraqueza” das mulheres, porque não toca o ponto de ser uma pessoa no espaço público. De acordo com sua *Metafísica*, “a raça humana vive (...) também com base na arte (*tekhné*) e no raciocínio (*logismos*)”, além de impressões (*phantasiai*) e lembranças (*mnemai*), que são compartilhadas com os outros bichos. (Aristóteles, 2002, pg. 5, 980b-981a). São essas capacidades a especificidade dos humanos entre os animais. Dessa forma, a diferença entre homens e mulheres deveria existir intrinsecamente ao gênero humano (*antropón génos*) para Aristóteles, o que seria inconsistente para uma doutrina antropológica filosófica contemporânea, embora não para a aristotélica.

Além disso, para o filósofo, os seres humanos têm uma especificidade psicológica, que leva a uma terceira, diferente parte de alma, de acordo com o *De Anima*.<sup>9</sup> De fato, podemos insistir em inconsistências e esperar encontrar contradições no que tange à visão contemporânea de equidade no pensamento de Aristóteles. Essa atividade seria, entretanto, contraproducente, uma vez que o sistema aristotélico é fechado e qualquer ajuizamento que busque trazê-lo para os moldes atuais de política ou política de gênero seria, além de anacrônico, estéril, uma vez que não se pode ajuizar um sistema com categorias externas a ele, muito embora seja fértil haurir de pensadores sistemáticos as intuições mais gerais que levaram à formulação de um horizonte de conceitos. Meu intuito não é cobrar a Aristóteles políticas contemporâneas, a ele, portanto, estranhas. Mas tentar entender porque seu pensamento se

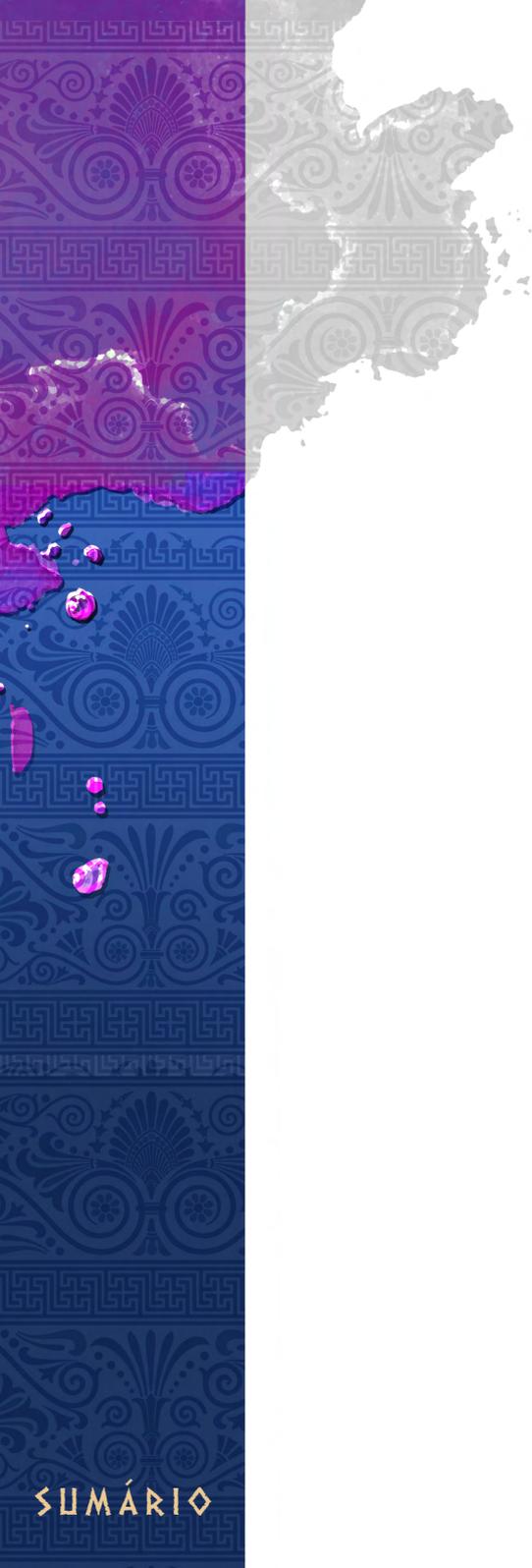
<sup>9</sup> Trata-se de uma teoria psicológica inteligentemente conectada ao sistema organizador do pensamento aristotélico. Os princípios de movimento e percepção da alma são propriedades materiais de uma alma incorpórea, pois proporcionam movimento e sensibilidade aos seres vivos. (Aristóteles, 20, pg. 58, 411b). No caso dos seres humanos, às partes nutritiva e perceptiva, vem-se juntar uma parte responsável pelo pensamento: a imaginação e a definição (*lógos*) dada pela alma aos seres humanos os torna capazes de opinião, convicção e conhecimento. (Idem, pg. 115, 429b)



direcionou para uma metafísica que comutava diferença em desigualdade, quando se entende que seu pensamento possuía as condições para outros empreendimentos. Trata-se de esboçar o cenário que tornou possível a Aristóteles sua sistematização da natureza e da política, que para ele era uma coisa só, mas não dentro de seu sistema, mas como uma reflexão sobre as condições que tornaram possível o seu pensamento.

Para entender a misoginia filosófica de Aristóteles, devemos prestar muita atenção à representação cultural das mulheres na sociedade em que ele foi socializado, os tempos clássicos. O ponto central da política é que não existe tal coisa como descontinuidade política, logo, se as mulheres não podiam falar por si, haveria aqueles que falariam em nome delas. Se meninos e meninas não têm a representação pública de mulheres fortes, éticas e responsáveis, como poderiam pensar nelas como tal, quando se tornassem homens e mulheres? A representação é também uma política pela qual culturas e governos são responsáveis. De tempos em tempos, pode ser que haja alguma autocrítica sobre o que e como as culturas pensam e julgam seus próprios conteúdos, o que parece ser um mecanismo próprio às culturas, percebido no movimento dialético cujos polos são universalização dos valores próprios de uma cultura e sua relativização em face de outras culturas. Mas uma cultura dificilmente é crítica de suas próprias visões do mundo e da ordem. Deve haver mudanças significativas nas estruturas e dinâmicas sociais que permitam esse criticismo e relativismo. Talvez, o contato com próximas e distantes culturas, por um lado, e as guerras contra os persas e os espartanos, por outro, devem ter permitido aos atenienses repensar a atribuição naturalizada dada ao papel das mulheres em sociedade. Mesmo assim, o alcance geral do pensamento social sobre as mulheres era demeritório:

Segundo Xenofonte, a mulher e o marido são profundamente estranhos um ao outro: “Existem pessoas com quem converses menos do que com tua mulher? — Muito poucas...” Tudo o que se exige da mulher em Economia é que seja uma dona de



casa atenta, prudente, econômica, trabalhadeira como a abelha, uma intendente modelar. A condição modesta a que a mulher é reduzida não impede os gregos de serem profundamente misógenos (sic.). Já no século VII a. C, Arquíloco escreve epigramas mordazes contra as mulheres. Lê-se em Sirmônide de Amorga: “As mulheres são o maior mal que Deus jamais criou: que pareçam por vezes úteis, logo se transformam em motivo de preocupação para seus senhores”. E em Hiponax: “Só há dois dias na vida em que nossa mulher nos dá prazer: no dia de núpcias e no dia do enterro dela”. São os habitantes da Jônia que, nas histórias de Mileto, manifestam maior mordacidade: conhece-se entre outros o conto da matrona de Éfeso. O que se censura principalmente às mulheres nessa época é serem preguiçosas, azedas, perdulárias, isto é, precisamente a ausência das qualidades que se exigem delas. “Há muitos monstros na terra e no mar, mas o maior de todos é ainda a mulher”, escreve Menandro. “A mulher é um sofrimento que não nos larga”. Quando, pela instituição do dote, a mulher assume certa importância, deplora-se a sua arrogância; é um dos temas familiares de Aristófanes e principalmente de Menandro. “Despossei uma feiticeira com um dote. Aceitei-a por causa de seus campos e de sua casa e isso, ó Apoio, é o pior dos males!...” “Maldito seja quem inventou o casamento, e em seguida o segundo, e o terceiro, e o quarto, e todos os que o imitaram”. “Se sois pobre e casais com uma mulher rica, ficareis ao mesmo tempo escravo e pobre”. (Beauvoir, 1970, pg. 112. Grifos do original.)

O único ponto que eu gostaria de divergir de Beauvoir em seu catálogo de fúria grega contra as mulheres é sua menção a Aristófanes e Menandro, ou seja, à comédia. O ponto central é que não se pode atribuir ao autor as opiniões de suas personagens. Mesmo se Aristófanes fosse um misógino autodeclarado, não seria porque sua personagem disse e se comportou de forma misógina. Além disso, o papel político das mulheres deve ser compreendido como contraparte ao poder dos homens. Para que haja mestres reinando, são necessários escravos sendo submetidos. Nesse sentido, imagina-se que a representação de mulheres fez um mau retrato delas porque às mulheres não foi permitido falar por si mesmas. Elas eram excluídas dos

assuntos públicos e não tinham escolha a não ser obedecer a seus maridos, tios, irmãos e filhos. Quando lemos o testamento de Aristóteles, que é mais ilustrador de seus pontos de vista sobre as mulheres do que seus escritos filosóficos, vemos isso. Quase gentil, com uma memória piedosa de sua falecida primeira esposa, e uma atitude de cuidado com sua segunda, ele deseja que elas sejam tratadas com honras e respeito. Mas ele não poderia deixar nenhuma propriedade particular para elas, pois era ilegal. Os bens que são passados para sua segunda esposa e suas filhas são intermediados pelo casamento planejado com homens de sua confiança. Mesmo aí, as mulheres que amava estavam à mercê de outros homens. (Aristóteles, 2011, pg. 30-32.) A representação de mulheres jamais poderia ser positiva se não havia mulheres para refutar representações enviesadas.

A presença ou ausência de mulheres na política e seus sucedâneos, como a participação e representatividade de mulheres nos setores da cultura, como filosofia, ciência etc. é uma questão discutida com cada vez mais frequência. Claro, existem as opiniões cínicas, chauvinistas que argumentam que as mulheres não são tão inteligentes quanto os homens ou, em outra formulação, que a inteligência delas é mais relacionada ao cuidado e esta é a razão porque há tantas mulheres cuidando de assuntos domésticos, trabalhos “femininos” e mesmo um espírito de feminilidade<sup>10</sup>, algo em parte, grandemente endossado pela literatura autorreferenciada como realista/ naturalista do século XIX, em línguas europeias. Estes não são argumentos vá-

<sup>10</sup> Uma questão que me suscita dúvida e interesse, embora não seja para esta discussão, é pensar no papel que a literatura ocidental do século XIX, como obras como *Anna Kariênina* (1877), de Liev Tóstoy; *Mme. Bovary* (1856), de Gustave Flaubert e *Eline Vere* (1889), de Louis Couperus, na Europa; e *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, no Brasil, foram obras determinantes para a fundação ou remodelação de um mito de espírito feminino, feminilidade natural ou alma feminina. Mesmo com a existência de escritoras como Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot, no Reino Unido; George Sand, há mais tempo, na França, e as irmãs Khvoshchinskaya, na Rússia; ou mesmo Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), ainda assim coube a homens o escrever sobre a suposta natureza feminina, assim como na virada do século, caberia a Freud falar sobre histeria e feminilidade. O problema, aqui, é acerca da narrativa que escutamos e que preferimos escutar.

lidos, pois não dão a fundamentação lógica para suas conclusões, nem articulam uma cadeia de razões que alcançam o entendimento de um fenômeno. Esses argumentos não são razoáveis, além disso, porque não usam a razão para fundamentar suas sentenças. As mulheres e, especialmente, as mulheres negras e pardas, não estão presentes na política, filosofia e ou ciências porque elas não tiveram o tempo e a chance de estudar e defender suas teses e dissertações. Marie Skłodowska-Curie teve de deixar a Polônia e passar fome em Paris para poder estudar física e química. O número reduzido de autoras e cientistas mulheres na ciência e na filosofia ao longo da história é um reflexo de sua quase que total ausência na política e nos centros decisórios. Não quer dizer que não houvesse mulheres fazendo ciência, filosofia ou política, mas elas certamente foram obliteradas na história, de acordo com o que se coloca, por não disporem de acesso e controle dos meios de narrativa. Por isso, sua representação na história é ou enviesada, como é caso da Imperatriz Qing Cixi; empalidecida, como Hipátia de Alexandria e Aspásia de Mileto; ou, no caso das narrativas católicas, idealizadas ao lado da santidade virginal mariana, como é o caso de Hildegarda de Bingen, na tradição do misticismo, e Teresa d'Ávila, na tradição da teologia filosofante.

Há um estudo atual<sup>11</sup>, do pesquisador Armand d'Angour, que tenta identificar a influência de Aspásia de Mileto na carreira filosófica de Sócrates. De acordo com d'Angour, foi essa mulher que primeiro apresentou a argumentação e a arte da conversação ao jovem Sócrates. É sabido que ela foi cortesã de Péricles, o general que regeu Atenas no Século V aEC. Ela pertencia à elite de um poderoso Estado imperialista que concentrou o poder de muitas cidades gregas na base do Mediterrâneo oriental. Ela era notável pelo virtuosismo de sua retórica e pela beleza de seu estilo.

<sup>11</sup> <https://theconversation.com/socrates-in-love-how-the-ideas-of-this-woman-are-at-the-root-of-western-philosophy-109593>. Acesso em 03/07/2020.

Aspásia era a mais inteligente e influente mulher de seu tempo. Companheira de Péricles por quase quinze anos, ela era abertamente caluniada e insultada por autores cômicos de peças teatrais – os tabloides jornalísticos daquele tempo – por causa de sua influência sobre ele. Parte do círculo de Péricles de pensadores, artistas e políticos, ela foi descrita por Platão, Xenofonte e outros como uma admirada instrutora de eloquência, como também casamenteira e conselheira matrimonial. No diálogo platônico *Menexeno*, ela é descrita como ensinando Sócrates como prestar um discurso fúnebre – do mesmo jeito que ela supostamente uma vez ensinou Péricles. Ela era, em outras palavras, conhecida por sua habilidade em falar e, como “Diotima”, em particular por falar sobre o amor. (d’Angour, 2019, tradução nossa. Grifo do original.)

Ela era uma filósofa da mesma maneira que Sócrates foi. Entretanto, enquanto Sócrates é ainda considerado o pai da investigação humanística, Aspásia foi relegada às notas de rodapé da história da filosofia, seja como companheira das muitas conquistas de Péricles, seja como uma *hetaira*, uma prostituta de luxo. Em um caso ou outro, o estudo de d’Angour é um entre muitos que querem distinguir um novo aspecto da vida e obra do filósofo Sócrates. Para o que nos importa agora, é um exemplo da influência de mulheres na vida cultural da Atenas Clássica. Entretanto, se a existência dessa influência não pode ser negada, tem sido certamente ignorada. Mesmo a discussão da prioridade de algumas obras sobre outras nos antigos centros de pesquisa deve ser levada em consideração, uma vez que não há registro de obras completas de mulheres na Antiguidade. Safo de Lesbos, por exemplo, deixou seus preciosos fragmentos, mas a parte significativa das obras conservadas dos tempos antigos são de homens. Nesse sentido, os documentos que nos garantem acesso ao pensamento daquelas pessoas são, dessa forma, atravessados pelo viés de gênero de seus escritores. O autor de *Lisístrata*, nesse sentido, é um dos exemplos de um homem que falaram sobre as mulheres e, assim, uma das representações antigas de mulheres de que dispomos.

Aristófanes era membro da elite da Atenas clássica e tinha acesso não apenas à melhor educação que se podia ter à época, como também aos grandes e notáveis de seu tempo. Sócrates e Aspásia eram seus conhecidos e se é impossível declarar que Aristófanes tinha tendências mais igualitárias no que tange a gênero, dado que conhecia a ambos e por ambos fora possivelmente influenciado - algo que explique alguns posicionamentos de suas personagens mulheres - o fato é que ele escreveu, pelo menos, três comédias sobre mulheres fortes e audazes, algo que se contrapunha à visão hegemônica que se tinha delas.

Em *Lisístrata*, a liderança forte conduzida por Lisístrata é o ponto de inflexão do fim imaginário da guerra do Peloponeso. *Tesmoforiantes* apresenta as mulheres como entidades ambíguas, também familiarizadas com a política masculinizada e conscientes de seus direitos. *Assembleia de Mulheres* tem as sagradas regras da democracia viradas de pernas para o ar por mulheres em sua demanda de poder e representação.

Tendo Aspásia e Sócrates influenciado Aristófanes de alguma forma, já que faziam parte da mesma classe e círculo sociais, inclusive com Aristófanes aparecendo no diálogo platônico *O banquete*, como personagem cuja narrativa está mais próxima da filosofia (sabedoria) que a medicina ou os saberes populares, por exemplo; ou não tendo havido essa influência de forma alguma, uma coisa é certa: as visões que o comediógrafo oferece sobre mulheres e sociedade não são equiparadas em nenhum outro lugar.

De acordo com Lammenranta (2019, p. 67-68), a arte pode nos ensinar, porque mesmo que aquilo a que se refere não seja realmente um objeto, ela pode expressar frases cuja credibilidade existe. Logo, mesmo se o que Aristófanes disse não era uma verdade social, teve um impacto nos assuntos sociais através da importância que o teatro tinha na Atenas clássica. Nenhuma mulher governou Atenas desde que a Deusa miticamente ganhou a cidade contra Poseidon. A única vez que as mulheres tiveram o poder em mãos foi nas caracterizações que

Aristófanes apresentou junto com seus companheiros atores, músicos e cenógrafos. Esta é a razão por que suas peças podem dar medida do empoderamento das mulheres na Atenas clássica e servir como documentos de como as coisas costumavam acontecer, assim como eram imaginadas e representadas. Isso, certamente, acende o sinal de alerta para alguns detalhes, a saber, das condições de possibilidade de uma representação de um grupo social que não é feita a partir desse grupo, por um lado; e, por outro lado, o *modus operandi* da representação social, no território onde política e linguagem se encontram.

## MEIOS DE NARRATIVA: AS MULHERES REPRESENTADAS POR HOMENS E AS INOVAÇÕES DE ARISTÓFANES

Da *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, de Olympe de Gouges, à literatura feminista mais recente, a teoria da mulher e a filosofia de um status não binário metafísico/ nominalista de uma *mulheridade* persistiu e é, hoje, um fértil campo tanto para a filosofia como para as ciências sociais. Entretanto, se é possível rastrear essa discussão até seus dias de origem, tem de se ir até a Grécia Antiga, pois os gregos são iniciadores de modalidades de democracia, política e cidadania que ainda praticamos, ainda que como sucedâneos, nos dias de hoje. Então, o problema filosófico sobre equidade e desigualdade entre homens e mulheres e, dessa forma, as origens da participação das mulheres na política e na vida social, tem seus inícios simbólicos nos mitos gregos de Pandora, narrados por Hesíodo em *Os trabalhos e dias*, e no mito de Penélope<sup>12</sup> em Homero.

<sup>12</sup> De acordo com Dell'Abate-Çelebi (2016), o Ocidente começa a revisitar o mito de Penélope e rever suas marcas características no intuito de tornar patentes outras formas de identidade feminina a partir de novas aberturas interpretativas do mito legado. Para Renaux (2011), trata-se também de refinar as malhas e níveis de textualidade de forma comparativa de modo a sustentar possíveis novas interpretações.

Nesse sentido, Aristófanes é uma mina de ouro para pesquisar esse problema, uma vez que ele contou novas histórias sobre as mulheres, dessa vez, histórias de mulheres relacionadas ao poder e assuntos de Estado. A diferença introduzida por esse autor faz com que ele se aparte de seus prévios colegas poetas, pois eles não pensavam as mulheres em tal *desnaturada* ambientação. Com Aristófanes, em benefício da comédia, as mulheres são colocadas no controle do templo, do tesouro e da cidade. Suas inovações no teatro lançam luz tanto sobre como imaginar um lugar em que as mulheres nunca estiveram antes, como representar a sociedade em que ele viveu. Com isso, pode-se ilustrar a maneira como essa sociedade entendia as mulheres. Esse jogo de espelhos era uma prática comum para a comédia antiga. (Duarte, 2000, pg. 208.).

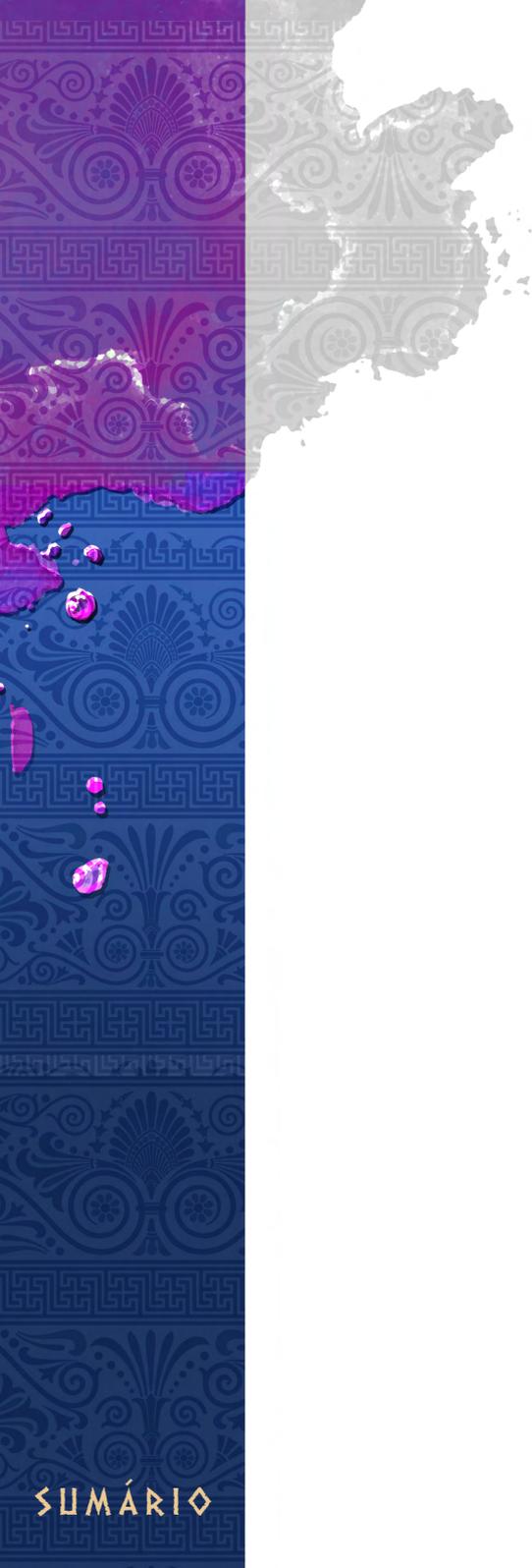
Lisístrata, Praxágora e Mnesíloco são protagonistas das peças consideradas femininas. É discutível se existe algo mais do que assuntos relacionados às mulheres para categorizar essas peças como um ciclo próprio, já que não há diferenças formais entre estas e as peças “não-femininas” e também porque existe uma proximidade cronológica entre duas delas e uma lacuna com a última. *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* foram as duas apresentadas em 411 aEC., enquanto *Assembleia de Mulheres* veio a público quase vinte anos depois, em 392 aEC. Dito isso, deve-se especular quais são os pontos em comum nas três que oferecem sua especificidade à discussão de gênero.

São peças que têm mulheres como protagonistas. Mesmo o homem Mnesíloco é tomado por mulher pelas personagens com quem divide o palco e a narração. Uma vez que são peças que têm mulheres como protagonistas e elas são representadas como fortes e inconformistas, as três peças podem ser, ainda, elencadas ao lado das tragédias *Medeia*, *Alcestes*, *As Troianas*, *Fedra*, de Eurípides; *Antígona*, de Sófocles; e *As suplicantes*, de Ésquilo, como *topos* literário inicial de gênero e mulher na literatura e tradição ocidentais.

Tais obras são as primeiras fontes escritas de algo entre a ausência de mulheres na discussão pública e as narrativas modernas de mulheres com empoderamento público, uma vez que mostram as mulheres como participantes ativas da política e do éthos – especialmente em Aristófanis – mas elas não são realmente escritas por mulheres. Nesse ponto, tanto as mulheres não tinham atingido uma posição de liberdade pública e autonomia financeira que lhes garantisse a formulação de uma narrativa, uma vez que essas condições sequer estavam disponíveis para elas

O valor tradicional ligado à palavra lógica é fundamental para entender o que quero dizer com *meios de narrativa*. Partindo das condições históricas das quais as sociedades emergem, pessoas não existem apartadas de sua história: elas vivem suas vidas da maneira como sua história proporciona. Os antigos gregos tiveram um momento de deusas fortes entre sua formação prévia e a posterior expansão pelo Mar Mediterrâneo, mas esse momento empalidece se comparado ao período expansionista. Mesmo partindo de uma posição em que a constelação de símbolos e mitos encarnados nas práticas religiosas, foi enquanto sociedade patriarcal que os gregos antigos se consolidaram enquanto experiência civilizatória. Mileto, Éfeso e Eleia são exemplos de vibrantes e cultivadas antigas colônias que, ao ganhar independência, levaram esse experimento ao contato com outras formas de ver e entender o mundo. Isso, certamente, traria reavaliações e comparações para o interior da cultura grega, o que certamente teria impacto sobre as questões transversais dessa cultura, como gênero, pertença e valores.

A proximidade de diferentes povos, misturada com as empreitadas comerciais empreendidas pelas muitas cidades-Estados gregas, metropolitanas e coloniais, puseram os gregos num relativismo direto de suas crenças e costumes. Então, a cultura grega dependia muito mais de sua língua do que se tivessem permanecido em isolamento tribal, e seus ritos tiveram de se adaptar à frente de novas realidades. Então, o empréstimo do alfabeto dos fenícios e a subsequente escrita das leis fez da língua grega uma arena de disputa, aberta a qualquer um



que a falasse. Nos primeiros empreendimentos coloniais, os membros das classes subalternizadas que haviam sido despejados da terra-mãe por não terem acesso a bens e prestígio, não tiveram a liderança direta de um rei tradicional, descendente de um semideus. Se, por um lado, eles não tinham os líderes que teriam em condições normais, por outro, eles estavam mais livres do que nunca para tomar suas próprias decisões. Em tais menos tradicionais condições, assim como para sobreviver nas novas terras, violência como ação de Estado era uma opção problemática. Diante de querelas e disputas, eles tiveram de convencer uns aos outros através de argumentação lógica e articulada.

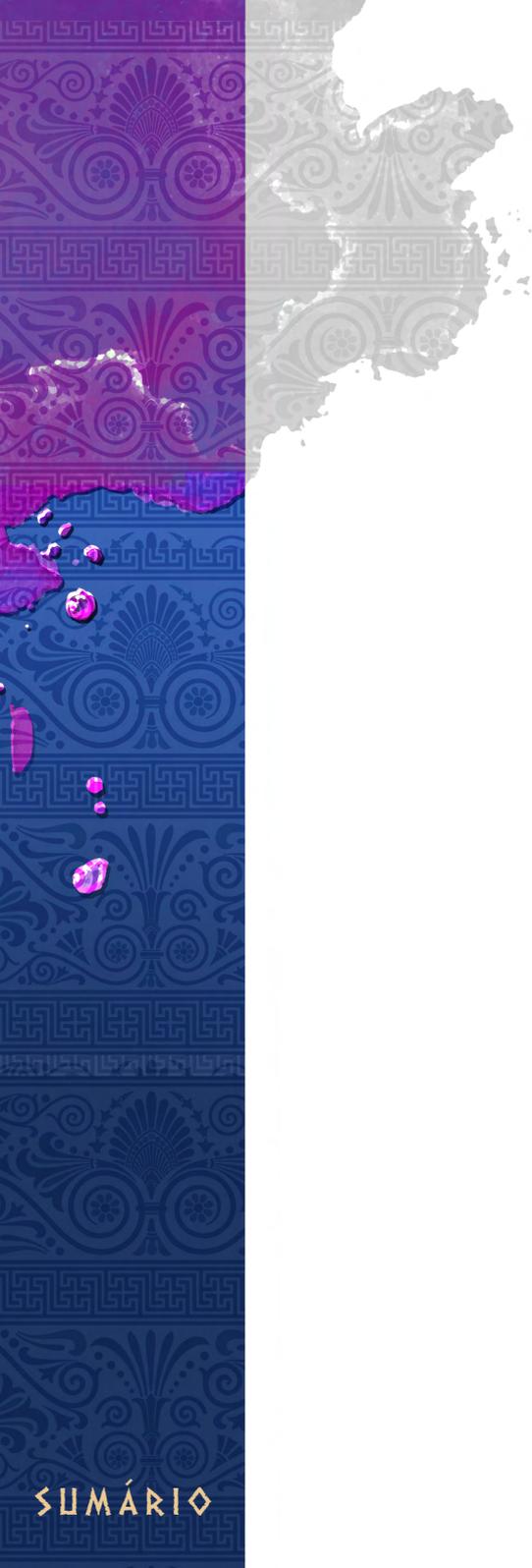
A palavra *λόγος* pode significar tanto *palavra* quanto *razão*, pois é a palavra que confere razão ao mundo ordenado. Na colonial Mileto e nas acima-citadas condições, a filosofia ocidental surge tanto da tradição religiosa quanto do ceticismo lógico dos proto-cientistas, pois tanto o acreditar e o duvidar eram organizados através do *lógos*, a palavra lógica. (Cordero, 2011, p. 15-31). Reconhecer isso torna mais compreensível porque os festivais públicos, como as Leneias e as Grandes Dionísias eram, ao mesmo tempo, rituais religioso e dias de celebração, mas também de debate público.

Através de sua razoabilidade lógica que faziam dos mitos e do passado, os atenienses clássicos costumavam dizer a si mesmos quem eles eram, assim como fazer críticas sobre a direção que a cidade-Estado tomara. Em 411, Atenas estava outra vez prestes a guerrear diretamente com Esparta. Aristófanes deixa claro para eles mesmos e para as próximas gerações que o estado bélico asseverado por Atenas não era consenso, nem era o mesmo para todos. Em *Lisístrata*, o condoído depoimento de sua protagonista no prólogo ecoa o discurso antibélico de Diceópolis em *Acarñenses*, mas, dessa vez, sob a perspectiva de uma mulher. Ou, pelo menos, o que se aceitava genericamente como a perspectiva de uma mulher.

Esse comentário nos leva a dois pontos: 1) o que era dito sobre as mulheres era o que se sabia e se acreditava delas. 2) A comédia, como qualquer atividade dramática, é feita pelo jogo de reorganização da realidade, dizendo coisas que não existem como se existissem, e empreendendo uma atividade semelhante ao jogo descrito por Grotowski (2007, pg. 60): como algo semelhante à dança, à ritual encenação da realidade. Muito mais que a mera imitação da realidade, o teatro e o drama oferecem uma realidade dançada, na qual os objetos referidos por símbolos não existem nas condições cotidianas. Para além disso, a comédia era e é uma força potente na política, pois ela trabalha com encenação dramática da realidade de um jeito ambíguo, referindo-se à simbolização artificial da realidade com ironia e acidez.

Isso significa algo mais do que o que é dito diretamente. É um jogo de múltiplas camadas de simbolização autorreferente. Através de suas camadas, a comédia diz coisas ambíguas que seriam ultrajantes no discurso convencional. Um exemplo disso acontece em *Assembleia de Mulheres*. O enredo é até bem simples: as mulheres da cidade tomarão a assembleia através de um golpe de se vestirem como homens, indo à Assembleia e propondo e aprovando a entrega dos assuntos da cidade-Estado e sua governança às mulheres. Nos versos 135-140, enquanto as mulheres ainda estão ensaiando como falar em uma sessão pública, uma delas pede pela “coisa forte”, vinho não-aguado, o que faz Praxágora reagir com raiva. Ela responde que vinho não é permitido na Assembleia, para perplexidade das outras. A preparação da piada é o senso geral de beber ser não apenas permitido como encorajado na Assembleia, pois apenas assim se explica – aqui tem-se a *punch line* – que a Casa faça leis tão horríveis.

As camadas dessa cena podem ser dispostas na seguinte sequência: 1) As personagens são apenas personagens e o que está se desenrolando não é real. 2) Existe o falso sentimento de crença para assistir à ação: as pessoas se deixam iludir pela sequência de eventos



como se fossem uma história que alguém conta com a expectativa de que acreditem nela. 3) Na sequência de eventos, as personagens estão falseando um discurso para alcançar a crença de outros. 4) No núcleo do discurso falso existe uma linha que quebra a sequência e, por um segundo, todos têm sua expectativa quebrada: nesse momento, o salto ocorre em todo o percurso de volta para o primeiro nível, no qual as pessoas sabem, entendem e acreditam que as ações da peça não são ações da mesma forma que as ações do cotidiano. Elas estão se referindo a objetos ausentes de existência, cujos corpos são emprestados dos atores e objetos cênicos. Não é real, ainda que atue como se fosse.

Essa organização em camadas múltiplas e interdependentes é peculiar à comédia, uma vez que ela é especializada na quebra de ilusão. De acordo com Duarte (2000, p. 38) e Pompeu (2000, p. 1), a parábase é parte estruturante da Comédia Antiga, com importância especial. É nessa parte que o poeta fala diretamente ao público, superando a quarta parede, uma estratégia usada até os dias de hoje pela comédia e pelos comediantes. É isso o que faz a comédia ser tão potente para política, como a catarse era para a ética na tragédia.

A aplicação da estratégia de níveis de leitura é fértil também porque mostra as coisas não ditas sobre cultura e sociedade. Entender o que era risível para os gregos clássicos nos dá a entender o que era ridículo para eles e, portanto, absurdo. Mulheres falando em público a tomando o governo (*Assembleia de Mulheres*, 109; 150), parando a guerra (*Lisístrata*, 80-120) ou planejando matar um inimigo delas (*Tesmoforiantes*) era risível. Por exemplo, quando Praxágora pergunta à Primeira Anciã: “Mas por que, minha cara? O que há de tão ridículo nisso?” (*Assembleia de mulheres*, 115-120). Claro, um ror de mulheres se vestindo como homens e usando barbas postiças seria risível mesmo em um contexto moderno, mas a questão ausente aqui é por que mulheres falando de política era algo categorizado como material cômico.

Para entender isso, é importante seguir dois caminhos ao mesmo tempo: forma e conteúdo, pois os dois são binários. 1) As peças são divididas em uma proposta séria e uma absurda, com uma parte mais séria e uma mais patética, normalmente com a parte mais séria no começo, e o pastiche do meio para o final. 2) O tipo e o conteúdo dos discursos diferem daqueles usados por uma e outra personagem. Por exemplo, enquanto Praxágora e Lisístrata têm ideais e ideias mais elevadas, seus discursos são mais diretos e têm menos reviravoltas cômicas que os das outras mulheres e homens na peça. Esse jogo de vai-e-vem no discurso é uma estratégia que Aristófanes assevera para pôr lado-a-lado um discurso sério e um pastiche. O contraste é, claro, engraçado. Mas, para o que nos importa, tem de se dizer que tanto Praxágora como Lisístrata são personagens tratadas de forma diferente, respeitáveis, e isso talvez explique porque pareceriam tão absurdas para a plateia grega antiga, dominada pelo gênero masculino.

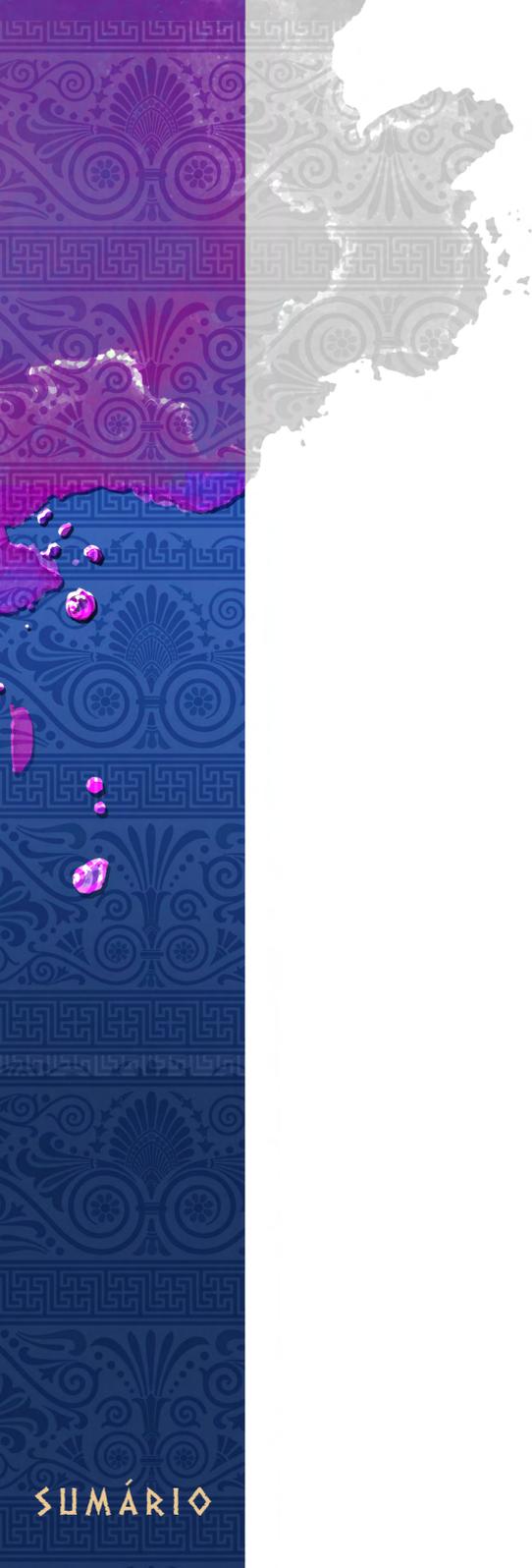
Dessa forma, *Tesmoforiantes* é de particular interesse, pois tem não uma mulher como protagonista, mas um homem fingindo ser uma mulher. O enredo pode soar o mais absurdo das três peças para o público contemporâneo, pois mostra o plano para o assassinato de Eurípidas. No entanto, isso era menos irreal do que a participação das mulheres no estado de guerra ou sua inclusão no sistema democrático. As *thesmophoriazousai* eram as mulheres na celebração de Deméter e Perséfone, as *Thesmophoriai*. É um particípio presente plural, que tem função de substantivo, e indica sua formação de um verbo e, dessa forma, sugere a ação coletiva das mulheres, como em *ekklesiazousai* (o mesmo que *Assembleia de mulheres*). Apresentada em 411, um mês ou dois depois da apresentação de *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* se passa em um lugar realmente destinado às mulheres. Isso não significava democracia ou inclusão de gênero, mas uma tradição com um passado religioso no qual apenas as mulheres eram permitidas. Então, à sua maneira engenhosa, do mesmo jeito que ele tinha posto mulheres em um espaço masculino em *Lisístrata* e porá em *Assembleia de Mulheres*, aqui Aristófanes põe homens em um ritual sagrado, apenas para mulheres.

Mnesíloco, um parente de Eurípedes, tentará fazer um contraponto aos argumentos das mulheres em favor da execução de Eurípedes, o homem que tem sido o detrator das mulheres. Durante as cenas, Mnesíloco se passará pela mulher que defenderá o poeta da acusação e, depois, Helena de Troia e Andrômeda, para se safar da punição, depois de ter sido descoberto infringindo uma lei sagrada: sendo homem, estar em um lugar das mulheres. O ponto é, aqui, o mascaramento de máscaras, já que o teatro grego tinha o uso de máscaras como constituinte característica, assim como jogar com gênero e regras teatrais.

O resultado desse pastiche é a salvação da eventual vítima, mas a peça lança luz sobre nossa discussão porque mostra um notável exemplo de como a reputação e vida das mulheres dependia daquilo que Eurípedes, um homem, falava sobre elas. Ele é acusado de expor os segredos das mulheres sobre mulheres e, dessa forma tornar suas vidas mais difíceis. Em muitos momentos da peça (versos 182-490; 1166-1168), Eurípedes é não apenas citado como causa dos problemas das mulheres em sociedade, como também por ser a pessoa que porta o poder de declarar suas reputações. Os verbos usados para ele foram *dizer* e *falar*. Além disso, durante os versos 785-790, nos quais as mulheres tomam para si as palavras, é muito interessante o que elas têm a dizer:

Nós, então, tendo avançado, elogiaremos a nós mesmas  
Na verdade todo tipo fala em público  
Mal da raça feminina,  
Que somos todo o mal para os homens  
E que de nós vem tudo:  
Discórdias, querelas, rebeliões terríveis, tristeza, guerra.  
(Aristófanes, Trad. de Pompeu, 2015, pg. 84).

Esse momento apenas é forte o suficiente para declarar a existência de uma participação marginalizada das mulheres na política. A maneira como as pessoas eram representadas e mostradas na comédia é um retrato de como as narrativas são importantes para o controle das narrativas em si mesmas e seus sucedâneos políticos. Narrar uma



coisa é controlar a sua existência. A onisciência que o Deus judaico tem para perguntar a Caim sobre o destino de Abel, não como uma pergunta de fato, mas como benefício da dúvida, é algo que os humanos não possuímos. Falando filosoficamente, nós não controlamos os eventos, apenas o modo como os entendemos como narrativa. As pessoas se comunicam para transmitir umas às outras informações que não seriam transmissíveis de outra forma. O acesso fenomenológico que nós temos aos eventos do passado e às compreensões dos fenômenos sociais e antropológicos do presente é a narrativa. Uma sociedade com separação de gênero terá meninas deseducadas e rapazes alfabetizados vivendo os mesmos eventos, com impressões diferentes deles. As próximas gerações dessa sociedade, entretanto, terão acesso apenas às impressões perpetuadas, as quais fluirão tanto em documentos escritos como tradição oral. Mas, como dito antes, a escrita de algo pode fixar seu conteúdo mais que de outra forma.

Na história registrada das sociedades ocidentais, as mulheres foram privadas de poder e controle sobre as principais formas de engajamento político. Então, suas perspectivas de tempo, justiça e sociedade não estão tão disponíveis hoje quanto as masculinas. Isso não significa que elas não tenham tido qualquer tipo de participação, mas só que nós não as veremos de forma tão pródiga quanto as narrativas hegemônicas. As mulheres foram parte da sociedade ateniense clássica e, portanto, há muitos exemplos remanescentes de sua importância, participação e empoderamento. Um exemplo é a comparação que tanto Aristóteles quanto Aristófanes fazem entre casa e economia para apontar a importância que as mulheres tiveram na Grécia Clássica. Entretanto, são testemunhos de segunda mão de um passado distante. Não houve peças escritas e apresentadas por mulheres, e esta é uma evidência da falta de participação econômica, e da impossibilidade de acesso aos meios de produção tornou difícil, mesmo impossível, o acesso aos meios de narrativa. Em uma sociedade centrada nos homens, a narrativa será centrada em homens. Aristófanes é um exemplo

disso. Mesmo ao tentar contar a história de outras pessoas, ao usar as vozes delas, o resultado é ouvir ao jeito que nós entendemos os outros, e não necessariamente os outros eles mesmos.

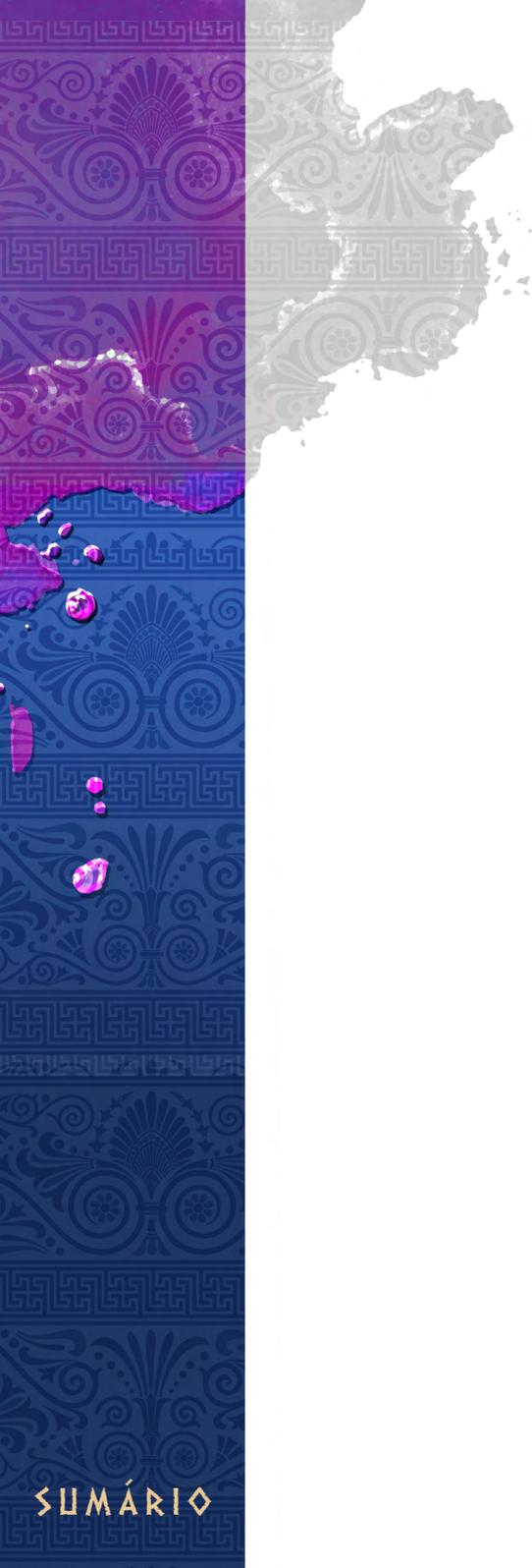
## CONSIDERAÇÕES FINAIS: MULHERES E NARRATIVA HOJE

Durante a crise do coronavírus de 2020, a ideia de uma liderança política feminina como algo mais do que apenas uma mudança do gênero das pessoas no poder foi novamente revisitada.<sup>13</sup> Uma hipótese para essa suposição é apresentada por Vivian Almeida, no episódio nº 229<sup>14</sup>, do *podcast* Xadrez Verbal. De acordo com ela, as mulheres têm uma probabilidade maior de operar atividades com múltiplas tarefas do que os homens, porque a socialização e interação delas com a sociedade, desde tenra idade, exige isso. Em outras palavras, as mulheres crescem tendo que prestar atenção a mais de uma tarefa, enquanto os homens crescem aprendendo a focar em atividades de uma tarefa só. O resultado social disso é que as líderes mulheres cuidariam de uma crise de múltiplos campos melhor que líderes homens. Essa perspectiva é sustentada pelo documentário islandês *Innsaei* (2016), que também sugere que mulheres têm, estatisticamente, menos chance de tomar riscos do que homens, o que as faz mais ativas na contenção e no ato de evitar crises financeiras. Essas são, ambas, narrativas feitas por mulheres. Este não é o ponto de minhas intuições aqui, entretanto.

A participação ativa das mulheres na política está longe da equidade, mesmo em países e regiões com índices de igualdade mais elevados. Trata-se de uma mudança muito recente no fluxo da

<sup>13</sup> <https://www.theguardian.com/world/2020/apr/25/why-do-female-leaders-seem-to-be-more-successful-at-managing-the-coronavirus-crisis> Acesso em 03/07/2020.

<sup>14</sup> <https://open.spotify.com/episode/2S35ElkkKY62ujJbDtoINy>. Minutagem: 109'40". Acesso em 03/07/2020.



história humana, e tão verdadeiro quanto é afirmar que as mulheres antigas, medievais e modernas foram notáveis por sua audácia e engenhosidade (Cleópatra, Elizabeth I, Carlota Joaquina, Catarina de Médicis), elas são poucas em comparação às mulheres contemporâneas no poder. Minha intenção aqui é comparar como política e representação estão alinhadas e como o teatro é precioso para analisar e compreender como isso aconteceu nos próprios começos do processo histórico ocidental. Em outras palavras, conhecer o passado é passaporte para entender as relações do presente, embora isso seja um clichê. O último argumento que eu gostaria de apresentar aqui não é literário, ainda que atravessado de descrições e narrativa.

Neera era uma *hetaira*, um tipo de cortesã de luxo que podia atingir importantes pontos de influência e poder na política da Atenas clássica. Nós podemos conhecer Neera por causa de um processo movido contra ela no tribunal ateniense clássico. Ela e seus filhos não tinham o direito de receber a herança de seu falecido marido, porque mesmo que fosse legalmente casada com ele, ela não era ateniense de pai e mãe; nesse sentido, ela era estrangeira. Não se tratava de seu gênero, mas sua origem. Então, o que importa aqui é o jeito como Neera atravessou todo o caminho de vinte e quatro séculos até hoje. Nós pudemos chegar a conhecer a história das mulheres do passado apenas porque houve homens que escreveram sobre elas. Este é o porquê de Aristófanes ser tão importante. Suas peças nos proporcionam uma luz diferente para as mulheres serem vistas e, assim, interpretadas. Pode-se perguntar por que ele teve intuições diferentes sobre o aspecto político de seu tempo, no que tangia às mulheres. Penso que suas posições se devem ao ininterrupto jogo de interpretação que a comédia faz. Sua interposição abrupta, mesmo maliciosa, de diferentes símbolos, significados e segundas intenções podem ser reputadas como um ponto de vista caleidoscópico. Talvez, a multiplicidade de vozes e sombras da comédia tenha nos dado um vislumbre direto do empoderamento e da participação que as mulheres tiveram nos tempos antigos.

## REFERÊNCIAS

AMBLER, Wayne. **Aristotle on Nature and Politics**: The Case of Slavery. *Political Theory*. Vol. 15, No. 3 1987, pg. 390-410 - 1987.

ARENDT, Hannah. **The Human Condition**. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

ARISTÓTELES. **Obras completas. Sobre a alma**. Traduzido do grego por Ana Maria Loio. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2010.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Edição bilingue. Traduzido do grego por Giovanni Reale. Tradutor (a) para o português do italiano não discriminado (a) na edição. São Paulo: Edições Loyola 2002.

ARISTÓTELES. **The Poetics**. Traduzido do grego por S. H. Butcher. Londres: MacMillan and Co., Limited, 1902.

ARISTÓTELES. **Politics**. Traduzido do grego por Benjamin Jowett. Kitchetner: Batoche Books – 1999.

ARISTÓTELES. Testamento de Aristóteles. In: **Aristóteles**. Org. Barnes, Jonathan. Traduzido do inglês por Ricardo Hermann Ploch Machado. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2011.

ARISTÓFANES. **Lisístrata e Tesmoforiantes**. Traduzido do grego por Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2019. Edição Kindle.

ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Traduzido por Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓFANES. **A revolução das mulheres**. Traduzido por Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

ARISTÓFANES. **Lysistrata**. Traduzido do grego por Ian Johnston. Oxford, Ohio: Faenun Publishing, 2017.

ARISTÓFANES. **The Thesmophoriazusae**. Tradutor desconhecido. The Internet Classics. Available on <http://classics.mit.edu/Aristophanes/thesmoph.html>. Acesso em 11/05/2020.

ARISTÓFANES. **Women in Parliament**. Traduzido por G. Theodoris. Available on [http://uploads.worldlibrary.net/uploads/pdf/20121105201957womeninparliamentpdf\\_pdf.pdf](http://uploads.worldlibrary.net/uploads/pdf/20121105201957womeninparliamentpdf_pdf.pdf). Acesso em 11/05/2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. Traduzido do francês por Constance Borde and Sheila Malovany-Chevalier. New York: Vintage Books – 2010.

BORDEN-SHARKEY, Sarah. **An Aristotelian Feminism**. Switzerland: Springer, 2016.

CORDERO, Néstor Luis. **A invenção da filosofia**. Traduzido do espanhol por Eduardo Woolf. São Paulo: Odysseus, 2011.

D'ANGOUR, Armand. **Socrates in love: the making of a philosopher**. London: Bloomsbury Publishing, 2019. Edição Kindle.

DAVIES, John K. *Athenian Citizenship: The descent group and the alternatives*. **The Classic Journal**. Vol. 73. Dec – 1977 – Jan. – 1978.

DELL'ABATE ÇELEBI, Barbara. **New feminist representations of the myth of Penelope in western literature**. Istanbul: Research Gate - 2016.

DUARTE, Adriane. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanos**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP: Fapesp, 2000.

GOODEY, C.F. **Politics, Nature, and Necessity: Were Aristotle's Slaves Feeble Minded?** Political Theory. Vol. 27, No. 2 pp. 203-224 - 1999.

GROTOWSKY, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969**. Traduzido do polonês por Berenice Raulino. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

INNSAEI. Direção de Hrunn Gunnsteinsdóttir. Produção de Kristín Olafsdóttir. Zeitgeist Movies. Islândia: Java Films e Zeitgeist Movies 2016. 1 DVD.

KANT, Immanuel. **Critique of pure reason**. Traduzido por Paul Guyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LAMMENRANTA, Markus. How art teaches: a lesson from Goodman. *In: Paths from the Philosophy of Art to Everyday Aesthetics*. Helsinki: The Finnish Society for Aesthetics, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **The birth of tragedy**. Traduzido por Ian Johnston. Nanaimo, British Columbia: Malspina University-College, 2006. Domínio público: Portable Document File disponível em: <http://www.russoeconomics.altervista.org/Nietzsche.pdf>. Acesso em 11/05/2020.

PLATO. **The Republic**. Traduzido do grego por Allan Bloom. New York: Basic Books, 1991.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanos e Platão: A justiça na pólis**. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

POMPEU, Ana Maria César. **DUARTE, Adriane da Silva. O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanos**. São Paulo: Huma-

nitas *FFLCHI USP*, 2000.308 p. In: *Classica*, São Paulo, v. 13/14, n. 13/14, p. 435-442, 2000/2001. file:///C:/Users/Get%C3%BAlio/Downloads/DialnetDUARTEAdrianeDaSilvaODonoDaVozEAVozDoDono-6297966.pdf. Acesso em 11/05/2020.

RENAUX, Sigrid. **Margaret Atwood and the Re-invention of the myth in The Penelopiad**. *Interfaces Brasil/ Canadá* no .12 (p. 67-95). Niterói: EdUFF/ABE-CAN, 2011. ISSN 1519-0994. Portable Document File disponível em [https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/p\\_docen/margaret.pdf](https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/p_docen/margaret.pdf). Acesso em 03/07/2020.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Traduzido do francês por Ísis Borges da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

XADREZ VERBAL. **Episódio 229**. Minutagem 109'40". <https://open.spotify.com/episode/2S35EIkKkY62ujJbDtoINy> Acesso em 03/07/2020.

WOOLF, Virginia. **A room on one's own**. Chinchester, West Sussex: The Hogarth Press, 2015.

# 19

FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA

**"KOMOIDIA" ARISTÓFANES, "KOMOIDIA", MULHERES,  
"KOMOIDIA", PÓLIS FEMININA INJUSTIÇADA:  
UM OLHAR SOBRE A VOZ FEMININA, O PODER  
DO SEXO, O IDEAL DE JUSTIÇA E A POÉTICA SATÍRICA  
DO RISO EM A GREVE DE SEXO OU LISÍSTRATA  
(411 A. C.), SÓ PARA MULHERES OU AS CONVOCADAS  
OU TESMOFORIANTE (411 A. C.) E A REVOLUÇÃO  
DAS MULHERES OU ASSEMBLEIA DE MULHERES (392 A. C.)**

## INTRODUÇÃO

### PRÓLOGO: O TEATRO GREGO - DAS ORIGENS ÀS COMÉDIAS ARISTOFÂNICAS.

O teatro é um gênero de arte social que se projetou para o aperfeiçoamento da comunicação e da representação do homem e dos valores que regem a sociedade como mitos, crenças, rituais. Trouxe para a sociedade uma historicidade. Passou a representar os acontecimentos e circunstâncias de determinada época, buscando, por meio de narrativas que se modelaram às mentalidades das mais antigas tradições, chamar atenção da humanidade para uma melhor compreensão do ser e da sua relação com o mundo, situando-o num processo complexo de entendimento da vida, da morte, da sociedade, do espírito e da razão. Sobre o teatro e sua realização, os autores César Oliva e Francisco Torres Monreal afirmam:

Non será difícil imaginar que, em um passado já muito distante de nós, um passado perdido à noite, no tempo, o homem sentiu a necessidade de se comunicar com seus semelhantes: pedir ajuda, dar ordens, rejeitar alguma coisa, para expressar seus medos e afetos [...] nossos ancestrais estavam inventando a comunicação. Que meios eles usaram para isso? Hoje em nosso mundo ocidental, resolvemos quase tudo com linguagem oral e articulada. Mas é fácil supor que, naquele período distante, nossos ancestrais recorressem a todo o seu ser, aos pés, às mãos, à expressão de seus rostos, à voz que, antes da lenta aquisição da linguagem estruturada, transmitissem suas mensagens por meio de modulações de timbre e volume.<sup>15</sup> (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 11)

<sup>15</sup> Texto original: No nos será difícil imaginar que en un pasado ya muy lejano de nosotros, un pasado que se pierde en la noche, en los tiempos, el hombre sintiese la necesidad de comunicarse con sus semejantes: para pedir ayuda, para dar ordenes, para rechazar algo, para expresar sus miedos y sus afectos... nuestros antepasados estaban inventando la comunicación. De qué medios se valieron para ello? Hoy en día, en nuestro mundo occidental, casi todo lo resolvemos con el lenguaje oral, articulado. Pero es fácil suponer que en aquel lejano periodo nuestros antepasados echaran mano de todo su ser: de los pies, de las manos, de la expresión de sus rostros, de la voz que, antes de la lenta adquisición del lenguaje estructurado, transmitiría sus mensajes por medio de las modulaciones de timbre e volumen. (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 11)

O teatro ganhou espaço e vida no meio social. Persiste sendo uma das formas mais completas de educar a sociedade, pois, através da ação faz ver, questionar e refletir os mais diferentes temas que se entrelaçaram na vida do homem em sociedade. O teatro “é um refúgio da vida real” porque nos mostra, segundo César Oliva e Francisco Torres Monreal, os segredos da “lei” que rege o universo humano, a “glória” de sua existência e o fortalecimento da “inteligência”, elementos importantes na realização de “fortes encenações” que o teatro nos vem concedendo ao longo do tempo. (OLIVA; MONREAL, 2008, p. 22)

Na concepção de Margot Berthold, “a história do teatro ocidental começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia”, pois lá as origens das encenações encontravam-se nas ações recíprocas de dar e receber que, ao longo do tempo e lugares, prenderam os homens aos deuses e vice-versa, através dos rituais de sacrifícios, danças e cultos em honra aos deuses, “em cujas mãos impiedosas estão o céu e o inferno.” (BERTHOLD, 2004, p. 104)

Berthold, em comum com outros estudiosos da história mundial do teatro, ressalta que a etimologia da palavra teatro vem do grego (*théatron*), “o lugar aonde se vai para ver” e onde “predomina o espetáculo, o visual, a cena”. Ainda com base no mesmo pesquisador, entende-se por *teatral* “toda manifestação tendente ao espetáculo”. Já *drama*, oriundo da palavra grega *drâma*, significa a ação. Nela, reside o dramático, ou seja, o elemento que provoca a tensão, o *páthos*, um choque de antagonismos. (BERTHOLD, 2004, p. 105)

Entretanto, o gênero dramático se dá por realizado quando uma ação é representada por meio de *personas*, isto é, pessoas que, disfarçadas, assumem uma personagem, explorando a dramaticidade que lhe é inerente.

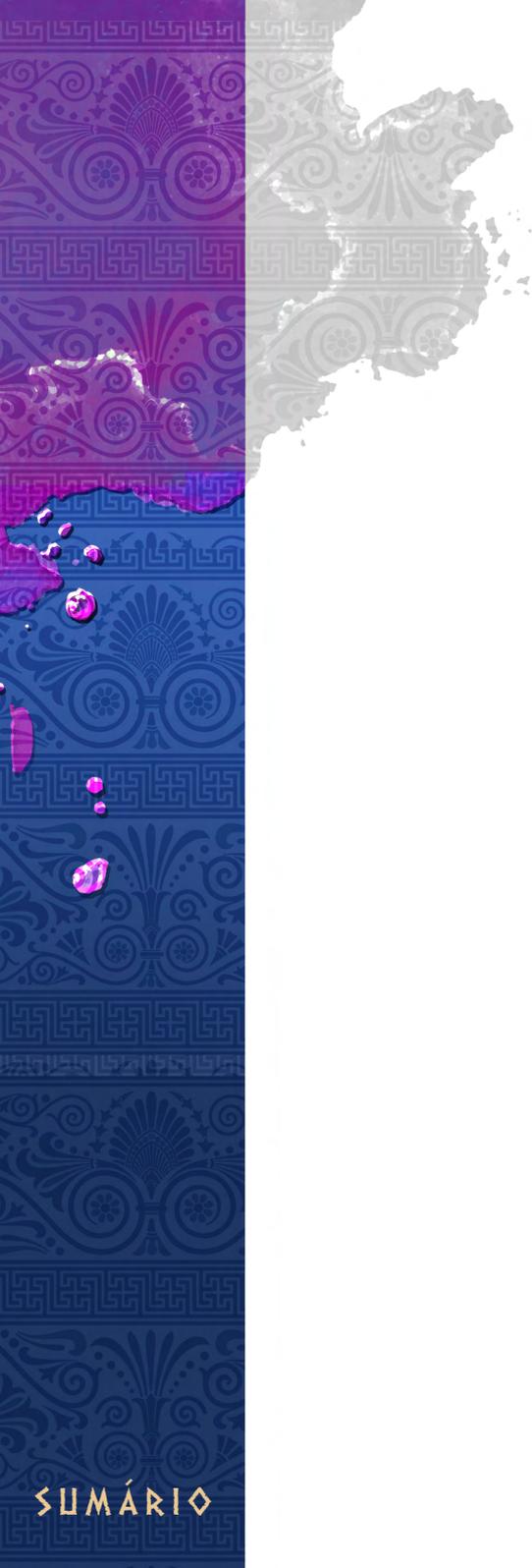
O nascimento teatral esteve quase sempre ligado aos rituais sagrados em honra dos deuses, especialmente, de Dioniso.<sup>16</sup> Em nenhum outro lugar, pôde alcançar tanta importância como na Grécia Antiga. Nos sagrados festivais báquicos, menádicos, em consagração a Dioniso (deus da vinha, do vinho, do êxtase, da embriaguez, da fertilidade), a multidão reunida no *Théatron* não era somente espectadora passiva de tais ações, mas, elemento de ativa participação que “compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.” (BERTHOLD, 2004, p. 103-104)

Conforme Junito de Souza Brandão, os espetáculos teatrais gregos derivaram de concepções diversas. Num primeiro momento, surgiram do culto ao deus Dioniso, o décimo terceiro do Olimpo, filho de Zeus. Na época da colheita, as comunidades rurais dedicavam ao divino festivo cinco dias de folias ungidadas com muito vinho, até o limite da embriaguez coletiva. Assim afirma o autor:

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até caírem desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes.” (BRANDÃO, 1984, p. 10)

Conforme Anne Surgers (2005), as festas populares conhecidas por as Dionisiacas, eram centradas no tema do vinho e só aconteciam poucas vezes durante o ano. As mais importantes foram as

<sup>16</sup> Dioniso, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega. (BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005, p. 234)



Grandes Dionisiácas, de Atenas, celebradas no princípio de março. Na visão da autora, foram estas que deram início ao nascimento da poesia dramática grega. As Dionisiácas Campestres ou Rurais aconteciam no final do mês de dezembro e, em janeiro, as Leneanas. Em função da riqueza de cada uma destas Dionisiácas, nelas eram apresentadas, durante as cerimônias, grandes desfiles, com danças e cantos, em honra do homenageado. Os rituais da dança coral e do teatro eram precedidos por uma procissão solene, que vinha da cidade e terminava na orquestra, dentro do recinto sagrado de Dioniso. Vejamos a seguinte explanação da autora, que relata aquelas festividades na Grécia Antiga:

As festividades dionisiacas começaram com um desfile, o *proagôn*, durante o qual poetas, atores, dançarinos e cantores foram apresentados à multidão mascarada. Durante a procissão do primeiro dia das Grandes Dionisiacas, a estátua de Dioniso era retirada do templo e levada ao teatro onde se instalava solenemente. A partida - e consequente exposição aos olhos de todos os cidadãos - da estátua do deus era um ritual excepcional. Sua instalação no teatro, uma espécie de epifania, dava ao espaço e à representação teatral uma importância simbólica particular: de fato, os templos gregos, como os egípcios antes deles, não eram acessíveis aos fiéis comuns. Eram um lugar reservado à divindade: a estátua do deus, erguida na *naos*, permanecia oculta, inacessível, invisível. Da mesma forma, durante o primeiro dia Dioniso recebeu a hecatombe, depois os touros eram cortados e assados e distribuídos entre os cidadãos. As “representações” do *dithyrambo* ocorriam durante os dois dias seguintes e culminavam em um desfile, ao entardecer, no terceiro dia das Dionisiácas. Ocorriam logo os concursos dramáticos, precedidos, entrecortados e seguidos por outros rituais, como a entrada das personalidades da cidade e sua localização nos lugares que lhes foram atribuídos no teatro, a *proedria* [...]. A “performance teatral” era anunciada com uma trombeta. De manhã,

três tragédias e um drama satírico se sucediam; a comédia era realizada à tarde.<sup>17</sup> (SURGERS, 2005, p. 15)

No entanto, ao adentrarmos de modo mais profundo na história do teatro, chegamos à conclusão de que ainda há uma série de questionamentos e afirmações sobre a origem das representações teatrais. Alguns pesquisadores, como Lúcia Helena e Lígia Vassalo, afirmam que a tragédia, gênero teatral mais difundido na Grécia Antiga, resultou de um conjunto de outras expressões literárias, tais como a poesia lírica e a poesia épica. Conforme essa vertente, a composição dramática começou a se constituir numa forma de representação trágica de poderosa penetração popular, pois já havia, nesse sentido, uma longa tradição cultural cujas origens se perderam nos confins da história. Com isso, nasceu a personagem trágica que remontou ao heroísmo clássico, pois através dela, o mundo é questionado; “será um vulto proeminente da sociedade, no qual se concentra uma gama considerável de poder político, religioso e econômico.” (VASSALO; HELENA, 1983, p.

<sup>17</sup> Texto original: Las fiestas dionisiacas comenzaban con un desfile, el proagôn, durante el cual los poetas, los actores, los bailarines y los cantantes eran presentados a la multitud enmascarada. Durante la procesión de la primera jornada de las Grandes Dionisiacas, la estatua de Dioniso era sacada del templo y conducida al teatro donde se la instalaba solemnemente. La salida - y consecuente exposición a la mirada de todos los ciudadanos - de la estatua del dios era un ritual excepcional. Su instalación en el teatro, suerte de epifanía les daba al espacio y la representación teatral una importancia simbólica particular: en efecto, los tiempos griegos, como los egipcios antes que ellos, no eran accesibles al común de los fieles. Eran en lugar reservado a la divinidad: la estatua del dios, erigida en las nãos, permanecía oculta, inaccesible, invisible. Del mismo modo, durante la primera jornada se ofrecía a Dioniso la hecatombe, después de la cual los toros eran descuartizados y asados, y luego repartidos entre los ciudadanos. Las “representaciones” del ditirambo tenían lugar durante los dos días posteriores y culminaban con un desfile, al atardecer del tercer día de las Dionisiacas. Venían logo los concursos dramáticos, precedidos, entrecortados y seguidos por otros rituales, como la entrada de los personajes principales de la ciudad y su ubicación en los lugares que les eran asignados en el teatro, la proedria [...]. La “representación teatral” era anunciada con una trompeta. Por la mañana, se sucedían tres tragedias y un drama satírico; la comedia era representada a la tarde. (SURGERS, 2005, p. 15)

25-26) A tragédia trouxe consigo um valor negativo, um desequilíbrio individual, a *hybris*<sup>18</sup>, que nos conduziu a uma *mimese*<sup>19</sup> e à *catarse*<sup>20</sup>.

Três grandes nomes marcaram a história do teatro clássico grego: Ésquilo (525 – 456 a.C. ?), Sófocles (496-406 a.C. ?) e Eurípedes (480-406 a.C. ?). O primeiro é descrito como um teatrólogo que soube dar grandiosidade e preponderância às intervenções divinas. Foi o primeiro tragediógrafo famoso da Grécia. É o autor de *Os Persas*, *As Suplicantes*, *Oréstia (Agamêmnon, Coéforas e Eumênides)* e *Prometeu Acorrentado*. Sófocles tornou-se importante por dar maior ênfase à participação de personagens humanos de caráter elevado e menos intervenções de personagens divinos. Escreveu cerca de 130 peças. Dessa intensa produção conservaram-se sete obras completas: *As Traquínias*, *Antígona*, *Ajax*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono*. Com ele, o drama tornou-se mais complexo, além de receber modificações na cena, como o aumento do número de atores, personagens secundários e coreutas. Eurípedes trouxe modificações ainda maiores para o teatro. Num primeiro momento, deu preferência à criação de personagens humanos com sentimentos conflitantes e intensos. Passou também a dar mais voz a personagens de classes inferiores como amas e preceptores, que antes não apareciam ou participavam da cena nem mesmo com pequena importância. É considerado o último grande tragediógrafo grego. Escreveu, dentre outras peças, *As Bacantes*, *Ifigênia em Aulis* e *Medeia*, - esta a mais conflitante de todas, “desgovernada pela potência extremada de um amor destrutivo e violento.” (BRANDÃO, 1984, p. 34)

<sup>18</sup> A *hybris* consiste numa desmedida, num desequilíbrio interno ao caráter do herói. Segundo Vernant, ela é um valor negativo que, de acordo com a racionalidade do século V a. C., sempre em busca do equilíbrio e da mediana, se refere à desmedida do individualismo representado e defendido pela aristocracia. (BRANDÃO, 1984, p. 11)

<sup>19</sup> Mimeses: imitação. (BRANDÃO, 1984, p. 11)

<sup>20</sup> Catarse, *kátharsis*, significa na linguagem médica grega, de que se originou, purgação, purificação. Diz Aristóteles que a tragédia, pela compaixão e terror, provoca uma catarse própria a tais emoções. (BRANDÃO, 1984, p. 11)

Paralelo à tragédia, nenhuma exposição da cultura do último século V a.C. pôde, segundo Margot Berthold, passar por cima de um fenômeno tão estranho quanto atraente: a comédia. É certo que os antigos a denominaram “espelho da vida”, pois pensava e representava a natureza humana quase de linear e fraca. Mas a tragédia foi considerada a mais completa representação histórica de seu tempo. Nesse sentido, afirma Margot Berthold: “nenhum gênero de arte ou de literatura se pode comparar a ela.” (BERTHOLD, 2004, p. 119)

Entretanto, pode dizer-se que comédia e tragédia têm origem comum. A matriz de ambas está nas festas dionisíacas que se realizavam em toda a Hélade. O termo origina-se do grego “*komoidia*”. Sua raiz etimológica é “*komos*” (procissão jocosa) e “*oidé*” (canto). Sobre o surgimento da comédia, Margot Berthold afirma:

A origem da comédia, reside nas cerimônias fálicas e canções que, em sua época, eram ainda comuns em muitas cidades. A palavra “*comédia*” é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os Cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor. O grande festival dos *komasts* era celebrado em janeiro (mais tarde a época do concurso de comédias) nas Lenéias, um tipo ruidoso de carnaval que não dispensava a palhaçada grosseira e o humor licencioso. (BERTHOLD, 2004, p. 120)

Entre a primeira encenação da tragédia e o aparecimento da comédia no teatro grego dá-se uma distância de aproximadamente sessenta anos. A primeira encenação de uma comédia em Atenas aconteceu por volta do século V a.C., ano de 486. A partir de então, a comédia passou a ser representada com maior frequência nas grandes festividades, sendo o penúltimo acontecimento das Dionisíacas, encerradas com a reapresentação da tragédia vencedora. Sob vários aspectos, a comédia incorporou elementos da tragédia, como a apropriação do coro, das máscaras, e da música, além de aspectos técnicos.

Enquanto a tragédia grega era fundamentada na temática mitológica, a comédia não tinha nenhum padrão rígido. Tinha a criar situações absurdas e a elaborar uma crítica essencialmente política aos governantes e costumes da época.

Segundo Junito de Souza Brandão e Margot Berthold, nas obras citadas, a Grécia Antiga viveu o apogeu da comédia nas produções deixadas pelos quatro grandes rivais em polêmica e veneno, todos atenienses: Crates, Cratino, Eupólide e, superando a todos em fama, gênio, perspicácia, e malícia, Aristófanes. Crates foi protagonista nas encenações de Cratino. Suas obras foram consideradas agradáveis, adequadas ao ambiente familiar, uma vez que tratavam de maneira relativamente inofensiva de assuntos relativos a desmascaramento de fanfarrões ingênuos, amantes brigados e bêbados proféticos. Cratino foi um homem famoso por suas copiosas libações em homenagem a Dioniso. Aos noventa e nove anos, mantinha os ridentes a seu lado. A comédia *A Garrafa* deu-lhe em concurso o prêmio de primeiro lugar contra *As Nuvens*, de Aristófanes. Já Eupólide, ganhou sete vezes o primeiro prêmio, e tinha a mesma idade de Aristófanes. Pouco se sabe da vida desse autor. No entanto, vale salientar que eram constantes as discórdias entre Eupólide e Aristófanes. O quarto e mais polêmico dos poetas cômicos, Aristófanes, era considerado defensor dos deuses. Sobre sua formação e vida social há poucos dados. Viveu em Atenas durante toda a sua vida criativa, do primeiro grande espetáculo, *Os Banqueteadores* (427 a. C.), até o último, *Pluto*, em 388.

Das quarenta peças escritas pelo autor, apenas onze conservaram-se: *Acamenses* (425 a. C.), que celebrava a paz entre os Atenienses; *Os Cavaleiros* (424 a. C.), libelo contra Cléon; *As Nuvens* (423 a. C.), crítica aos metafísicos e aos sofistas, personificados em Sócrates, de quem, no entanto Aristófanes parece ter sido amigo; *As Vespas* (422 a. C.), em que são ridicularizados os tribunais de Atenas; *A Paz* (421 a. C.), de tema idêntico ao da primeira; *Os Pássaros* (414

a. C.), ataque às promessas utópicas dos demagogos, aos sonhos imperialistas e à malograda expedição na Sicília; *A Greve de Sexo* ou *Lisístrata* (411 a. C.), em que Atenienses e Espartanos, pressionados por uma greve de sexo de suas mulheres, promovem a paz; *Só para Mulheres* ou *As Convocadas* ou *Tesmoforiantes* (411 a. C.), paródia do teatro de Eurípedes; *Rãs* (405 a. C.), que obteve o primeiro prêmio e é também uma sátira a Eurípedes; *A Revolução das Mulheres* ou *Eclesiazusas* (392 a. C.), caricatura do feminismo e das utopias sociais e *Um deus chamado dinheiro* ou *Pluto* (388 a. C.).

Os enredos de Aristófanes, aparentemente simples, e a linguagem obscena são característicos da tradição grega anterior. No entanto, seu mérito está nos diálogos, vivos e inteligentes, na agudeza das paródias, na inventiva de algumas cenas e no abundante lirismo dos corais.

Com a morte de Aristófanes, a era áurea do teatro grego cômico, político e clássico chegou ao fim. A comédia agora reduzira-se à sátira social e ao menos arriscado campo da vida cotidiana. Comediógrafos que levaram à frente o teatro clássico grego deixaram os deuses, generais, filósofos e chefes de governo de lado, passando a satirizar apenas os pequenos funcionários da *pólis*, os cidadãos abastados, peixeiros, cortesãs famosas, e alcoviteiras. (LIMA, 2018)

No final do século IV a.C., ergueu-se um novo mestre no fazer teatral da Grécia Antiga, Menandro, assinalando o segundo ápice da comédia da Antiguidade: a *Nea* (“nova” comédia), cuja força residia na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do Bem e do Mal, do certo e do errado. Das suas cento e cinco peças, apenas oito conseguiram premiação de primeiro lugar (três nas *Leneanas* e cinco nas *Grandes Dionisíacas*). Menandro exerceu grande influência nos comediógrafos romanos Plauto (254-184 a. C.) e Terêncio (190-159 a. C.), que tiveram substancialmente sua obra, como fonte de inspiração. (BRANDÃO, 1984, p. 94-95)

## CENA ABERTA: MULHERES INSULTADAS, MULHERES REVOLTADAS – A COMÉDIA ARISTOFÂNICA EM DEFESA DO SEXO FEMININO – VOZ, VEZ, LUTA E UNIÃO

Como dito anteriormente, onze peças de Aristófanes chegaram completas até nós. Delas, vale salientar, três ressaltam o universo feminino, dando vez e voz ativa às mulheres: *A Greve de Sexo* ou *Lisístrata* (411 a. C.), *Só para Mulheres* ou *As Convocadas* ou *Tesmoforiantes* (411 a. C.) e *A Revolução das Mulheres* ou *Eclesiazusas* (392 a. C.). Na primeira, Aristófanes toma o sexo, para tentar influir no fim da guerra entre Atenas e Esparta, a Guerra do Peloponeso, que se arrastava por mais de vinte anos. Lisístrata, personagem feminina principal da obra, é encarregada de reunir e chefiar todas as mulheres de Atenas a fim de executar um plano de ação (greve de sexo) contra as hostilidades provocadas pela guerra que, na visão do autor, estava enfraquecendo a Grécia, deixando-a na mira dos bárbaros. Na ocasião, são reunidas mulheres de Atenas, Esparta, Beócia e Corinto, ou seja, representantes das cidades gregas mais atingidas pelos conflitos. De acordo com o enredo de *A Greve de Sexo* ou *Lisístrata* (411 a. C.), as mulheres mais velhas, fingindo que iam oferecer sacrifícios, como de costume, se preparavam ocupar toda a cidade de Atenas, devendo apossar-se da Acrópole, centro político e religioso da cidade, bem como tomar conta do Tesouro. O plano era simples e objetivo: todas as mulheres mais jovens e casadas teriam que seduzir e enlouquecer seus maridos, privá-los do ato sexual. Somente assim, elas poderiam pôr fim à guerra e ter os maridos de volta:

Muito bem: vocês terão de se privar...de fazer amor! [...] Se ficarmos em casa, bem pintadas, com vestidos transparentes, deixando ver certos lugares bem depiladinhos, e quando nossos maridos avançarem para nós, taradinhos, loucos para nos agarrar, nós não deixaremos, garanto que eles votarão logo pela paz! (*Greve de Sexo ou Lisístrata*, 2006, p. 20-22, vv. 124-154)

No final, depois de muitas reviravoltas e provocações, os homens, enlouquecidos com a greve de sexo e com as ações das mulheres, elaboram um tratado de paz e põem fim à guerra:

Espartanos, agarrem suas mulheres! Atenienses, segurem as suas! Isso! Os maridos perto das mulheres, as mulheres grudadas nos maridos. Depois de festejar esse final feliz [...] trataremos de evitar no futuro os mesmos erros que nos deixaram por tanto tempo sem... PAZ! (*Greve de Sexo ou Lisístrata*, 2006, p. 77, vv. 1273-1279 )

Segundo Mário da Gama Kury, essa peça de Aristófanos foi uma tentativa real do comediógrafo de chamar a atenção para o grave problema da guerra, que perdurava há anos, e para os impasses sociais que estavam aos poucos obstruindo o crescimento do povo grego. Todos estavam massacrados e frágeis. Dessa forma, envolvido e tocado por um profundo sentimento de patriotismo e humanidade, “Aristófanos se fez o porta-voz de todas as esposas e mães gregas e, por intermédio de Lisístrata, lançou veemente apelo em favor da paz, não somente aos Atenienses, mas a todos os Gregos.” Mas, infelizmente, conforme aponta Kury, “sua voz não foi ouvida e as guerras continuaram.” (KURY, 2006, p. 8)

Para Ana Maria César Pompeu (1998), Aristófanos vem mostrar constante preocupação com a temática guerra *versus* paz, fazendo, assim, um apelo à concórdia. O assunto já havia sido trabalhado com desenvoltura nas peças *Acamenses* (425 a. C.) e *Paz* (421 a. C.). Na concepção da pesquisadora, Aristófanos coloca em cena um apelo de harmonia lançado aos Atenienses, “mostrando-lhes que as famílias estão desfeitas e o prazer do sexo não é mais possível [...] são as mulheres que, ressentidas da guerra, exigem paz e a impõem da sua maneira, com suas armas de sedução [...] A Acrópole [...] se transforma em uma grande fêmea [...]” (POMPEU, 1998, p. 9) Destarte, engenhosamente, munido da arte poética e do seu olhar crítico, Aristófanos utiliza a metáfora e o imagético da *poiésis* para transformar a

Acrópole ateniense numa personificação feminina, e ainda: “sua porta, o *propileu*, torna-se a porta das mulheres.” (POMPEU, 2018, p. 15) E assim, podemos constatar que, utilizando o riso cômico, Aristófanes criou uma atmosfera cênica de caráter político “condicionado à sensação de pleno gozo da vida”, do rir de alegria e de vitória da paz perante a guerra.” (POMPEU, 1998, p. 10) A guerra acabou. As mulheres tornaram-se vitoriosas. O sexo se sobrepôs aos confrontos bélicos.

No segundo texto, *Só para Mulheres* ou *As Convocadas* ou *Tesmoforiantes* (411 a. C.), Aristófanes satiriza, ridiculariza e afronta o teatro de Eurípedes; faz rir o público ao parodiar o teatro do autor de *Medeia*. Ainda conforme os lineamentos de Ana Maria César Pompeu (2015), esta peça aristofânica foi encenada logo após a estreia de *A Greve de Sexo* ou *Lisístrata*, provavelmente durante o festival pan-helênico das Grandes Dionsíacas, no mês *Elaphebolion*, período que compreende o espaço de tempo entre os meses de março-abril (411 a.C.). “*Tesmoforiantes* vem, surpreendentemente, tratar de um tema “literário” e social, não mais tão diretamente sobre a guerra.” (POMPEU, 2015, p. 7) Desta vez, segundo os estudos de Pompeu, Aristófanes reunirá em sua obra um conjunto de mulheres que planejará a eliminação do poeta trágico, Eurípedes, visto que este costumava falar mal das mulheres nas peças que criava. Leiamos:

#### PRIMEIRA MULHER

Não foi por ambição minha, pelas duas deusas,  
Que me levantei para falar, ó mulheres;  
Pobre de mim, há muito tempo suporto forçosamente  
Ver que somos ultrajadas por  
Eurípedes, filho da vendedora de legumes,  
E ouvir muitas maldades, de toda a espécie.  
Pois de qual injúria ele não nos cobre?  
E, quando não nos calunia, por poucos que  
Sejam os espectadores, os atores e coros,  
As levianas, as apaixonadas por homens nos chamam,  
As bebedoras de vinho, as traidoras, as tagarelas,  
As sem valor, a grande desgraça dos maridos?

De modo que, logo que saem do teatro,  
Olham-nos com desconfiança e logo procuram  
Se há algum amante escondido em casa.  
Mas não podemos mais fazer nada do que fazíamos  
Antes; tais foram as maldades que este ensinou  
Aos nossos maridos. Assim, se uma mulher  
Trança uma coroa, julga-a apaixonada; se quebra  
Algum utensílio no vaivém da casa,  
O marido pergunta: “por quem quebraste a panela?  
Não há como não ser pelo hóspede coríntio” [...]  
Antes, então, era possível abrir a porta  
Mandando fazer um anel por três óbulos;  
Mas agora este Eurípedes, a ruína dos lares,  
Ensinou-lhes a portar pequenos sinetes carcomidos  
Pendurados neles. Então, por isso, parece-me  
Que devemos maquinar a sua ruína de qualquer maneira,  
Ou por venenos ou outro meio  
Para que morra. Isso eu falo em público,  
O restante redigirei com a secretária. [...]

#### SEGUNDA MULHER

[...] Então, a todos aconselho e digo  
Para castigar este homem por muitas razões;  
Pois males selvagens nos faz, ó mulheres,  
Como em hortaliças selvagens foi criado. [...]  
(*Tesmoforiantes*, vv. 383-446)

Mediante a leitura do referido fragmento, fica claro o desconforto e a indignação das mulheres para com a personagem de Eurípedes. Segundo as falas da Primeira e da Segunda Mulher, elas são afrontadas, xingadas, ridicularizadas, malvistas, mal interpretadas, e constantemente acusadas de adultério. Na visão dos homens, em especial, de Eurípedes, eram tidas como seres maléficos para a cidade, perigosas, calculistas e profanas. Nesse sentido, assim como *A Greve de Sexo* ou *Lisístrata* (411 a. C.), o texto de *Tesmoforiantes* (411 a. C.) é uma defesa em prol da grandeza ou superioridade do sexo feminino, uma vez que as mulheres, segundo aponta Pompeu, “estão relacionadas à paz doméstica, às vitórias antigas sobre os bárbaros e à honestidade na

administração doméstica, enquanto os homens estão ligados apenas à covardia, ao suborno, aos roubos dos bens públicos.” (POMPEU, 2015, p, 13-14) Para Aristófanos, todas elas deveriam ser honradas e respeitadas, pois todas desempenham papel importante na vida, na sociedade, para os homens e para a política:

#### CORO

Nós, então, tendo avançado, elogiaremos a nós mesmas.  
Na verdade, todo tipo fala em público muito  
Mal da raça feminina,  
Que somos todo o mal para os homens  
E que de nós vem tudo:  
Discórdias, querelas, rebeliões terríveis, tristeza, guerra.  
Vejamos, se somos um mal, por que se casam conosco,  
Se é que somos mesmo mal,  
E não nos deixam sair, nem ser apanhadas,  
Com a cabeça para fora,  
Mas querem vigiar com tão demasiado cuidado o mal?  
(*Tesmoforiantes*, vv. 785-792)

Vale ressaltar que Eurípedes também foi alvo de crítica e do riso em outra peça de Aristófanos: *Rãs* (405 a. C.). Nesse texto, Aristófanos descreve a aventura de Dioniso pelo mundo dos mortos: o encontro com o irmão Hércules, pois este já havia feito a travessia ao Hades, estando vivo, e de lá havia retornado; a travessia pelo rio dos mortos, sendo este conduzido pelo barqueiro Caronte; o encontro com os iniciados e o coro das rãs (momento de intenso lirismo poético); o encontro com Cérbero e outras entidades guardiãs das portas infernais; o diálogo com Áiaco, um dos juízes do inferno, e com Hades, o deus do mundo dos mortos; o peso da tragédia de Ésquilo e da tragédia de Eurípedes e a sentença final. É justamente no momento do peso da tragédia, ou seja, do grande debate poético entre Ésquilo e Eurípedes, mediado por Dioniso, que Aristófanos, por meio das falas de Ésquilo, aproveita a situação para falar mal das personagens femininas de Eurípedes, ridicularizando a sua criação poética. Vejamos:

### **ESCRAVO (A XANTIAS)**

[...] Além disso, eles consideravam os habitantes do Inferno incapazes de apreciar a genialidade dos poetas; finalmente resolveram entregar o julgamento ao seu senhor Dioniso, Xantias, já que ele conhece a arte dramática. [...]

### **CORO**

Sim, o poeta de estilo pomposo sentirá em seu coração uma cólera violenta quando ouvir a incontrolável tagarelice de seu rival aguçando os dentes contra ele. Antes ele rolava para cá e para lá seus olhares furiosos; agora explodirá uma guerra terrível entre a sublime elevação da linguagem e os minguados recursos do espírito refinado demais; o autor de tantas sutilezas defenderá sua insignificância contra as palavras enfáticas de um gênio inventivo. Este, agitando sua vasta cabeleira e franzindo a testa assustadoramente, fará retumbar, como um sopro de gigante, períodos intimamente ligados, como as ripas de uma nau, enquanto o outro, com sua língua ágil e delgada, roendo o freio de inveja, esquadrinhará as frases, dissecará os versos de seu rival, e reduzirá a cacos o produto de uma espiração poderosa. [...]

### **ÉSQUILO (CRITICANDO O TEATRO DE EURÍPEDES)**

De que crimes ele não é autor? Ele põe em cena cafetinas, mulheres que vão parir nos templos, irmãs incestuosas e outras mulheres que dizem que a vida não é vida? Das tragédias dele sai esta multidão de escrevinhadores e charlatães que fervilham em Atenas, uma espécie de macacos que enganam sempre o povo; por outro lado, hoje ninguém sabe segurar a tocha por falta de aptidão física. (ARISTÓFANES, 2004, p. 239-252)

Após um julgamento para lá de cômico, chega-se a uma sentença final:

### **HADES**

Pronuncie-se, Dioniso! [...]

### **DIONISO**

“Minha língua jurou”, mas escolho Ésquilo. [...].

### **HADES**

Parta alegremente, Ésquilo; salve a sua pátria valendo-se de sábias lições, e cure os loucos (eles são numerosos). (ARISTÓFANES, 2004, p. 272-274).

Pela língua, Eurípedes perdeu o combate e o posto de melhor tragediógrafo da Grécia Antiga, e Ésquilo é resgatado do mundo dos mortos, com toda glória e pomposidade, por Dioniso, pois o teatro grego precisaria, urgentemente, se ressignificar e voltar a ser como antes, ativo e de boa qualidade. Dessa forma, por meio da comédia e do riso, a tragédia teve o seu peso e as suas medidas avaliadas. Aristófanes, como homem aguerrido de seu tempo, não poupou os grandes nomes do teatro clássico grego nem teve piedade dos adversários. Brincou, satirizou, zombou, provocou e desafiou os pais do teatro mundial em **Rãs**, especialmente, Eurípedes.

Voltando nossa atenção para *Só para Mulheres* podemos concluir que esse texto aristofânico além de ser uma celebração fora de época da festa conhecida como Tesmofórias, é uma obra que defende o sexo feminino, não contra os designios da guerra, da sociedade em si e da política, mas da língua ofensiva de Eurípedes, “e são as tragédias de Eurípedes que divulgam isso (que as mulheres são consideradas maliciosas pelos homens).” (POMPEU, 2015, p. 12) Portanto, ainda segundo Pompeu “vemos, então, que esta peça difere das outras duas comédias femininas, *Lisistrata* e *Assembleia de Mulheres*, colocando-se cronologicamente entre as duas.” (POMPEU, 2015, p. 7) Aqui, as mulheres unem força para combater a língua dos homens e honrar o seu sexo, “ficando o ridículo manifesto na cena que traveste o parente de Eurípedes em uma mulher.” (POMPEU, 2015) Vejamos:

#### EURÍPEDES

Homem eis o nosso e também mulher  
Pela aparência. Se falares, faz com que a voz  
Efeminizes com beleza e convenientemente.

#### PARENTE

Tentarei. (ARISTÓFANES, 2015, vv. 266-269)

No terceiro texto, *A Revolução das Mulheres* ou *Eclesiazusas*, Aristófanes traz à cena novamente a temática do sexo feminino, do disfarce e do ato revolucionário das mulheres, satirizando assim, a incapacidade dos homens de governar. Dessa vez, o comediógrafo

dá às mulheres a chance de dominar a Acrópole de Atenas e de criar leis que possam, segundo as revolucionárias feministas, beneficiá-las, dando-lhes oportunidade de serem percebidas como seres pensantes e capazes de transformar o errado em certo. Daí, Aristófanes concede-lhes vez, voz ativa, participação social e política e o melhor: o direito de votar. Vamos ao texto:

#### VALENTINA

Apesar de termos combinado tudo direitinho em nossa última reunião secreta, nenhuma das nossas correligionárias apareceu até agora! E está chegando a hora da assembleia! Temos de ocupar já os lugares onde até agora os homens públicos falavam das mulheres públicas. É hora de sentar (apontando para certa parte do corpo) pessoas nos melhores lugares antes que lá cheguem os homens. [...] O Mulherio está chegando! Milhões! Todas as mulheres da cidade! [...] Então vamos traçar já os nossos planos, enquanto há estrelas no céu, pois a assembleia de que iremos tomar conta deverá estar reunida quando o sol nascer. (ARISTÓFANES, 2006, p. 81-84, vv. 19-85)

Trata-se, como bem afirmam Francisco de Oliveira e Maria de Fátima Silva (1991), Mário da Gama Kury (2006) e Ana Maria César Pompeu (2015), de uma comédia que ressalta o acesso das mulheres ao Parlamento de Atenas, a criação de um conjunto de leis (utópicas) para acabar a má administração pública, os desvios de dinheiro, a corrupção política, a imoralidade dos homens e a miséria. Esta é, pois, uma comédia que propõe mudanças sérias na sociedade ateniense, mas que se torna altamente vulnerável e utópica pelo fato de as mulheres quererem reajustar, movidas pela boa vontade de fazerem o melhor para a cidade e pela necessidade de demonstrar serem capazes de governar, implementando o senso de justiça e tornar público a igualdade de direito entre todos os cidadãos da *polis*, desejo este impossível de ser realizado, um sonho utópico que acaba de modo desajustado, conflituoso e sem uma resolução adequada. “Inspirado no princípio de que há similaridade entre a direção da coisa pública e do lar, as mulheres governarão a cidade com a mesma eficiência com que cuidam de suas casas, para satisfação de todos.” (KURY, 2006, p. 8)

Além disso, Aristófanes aproveita a oportunidade para satirizar e desdenhar do pensamento de alguns filósofos da época, em especial, dos sofistas, bem como de algumas teorias filosóficas certamente consideradas por ele absurdas e incompreensíveis, que mais adiante vão se consolidar na *República* de Platão.

“O ataque pessoal não se faz mais por pequenas gotas destiladas ao acaso: os gracejos delimitam-se, estruturam-se numa intriga coerente, onde, pela primeira vez, questões políticas e sociais se instalam num plano cimeiro e, com elas, as próprias vítimas da sátira.” (OLIVEIRA; SILVA, 1991, p. 56). Destarte, podemos observar que o enredo da peça pode ser dividido em quatro partes a saber:

1. a convocatória e o plano das mulheres:

**VALENTINA**

[...] Não esqueçam nossa combinação: não devemos deixar os homens verem nada de feminino em nós, principalmente qualquer parte do nosso corpo! Estaríamos fritas se, no meio de tanto homem, alguma de nós cruzasse graciosamente as pernas, mostrando a...diferença! Mas se ocuparmos logo os lugares, ninguém notará que estamos disfarçadas. E quando nos virem com as barbas que trouxemos, todos nos tomarão por homens de verdade. [...] Vamos dar o golpe, vamos tomar o poder para consertar o país! Agora as mulheres vão ficar por cima! (ARISTÓFANES, 2006, p.85, vv.86-101)

2. a assembleia e a tomada da cidade pelas mulheres:

**VALENTINA**

É às mulheres, às mulheres – repito – que devemos entregar o Governo, da mesma forma que confiamos a elas a direção dos nossos lares! [...]

Confieemos o governo às mulheres sem maiores discussões. Nem perguntemos o que elas irão fazer, mas deixemo-las governar logo e bem! Pensemos um pouco: sendo mães, elas cuidarão de poupar a vida de seus filhos, de nossos soldados, evitando guerras; para arranjar dinheiro, as mulheres são muito

mais hábeis; nos cargos que ocuparão, ninguém as enganará, pois elas, que vivem enganando os homens, conhecem todos os truques e saberão defender-se. Quanto ao resto, nem vou falar. Se vocês acreditarem em mim, serão felizes para o resto da vida! (ARISTÓFANES, 2006, p. 92, vv.229-241)

3. o senso de justiça e o direito de igualdade entre homens e mulheres:

#### VALENTINA

Tenho certeza de que todos gostarão das coisas que iremos mostrar. Quanto ao povo aqui presente, será que todos concordarão com as inovações? Não quererão continuar apegados aos hábitos e coisas antigas? Esse é o meu maior receio. [...] Para começar, todos terão de entregar seus bens ao governo, para que todos tenham partes iguais desses bens e vivam deles; não é inevitável que uns sejam ricos e outros miseráveis; que uns possuam terras sem fim e outros não tenham onde cair mortos; que uns tenham a serviço uma porção de escravos e outros não sejam se quer donos de si próprios! Instituiremos uma só maneira de viver, igual para todos! [...] A terra será de todos, bem como o dinheiro e tudo que atualmente pertence a cada um. Com base num fundo comum, constituído por todos os bens, nós, as mulheres, sustentaremos vocês, administrando com economia e pensando em tudo. [...] Ninguém fará mais nada por necessidade, pois tudo pertencerá a todos: comida, bebida, roupa, etc. [...] As mulheres serão comuns a todos os homens; cada um poderá ir com qualquer uma e ter filhos de quem quiser. [...] As feias e mal-acabadas ficarão ao lado das mais bonitas, e quem quiser as bonitas terá que satisfazer primeiro as feias. [...] Os feios tomarão conta dos bonitões e as mulheres não poderão ir com os altos, morenos e simpáticos antes de ter resolvido o problema dos baixinhos e mal-acabados. [...] Nossa reformulação é certinha em tudo. (ARISTÓFANES, 2006, p. 109-113, vv. 584-629)

E assim, tentando restituir a ordem moral e estabelecer um direito de igualdade entre homens e mulheres, Aristófanes, por meio d'A *Revolução das Mulheres* ou *Eclesiazusas* dá voz e vez à personagem feminina Valentina que, chefiando todas as mulheres de Atenas, obtém

o poder político e passa a governar a *pólis*. Por outro lado, Valentina e as demais mulheres acabam dando aos homens o direito de ficar em casa, de cuidar da família enquanto elas, as mulheres, passam a criar e a executar leis para o benefício comum da sociedade:

#### **CREMES**

Ouçã: decidiram entregar o governo às mulheres. Era só o que faltava fazer entre nós para salvar a pátria. [...]

#### **BLÊPIRO**

Quer dizer que as mulheres agora estão encarregadas de fazer tudo o que os homens faziam? [...] Então eu agora não irei mais ao batente?

#### **CREMES**

E você não terá mais de sustentar a família; será dever de sua mulher. [...] Você ficará de papo para o ar, como ela ficava. [...] Não adianta discutir. A maioria resolveu, temos de concordar. Aliás, há um provérbio nosso segundo o qual as decisões mais insensatas e mais absurdas acabam favorecendo-nos. Em outras palavras: Deus é grego. Que assim seja! (ARISTÓFANES, 2006, p. 100-101, vv.456-476)

4. a utopia dos direitos iguais; o caos sócio-político e a guerra infinda dos sexos:

#### **PRIMEIRA VELHA**

[...] 'Eis o que foi decretado pelas mulheres: se um rapaz novo pretende uma rapariga, não pode possuí-la sem se ter primeiro...atracado a uma velha. Mas se não quiser espetá-la primeiro, e em vez disso continuar a pretender a rapariga, é permitido às mulheres mais velhas, sem qualquer sanção, arrastá-lo pelo... cacete'. [...]

#### **SEGUNDA VELHA**

Eh tu, onde é que levas o moço? É assim que a lei manda? É comigo ... que ele tem de dormir primeiro.

#### **TERCEIRA VELHA**

Eh tu, onde é que vais com essa velha? [...] Deixa-te de gracinhas! Vamos, por aqui! (ARISTÓFANES, 1988, p.100-104, vv.1015-1074)

De acordo com o exposto, podemos observar que Aristófanes bebe no cálice das resoluções das ações/coisas injustas. Utopia? Sim. Os problemas sociais serão eternos. A igualdade de direitos entre homens e mulheres e o comunismo dos bens sociais em *A Revolução das Mulheres* ou *Assembleia de Mulheres* (392 a. C.) ficará no âmbito do irrealizável, do sonho, da fantasia. As mulheres ousaram criar uma sociedade perfeita ou ideal, mas os indivíduos são imperfeitos e o estado de desarmonia desestruturou o estado pleno de suposta felicidade criada por Valentina e as demais mulheres. O sonho utópico de uma sociedade mais justa ficou somente no âmbito da tentativa e da imaginação. Utopia é sinônimo de fantasia, quimera, sonho, mito; portanto, antônimo de verdade. (*Dicionário OnLine de Língua Portuguesa*). E assim, diante do inalcançável estágio de perfeição da vida e do harmonioso convívio dos homens em sociedade, Aristófanes, valendo-se da “*komoidia*” e da ação utópica, metaforizou a situação e mostrou a todos o caos diante de algo que é complexo e que nunca terá uma solução exata: a democracia plena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS APLAUSOS: ARISTÓFANES ONTEM, HOJE [...]

Como bem vimos, o teatro de Aristófanes não é algo assim tão simples. Como homem de seu tempo, ele viu, sentiu, ouviu, satirizou, zombou e criticou, engenhosamente, os acontecimentos sociais, políticos, culturais, históricos e religiosos que o inquietavam; atacou com falas contundentes os donos do poder, especialmente, aqueles que desfrutavam de uma posição político-social privilegiada e assaltavam, descaradamente, a economia e a *pólis*; afrontou homens pensadores que se diziam de bem e, a seu modo, questionou a filosofia, a forma de pensar a sociedade, ironizou o senso de justiça, a paz e a guerra. Criou personagens com ideias à frente do seu tempo, teve a audácia

de, por meio da comédia, brincar com a tragédia e de fazer-se pesar, em *Rãs*, a poética dos grandes tragediógrafos, Ésquilo e Eurípedes.

Deu vez e voz aos excluídos da sociedade ateniense, em especial, às mulheres. Criou personagens como Lisístrata, Valentina, Mulheres Tesmoforiantes e muitas outras que ousaram ir além e mostrar-se tão capazes quanto os homens; tão hábeis e inteligentes quanto aqueles. O protagonismo da mulher na sociedade grega, a partir do fazer teatral, aqui tendo como referencial as comédias de Aristófanos, deu ao sexo feminino extrema relevância e ousadia, fato comprovado nas falas citadas ao longo do texto.

Aristófanos ainda colocou em cena os desejos humanos, criou o caos, idealizou mundos e vivências utópicas. Eis aqui um poeta cômico diverso, plural, metafórico e fanfarrão; um comediógrafo mergulhado no entrelugar da tradição, da inovação e da ousadia poética de ser autêntico, impiedoso e criativo; poeta teatral que se legitimou na ação da graça, do riso, do ataque, da sátira, do discurso bem elaborado, estridente, provocador e, ao mesmo tempo, na ação do seu lirismo poético e de criação cênica única e inovadora. “Não é decente que poetas se injuriem como vendedoras de pão na rua; você explode primeiro, como certas espécies de madeiras quando são postas no fogo.” (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2004, p. 240) Evoé! “*komoidia*” Aristófanos, “*komoidia*”, Mulheres, “*komoidia*”, *Pólis* Feminina Injustiçada [...].

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. **A Greve de Sexo (Lisístrata)**. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

ARISTÓFANES. **As Mulheres no Parlamento**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTÓFANES. **A Revolução das Mulheres**. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

ARISTÓFANES. **Rãs**. Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Premiado na categoria tradução no II Festival Universitário de Literatura Xerox e Livro Aberto. São Paulo: Editorial Cone Sul Ltda, 1998.

ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad.: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.

BRUNEL, Pierre (Organização). **Dicionário de Mitos Literários**. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005. DICIONÁRIO ONLINE DE LÍNGUA PORTUGUESA. <https://www.dicio.com.br/utopia/> Acesso: 18/05/2020.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2010.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro Medieval Português de Gil Vicente e Seus Aspectos Residuais no Teatro Contemporâneo Brasileiro de Ariano Suassuna**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2018.

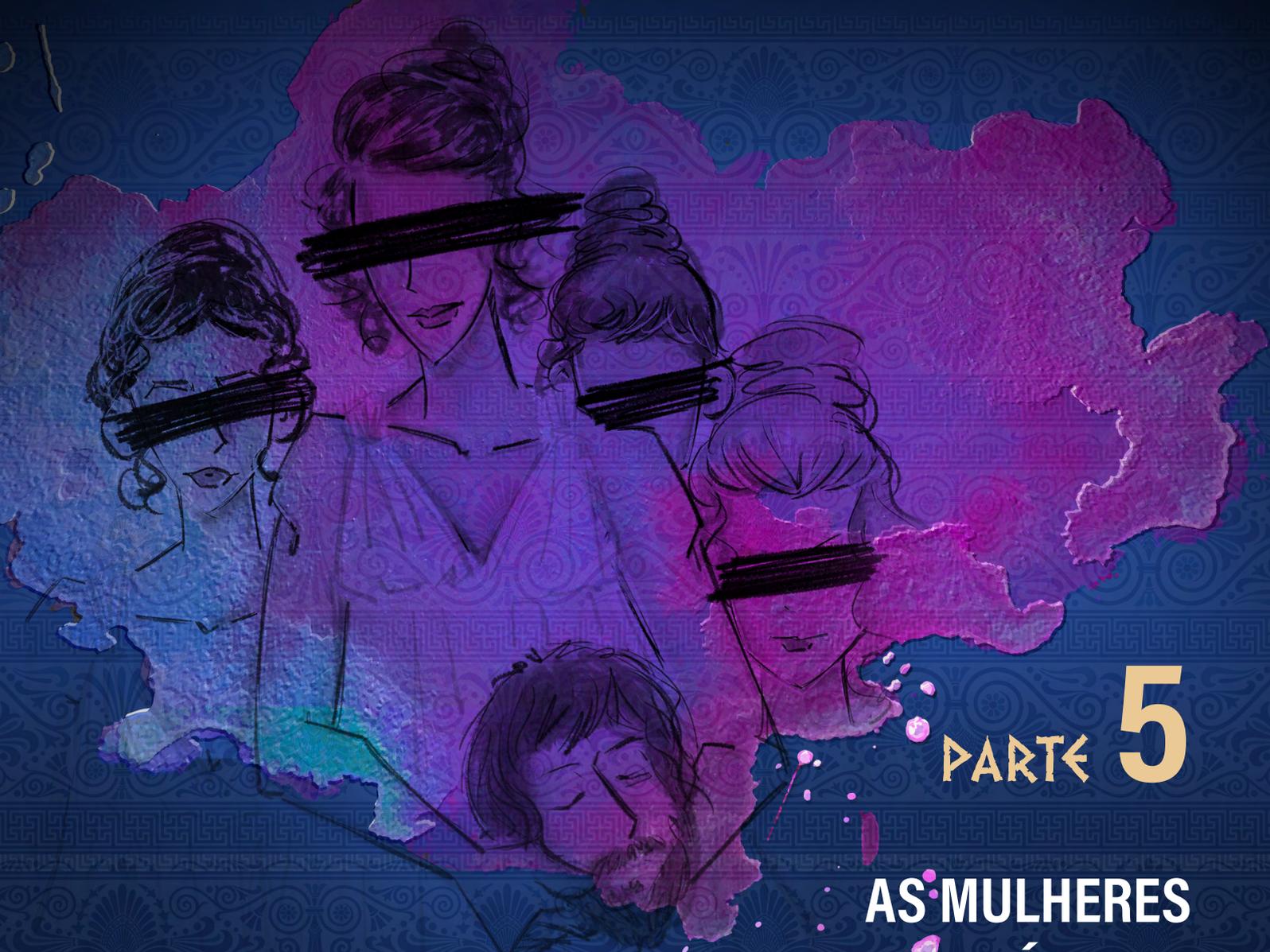
POMPEU, Ana Maria César. **Acrópole, Agora! Mulher, Dentro! Homem, Fora! introdução à Lisístrata de Aristófanes**. Belo Horizonte: Substância, 2018.

OLIVA, César. MONREAL, Francisco Torres. **História Básica del Arte Escénico**. 10 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. SILVA, Maria de Fátima. **O Teatro de Aristófanes**. Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras, 1991.

SURGERS, Anne. **Escenografías Del Teatro Occidental**. Buenos Aires: Ediciones Artes Del Sur, 2005.

VASSALO, Lúgia. HELENA, Lúcia. (org.). **Teatro Sempre**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.



PARTE 5

AS MULHERES  
DE ARISTÓFANES  
NAS ONZE COMÉDIAS  
E SUA RECEPÇÃO



# 20

LAURO INACIO DE MOURA FILHO

**OS ESCOLIASTAS  
DE OLHO NAS MULHERES  
DE ARISTÓFANES**

## INTRODUÇÃO

Qualquer um que já tenha parado para analisar o conjunto de escólios<sup>21</sup> antigos de uma obra clássica qualquer admitirá a riqueza de informações presentes nesses textos. As informações presentes nos escólios antigos pertencem às mais variadas áreas do conhecimento: linguística, antropologia, mitologia, política, geografia, agricultura, história, dentre muitas outras.

Em meio a todo esse universo de informações, também podem ser encontradas informações específicas acerca das mulheres. Os escólios contêm muitos dados relacionados ao gênero feminino. Há, nos textos dos escólios das diversas obras clássicas, para dar apenas alguns exemplos, informações sobre as vestes, a participação nas festas, os costumes, a religião, o sexo e a política relativos às mulheres.

Assim como os escólios das diversas obras clássicas, os escólios específicos de *Acaruenses* ( $\Sigma$  Ac.), comédia de Aristófanes, também contêm informações acerca das mulheres. Os escoliastas de *Acaruenses* teceram comentários acerca de algumas mulheres mencionadas nos versos dessa comédia, bem como de algumas que não são referidas na citada peça.

A presente pesquisa, que é essencialmente bibliográfica e qualitativa, tem o objetivo de apresentar alguns detalhes da imagem feminina retratada pelos escoliastas da comédia *Acaruenses*.

As análises apresentadas aqui foram feitas sempre a partir do texto grego dos escólios de *Acaruenses*, que compilamos a partir das edições de Bekker (1829), Dindorf (1838), Dübner (1855), Martin (1882), Rutherford (1896) e Wilson (1975). As citações gregas dos escólios, se-

<sup>21</sup> Os escólios são notas marginais presentes em manuscritos medievais de textos clássicos.

rão sempre acompanhadas das respectivas traduções portuguesas, que também são de nossa autoria.

Vejamos, então, o que revelam os olhares dos escoliastas que estavam de olho nas “mulheres de Aristófanes”, isto é, nas mulheres cujos nomes constavam da comédia *Acarnenses*.

## MULHER: TÃO DIGNA DOS OLHARES DOS ESCOLIASTAS QUANTO O HOMEM

A comédia grega antiga é um gênero marcado por muita invectiva pessoal. Através dos ataques pessoais, os comediógrafos não só faziam rir, mas contribuíam com a formação do povo grego. Silva (1997, p. 102) afirma o seguinte acerca da invectiva na comédia grega antiga:

Por um lado, havia a considerar o empenhamento social, diretamente associado à missão didática, que sempre fora prerrogativa das formas literárias consagradas. Como poderia a comédia conformar este papel à sua própria natureza jocosa e risonha? A invectiva pessoal é a resposta. [...] O ataque direto, que desde sempre se associava à comédia como seu suporte natural, assumia agora uma dimensão nova e digna, de fonte de ensinamentos e veículo de conselhos.

Nas suas invectivas pessoais, a comédia citava diversos nomes em seus versos. Em *Acarnenses*, só para dar alguns poucos exemplos, aparecem os nomes de Mosco (*Ac.* 13), Dexíteo (*Ac.* 14); Eutímenes (*Ac.* 67); Faulo (*Ac.* 214-5); Hipérbolo (*Ac.* 846-7); Ártemon (*Ac.* 850) e Antímaco (*Ac.* 1050-1), dentre muitos outros.

Os donos de muitos desses nomes seriam completamente desconhecidos por nós, se os escoliastas não os tivessem tirado do anonimato. A partir dos escólios ficamos cientes de que Mosco e Dexíteo eram citaristas ( $\Sigma$  *Ac.* 13-4); que Moríquides, Glaucino e Eutímenes

eram arcontes (Σ Ac. 65-7); que Faulo era atleta (Σ Ac. 214-5); Hipérbo-  
lo, estrategista (Σ Ac. 846-7); Ártemon, engenheiro mecânico (Σ Ac. 850);  
e Antímaco, legislador e corego (Σ Ac. 1050-1).

Quando observamos os escólios das comédias de Aristófanes, em especial os de *Acar-nenses*, percebemos que seus anotadores e comentaristas não pretendiam tirar do anonimato apenas os homens, mas as mulheres também. Os escoliastas estavam igualmente de olho nas mulheres de Aristófanes.

Esse interesse dos escoliastas pelas mulheres de Aristófanes pode ser verificado de forma especial em dois escólios: Σ Ac. 527 e Σ Ac. 614. Vejamos cada um desses dois comentários, começando pelo segundo.

Em meio à sua primeira porfia com Lâmaco (Ac. 572-625), Diceópolis disse o seguinte (Ac. 613-4):

εἶδέν τις ὑμῶν τὰκβάταν' ἢ τοὺς Χάονας;  
Οὐ φασιν. Ἄλλ' ὁ Κοισύρας καὶ Λάμαχος,<sup>22</sup>

Algun de vós viu Ecbátana ou os cáones?  
“Não!” – dizem. Mas o filho de Césira e Lâmaco [sim],<sup>23</sup>

Como se vê, no v. 614, de maneira indireta, Diceópolis fez menção do nome de Césira (*Koisyra*). Mesmo que o protagonista de *Acar-nenses* não estivesse falando especificamente de Césira, e sim de seu filho, os escoliastas entenderam que seria importante tentar tirar a referida mulher do anonimato. Eis o que eles escreveram ao comentarem o citado verso (Σ Ac. 614):

**ὁ Κοισύρας:** Ὁ Μεγακλῆς. Κοισύρα δὲ ἐγένετο Ἀθήνησιν εὐγενῆς  
γυνῆ καὶ πλουσία, μήτηρ τοῦ Μεγακλέους, ὃς καταβεβρωκῶς τὴν  
οὐσίαν καὶ ὑστερον πεπλουτηκῶς ἐκ τοῦ τὰ κοινὰ πράσσειν λέγεται.

<sup>22</sup> Em relação ao texto grego de *Acar-nenses*, seguimos a edição de Olson (2002).

<sup>23</sup> Todas as traduções são de nossa autoria, exceto quando houver indicação de outro tradutor.

**O filho de Césira:** Megaclés. Césira tornou-se uma mulher nobre e rica em Atenas. Era mãe de Megaclés, de quem se diz ter consumido [toda] a riqueza e depois ter enriquecido [de novo] por exercer cargos públicos.

Embora Césira não fosse o alvo da investiva de Diceópolis, essa mulher ocupa uma posição de destaque no comentário dos escoliastas. Quando analisamos Σ Ac. 614 morfossintaticamente, constatamos que os casos nominativos da maior extensão do comentário se referem à Césira, e não ao Megaclés. Isso demonstra que os escoliastas estavam mais de olho em Césira do que em Megaclés.

Σ Ac. 614 nos apresenta informações relevantes acerca da história e notoriedade de Césira em Atenas, tornando evidente que, para os escoliastas de *Acarnenses*, a mulher é tão digna de ser tirada do anonimato quanto o homem.

Passemos ao segundo escólio que evidencia o interesse dos escoliastas pelas mulheres de Aristófanes: Σ Ac. 527.

No desenrolar da argumentação de seu discurso com o pescoço no cepo, Diceópolis fez a menção do roubo de duas prostitutas que pertenciam a uma mulher chamada Aspásia (Ac. 526-7):

κᾶθ' οἱ Μεγαρήϊς ὀδύναις πεφυσιγγωμένοι  
ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο·

E depois os Megarenses, cheios de mágoas,  
Roubaram em troca duas prostitutas de Aspásia;

No contexto dessas palavras de Diceópolis, nada é dito acerca de Aspásia. Sem os escoliastas de Ac. 527, não teríamos algumas informações relevantes acerca da referida mulher. No entanto, os anotadores e comentaristas desse verso, como fizeram em relação a diversos homens, resolveram tirá-la do desconhecimento com a seguinte nota (Σ Ac. 527):

**Ἀσπασίας πόρνα δύο:** Τῇ μιᾷ τούτων ἐκέχρητο ὁ Περικλῆς· δι' ἣν ὀργισθεὶς ἔγραψε τὸ κατὰ Μεγαρέων ψήφισμα, ἀπαγορευδὸν δέχεσθαι αὐτοὺς εἰς τὰς Ἀθήνας, ὅθεν ἐκεῖνοι εἰργόμενοι τῶν Ἀθηῶν προσέφυγον τοῖς Λακεδαιμονίοις. ἡ δὲ Ἀσπασία Περικλέους ἦν σοφίστρια καὶ διδάσκαλος λόγων ῥητορικῶν· ὕστερον δὲ καὶ γαμετὴ γέγονε.

**Duas prostitutas de Aspásia:** Péricles tinha possuído uma delas; por causa da qual, tendo sido provocado à ira, escreveu o decreto contra os Megarenses, proibindo recebê-los em Atenas. Pelo que aqueles, afastando-se de Atenas, defenderam-se junto dos Lacedemônios. Esta Aspásia era uma mestra de filosofia e professora de retórica de Péricles. Mas depois ela também se tornou sua esposa.

Por meio de Σ Ac. 527, ficamos sabendo que “Aspásia era uma mestra de filosofia e professora de retórica”. O mesmo escólio nos informa também que Péricles havia sido discípulo da citada mestra. Ainda segundo o escoliasta, Aspásia também se tornou posteriormente esposa do estadista.

Independentemente da historicidade ou não das informações apresentadas em seus comentários, pode-se constatar que os escoliastas de *Acarñenses* julgavam as mulheres tão dignas de serem tiradas do anonimato quanto os homens. Conforme apresentamos, Σ Ac. 527 e Σ Ac. 614 estavam de olho nas mulheres de Aristófanes.

## MULHER: UMA DAS GRANDES DELÍCIAS DA VIDA

As mulheres, além de dignas de serem tiradas do anonimato, também são apresentadas pelos escoliastas de *Acarñenses* como uma das maiores delícias da vida. Tal ponto de vista pode, em primeiro lugar, ser intuído através do escólio anexado a Ac. 198.

Antes de vermos o escólio de Ac. 198, é interessante observarmos o referido verso de *Acarnenses* e seu contexto.

No contexto geral da comédia *Acarnenses*, as tréguas são o grande bem desejado por Diceópolis. A paz e suas doces consequências são aquilo que mais desejava o protagonista da mencionada peça. Com tal objetivo em vista, aquele campônio enviou Anfíteo para, em seu nome, negociar as tréguas com os Lacedemônios (Ac. 125-33).

Os planos de Diceópolis lograram bom êxito: Anfíteo retorna de sua missão e lhe entrega as tão desejadas tréguas. Ao receber as tréguas das mãos do seu diplomata particular, Diceópolis exultou dizendo (Ac. 195-8):

ὦ Διονύσια,  
αὗται μὲν ὄζουσαν ἀμβροσίας καὶ νέκταρος  
καὶ μὴ ἴπιτηρεῖν σιτί' ἡμερῶν τριῶν,  
κὰν τῷ στόματι λέγουσι· “Βαῖν' ὅπη 'θέλεις”.

Ó Dionísia!  
Estas cheiram a ambrósia e néctar  
E a não providenciar alimento para três dias.  
E, na boca, elas dizem: “Caminha para onde tu queres!”

Essas palavras de Diceópolis evidenciam o seu grande regozijo. Segundo o próprio Diceópolis, as tréguas – representadas nesse excerto de *Acarnenses* pelo vinho – têm cheiro de ambrósia e néctar. Não se pode esquecer de que, na cultura grega, o néctar era a bebida dos deuses do Olimpo, a qual eternizava a vida.

Continuando sua expressão de júbilo, Diceópolis declarou ainda que as tréguas diziam em sua boca: “Caminha para onde tu queres!” (Ac. 198). Tal declaração levaram os escoliastas a escreverem um comentário no qual há uma menção acerca das mulheres. Ei-lo (Σ Ac. 198):

Ὡς γυναικας εἰδωλοποιεῖ τὰς σπονδάς. στόμα γοῦν αὐταῖς προστίθησιν. ἢ ἐν τῷ ἡμετέρῳ στόματι, γευσσαμένων ἡμῶν, μονονουχὶ φωνὴν ἀφιασιν. Ἄλλως. λέγουσι, φησίν, αἱ σπονδαί, ἄπιθι ὅπου

θέλεις. εικότως. ἐν γὰρ πολέμῳ διὰ τὰς ἐπιδρομὰς τῶν πολεμίων καὶ τῆς πολιορκίας οὐκ ἔστιν ἀπελθεῖν ὅπου τις βούλεται.

Ele representa as tréguas como mulheres. Certamente, a boca remete a elas. Ou: “Na nossa boca, tendo sido provadas por nós, [as tréguas] emitem somente uma expressão”. Em outra fonte. [Diceópolis] diz: “As tréguas falam: ‘Parte para onde tu queres!’” De modo verossímil. Porque na guerra, devido aos ataques dos inimigos e ao cerco, não é [possível] alguém partir para onde deseja.

Os escoliastas, no comentário acima, afirmaram que as tréguas são comparadas às mulheres e que a menção da boca faz referência a elas. Tendo em vista que, no contexto de *Acamenses*, as tréguas eram o bem mais desejado por Diceópolis, percebe-se pela comparação que as mulheres, na opinião dos escoliastas, equivaliam a uma das grandes delícias da vida.

Quando lemos as palavras do próprio Diceópolis (Ac. 195-8), percebemos que nelas não há associação alguma entre o vinho representativo das tréguas e as mulheres. Essa é uma comparação feita exclusivamente pelos escoliastas que comentaram os referidos versos, evidenciando que, na opinião de Σ Ac. 198, a mulher é uma das grandes delícias da vida!

Σ Ac. 988-9 também faz uma menção indireta dessa relação entre as tréguas e as mulheres. O referido escólio está anexado à seguinte fala do coro, quando este reconhece a prudência, o acerto e a vantagem de Diceópolis, que preferiu a paz à guerra (Ac. 986-90):

ἐπτέρωταί δ' ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἅμα καὶ μεγάλα δὴ φρονεῖ,  
τοῦ βίου δ' ἐξέβαλε δειγμὰ τάδε τὰ περὰ πρὸ τῶν θυρῶν.  
ὦ Κύπριδι τῇ καλῇ καὶ Χάρισι ταῖς φίλαις ξύντροφε Διαλλαγή,  
ὡς καλὸν ἔχουσα τὸ πρόσωπον ἄρ' ἐλάνθανες.

Ele voou para o jantar e está muito orgulhoso,  
E, como sinal da vida [farta], lançou estas penas diante das portas.  
Ó Reconciliação, companheira da bela Cípris e das queridas Graças!

Como te escondias [de mim], tendo este rosto lindo?!

Ao ressaltar essa vida farta que Diceópolis está levando após as tréguas, o coro faz uma invocação à Reconciliação (vv. 988-9). Ao lado dessa invocação os escoliastas julgaram conveniente escrever este comentário (Σ Ac. 988-9):

**ὁ Κύπριδι:** Ἄντι τοῦ ὧ εἰρήνη. καλῶς δὲ ἡ εἰρήνη τῇ Ἀφροδίτῃ καὶ ταῖς Χάρισι φίλη, ὅτι οἱ γάμοι καὶ αἱ ἐορταὶ ἐν καιρῷ τῆς εἰρήνης ἄγονται, καὶ ὅτι ἡδίστη καὶ ἐπιχαρῆς ἐστίν.

**Ὁ [companheira] da Cípris:** Ou seja, “Ó Paz”. De modo justo, a Paz é amada por Afrodite e pelas Graças, porque os casamentos e as festas são celebrados em tempo de paz, e ainda porque ela é muito encantadora e alegre.

Em meio a tais palavras, os escoliastas afirmam que “a Paz é amada por Afrodite”. Como uma deusa representativa do amor e da união entre um homem e uma mulher, Afrodite ama a Paz, haja vista que em momentos de guerra a referida união sofre privações. A paz traz consigo as delícias da união conjugal: “porque os casamentos e as festas são celebrados em tempo de paz” (Σ Ac. 988-9).

Como se pode ver, com base em Σ Ac. 988-9, há uma estreita relação entre a paz, as festas e as uniões entre homens e mulheres, já que todos esses elementos são algumas das delícias da vida. Mesmo que indiretamente, Σ Ac. 988-9 concorda com Σ Ac. 198, que exalta a mulher como uma das grandes delícias da vida.

## MULHER: ESTIGMATIZADA COMO FONTE DE PRAZER SEXUAL

A imagem feminina traçada pelos escoliastas de *Acarñenses* também tem seus aspectos negativos, dos quais um dos principais é insinuar ao leitor que a vantagem da companhia feminina se limita ao

prazer sexual. De certa forma, essa concepção é um desdobramento estigmatizado daquilo que apontamos no tópico anterior.

A mulher pode ser considerada uma das grandes delícias da vida por diversos motivos: pela sua delicadeza, inteligência, argúcia, profunda sensibilidade, maternidade, pelo seu companheirismo, zelo, amor, dentre muitíssimos outros aspectos. No entanto, de certa forma, os escoliastas de *Acarnenses* quase limitam a virtude feminina ao prazer sexual que proporcionam aos homens.

A primeira insinuação desse tipo se encontra no escólio que comenta Ac. 132. No contexto desse verso, Diceópolis apresenta as suas recomendações para Anfíteo, que o representaria diplomaticamente diante dos Lacedemônios (Ac. 130-2):

ἔμοι σὺ ταυτασί λαβὼν ὀκτὼ δραχμὰς  
σπονδὰς πόησαι πρὸς Λακεδαιμονίους μόνω  
καὶ τοῖσι παιδίοισι καὶ τῇ πλάτιδι·

Tu, toma estas oito dracmas aqui,  
Para fazer tréguas com os Lacedemônios, só para mim,  
Para os meus filhos e para minha esposa.

Note-se que Diceópolis enfatiza sua intenção de estabelecer as tréguas apenas em benefício de si mesmo, dos seus filhos e sua esposa. Ninguém mais! Ao comentar o v. 132, os escoliastas fazem a seguinte insinuação estigmatizada (Σ Ac. 132):

**τῇ πλάτιδι:** Τῇ γυναικί· παρὰ τὸ πελάζειν τῷ ἀνδρὶ κατὰ τὴν κοίτην.

**Τῇ πλάτιδι:** 'Para minha esposa', pelo fato de unir-se ao marido na cama.

Segundo a explicação do escoliasta, Diceópolis pede a paz para sua esposa especialmente pelo fato de se unir com ela no leito. Em outras palavras, Diceópolis só estende as tréguas para sua esposa porque ela vai lhe proporcionar o prazer sexual. Entretanto, nas pala-

vas propriamente ditas do campônio, nenhuma indicação é feita nesse sentido. É uma concepção particular dos comentaristas.

Diante disso, poderíamos brincar afirmando que os escoliastas de *Acarnenses* estavam de olho nas mulheres de Aristófanes com um olhar lascivo. De certa maneira, essa postura dos mencionados escoliastas se justifica pelo fato de estarem comentando um texto do gênero cômico. Contudo, não deixa de ser uma visão estigmatizada, já que os escólios não pertencem ao gênero cômico.

Uma segunda insinuação desse tipo se encontra em Σ Ac. 1048. No excerto do qual esse verso faz parte, o padrinho de um noivo grita, chamando Diceópolis, e transmite um recado do noivo (Ac. 1048-53):

Δικαίόπολι.

[...]

ἐκέλευε δ' ἐγγέαι σε τῶν κρεῶν χάριν,  
ἵνα μὴ στρατεύοιτ', ἀλλὰ κινοίη μένων,  
εἰς τὸν ἀλάβαστον κύαθον εἰρήνης ἕνα.

Diceópolis!

[...]

Ele te ordenou derramar, em troca das carnes,  
Para que não fosse à guerra, mas ficassem [em casa] se excitando,  
Uma única colherzinha de paz no vaso de alabastro.

O texto mostra o padrinho, em nome do noivo, levando carnes para Diceópolis e pedindo em troca um pouquinho de paz, a fim de que o noivo não precisasse ir à guerra, mas ficasse em casa se excitando (*kinéo*). O verbo grego *kinéo*, nesse contexto é bastante ambíguo: tanto pode significar 'movimentar-se, agitar-se', num sentido bélico, como na expressão "movimentar um exército"; quanto 'excitar-se, movimentar os membros', num sentido mais obsceno.

A interpretação da ambiguidade do verbo *kinéo* em Ac. 1052 ficava a cargo dos espectadores e/ou leitores da comédia. É óbvio que,

por se tratar de uma comédia, a tendência seria em prol da interpretação obscena. Contudo, a interpretação da ambiguidade não é resolvida pelo texto em si de *Acarnenses*, mas deixada para o espectador-leitor.

Ao comentar Ac. 1048, os escoliastas parafrasearam a fala do padrinho do noivo, deixando evidente a solução que deram à ambiguidade do verbo *kinéo*. Vejamos o comentário do escoliasta de Ac. 1048:

**Δικαιοπόλι:** Ἔρχεται ἀνὴρ τις παράνομος βαστάζων κρέα τῶ Δικαιοπόλιδι παρά τινος νυμφίου, καὶ αἰτεῖ αὐτὸν λαβεῖν ἐν βησίῳ μικρὸν τῆς εἰρήνης, ὅπως μὴ ἐξέρχῃτο εἰς πόλεμον ὁ νυμφίος, ἀλλὰ μένοι τερπόμενος σὺν τῇ γυναικὶ αὐτοῦ.

**Diceópolis!** Entra um homem, padrinho de um casamento, trazendo umas carnes da parte de algum noivo para Diceópolis, e lhe pede para receber em troca um pouco de paz, para que o noivo não precisasse ir para a guerra, mas ficasse [em casa] se satisfazendo com a sua esposa.

Como se vê, os escoliastas parafrasearam o v. 1052 da seguinte forma: “para que o noivo não precisasse ir para a guerra, mas ficasse [em casa] se satisfazendo com a sua esposa”. Nessa paráfrase, o verbo grego *kinéo* foi substituído por *térpo*, na voz média (‘saciar-se, satisfazer-se, alegrar-se’).

Diante disso, percebemos nitidamente que, para os escoliastas de Ac. 1048, o noivo deseja ficar em casa para gozar algum tipo de prazer ou alegria. E é exatamente aqui que os escoliastas acrescentaram a expressão “com a sua esposa”, deixando claro que, em suas opiniões, o noivo desejava ficar em casa para gozar os prazeres do sexo com sua mulher.

Novamente, podemos afirmar jocosamente que os escoliastas de *Acarnenses* estão de olho nas mulheres de Aristófanes com um olhar voluptuoso.

Uma terceira insinuação desse tipo se encontra nos escólios de Ac. 1056. A partir desse verso, o padrinho do noivo anuncia a chegada da dama de honra da noiva, com as seguintes palavras (Ac. 1056-7):

ἡ νυμφεύτρια  
δεῖται παρὰ τῆς νόμφης τι σοὶ λέξει μόνω.

A dama de honra  
Pede, da parte da noiva, para dizer algo só a ti.

Ao comentar esses versos, Σ Ac. 1056 antecipa as informações que aparecem nos versos subsequentes da comédia (Ac. 1058-61):

**ἡ νυμφεύτρια:** Ἔρχεται νυμφεύτρια δεομένη Δικαιοπόλιδος, καὶ λέγουσα ὅτι ἔπεμψε μέ τις νόμφη δεηθῆναί σου πρὸς τὸ λαβεῖν τῆς εἰρήνης, ὅπως ἀλείφῃ τὸ αἰδοῖον τοῦ ἀνδρὸς αὐτῆς, καὶ μὴ ἐξέρχοιτο εἰς πόλεμον. κωφὸν δὲ εἰσάγεται τὸ πρόσωπον τῆς νυμφευτρίας.

**A dama de honra:** Entra uma dama de honra que suplica a Diceópolis, dizendo: “Uma noiva me enviou a suplicar-te para receber a paz, para que ela unguisse o pênis do seu marido, e ele não precisasse ir para a guerra”. A personagem da dama de honra se apresenta em cena silenciosa.

Em perfeita consonância com os correspondentes versos de *Acamenses*, vv. 1058-61, os escoliastas de Ac. 1056 retrataram a mulher não apenas como uma fonte de prazer sexual, mas ainda como um ser muito sedento do mesmo prazer. Segundo Σ Ac. 1056, a mulher queria um pouco do vinho representativo das tréguas apenas para ungir “o pênis do seu marido”, a fim de que “ele não precisasse ir para a guerra”.

Um comentário muito parecido com esse se encontra nos escólios de Ac. 1058-9, no qual a noiva também deseja estar com o marido especialmente pelo prazer sexual (Σ Ac. 1058-9):

**φέρε δὴ τί σὺ λέγεις:** Παραθεῖς τὸ οὖς ἤκουσεν ὁ Δικαιοπόλις τῆς νυμφευτρίας.

**ὡς γελοῖον:** Τοῦτό φησιν ὡς ἀκούσας πρὸς τὸ οὖς. Κράζων καὶ ἀστειεύομενος ὁ Δικαιοπόλις ἐφ’ οἷς ἤκουσε παρὰ τῆς νυμφευτρίας

λέγει τὸ, ὡς γελοῖον ᾧ θεοὶ τὸ δέημα τῆς νόμφης. τὸ δὲ δέημα αὐτῆς ἦν, μικρὸν τῆς εἰρήνης λαβεῖν, ὅπως ἀλείφοι ταύτη τὸ αἰδοῖον τοῦ ἀνδρὸς κατὰ τὰς νύκτας, καὶ μὴ ἐς πόλεμου ἐξέρχοιτο.

**Vamos logo! O que queres dizer?** Tendo colocado o ouvido perto [dela], Diceópolis escutou a dama de honra.

**Como é engraçado!** Ele disse isto como se estivesse escutando junto do seu ouvido. Gritando e falando espirituosamente, Diceópolis diz isto acerca do que ouviu da dama de honra: “Como é engraçado, ó deuses, o pedido da noiva!”. O pedido dela era: “Receber um pouco de paz, para que ungissem com ela o pênis do marido durante as noites, e que ele não precisasse ir para a guerra”.

Σ Ac. 1058-9 e Σ Ac. 1056 são comentários bastante parecidos. Uma peculiaridade de Σ Ac. 1058-9 é o fato de esta personagem feminina apresentar-se silenciosamente, de forma bem recatada. Diceópolis, gritando, é quem revela o pedido recatado da dama de honra enviada pela noiva.

Σ Ac. 132, Σ Ac. 1048, Σ Ac. 1056 e Σ Ac. 1058-9 nos autorizam a afirmar jocosamente que os escoliastas de *Acamenses* estavam de olho nas mulheres de Aristófanes com um olhar libidinoso.

## MULHER: CAUSA DE DESGRAÇA AO QUE SE APAIXONA POR ELA

Como já ressaltamos no tópico anterior, a imagem feminina traçada pelos anotadores e comentaristas de *Acamenses* tem seus aspectos negativos, dos quais já destacamos um. Outro aspecto negativo da imagem feminina retratada pelos escoliastas é considerá-la causa de desgraça aos que se apaixonam por elas.

O primeiro vestígio dessa concepção se encontra nos escólios que comentam Ac. 295. Esse verso aparece em meio a uma das pri-

meiras porfias de Diceópolis com o coro (Ac. 279-327), na qual o camponês deseja explicar aos oponentes a razão pela qual estabeleceu as tréguas com os Lacedemônios. Diante da proposta, o coro recusa terminantemente, dizendo (Ac. 294-5):

σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ  
κατά σε χῶσομεν τοῖς λίθοις.

Nós te ouviremos?! Morrerás!  
Nós te sepultaremos com estas pedras.

Tais palavras do coro revelam que ele estava resoluto a não ouvir Diceópolis. Ao contrário disso, os velhos de Acarnas queriam apedrejar aquele que consideravam traidor: “Nós te sepultaremos com estas pedras” (Ac. 295). Junto desse verso, os escoliastas escreveram o seguinte comentário (Σ Ac. 295):

Τοιοῦτο καὶ τὸ Ὀμηρικὸν “λάϊνον ἔσσο χιτῶνα”. ἐν ἤθει γὰρ αὐτὸ μετεποίησεν. Ἀλέξανδρος μὲν γὰρ ἄξιος τῶν λίθων, Λακεδαιμονίας ἐρασθεὶς γυναικὸς ἐπὶ συμφορᾷ τῆς πατρίδος. οὗτος δὲ εἰρήνης ἐρᾷ ἐπ' ἀγαθῷ τῆς πατρίδος.

Tal como este [verso] homérico (Il. 3.57): “teria [te] vestido com uma túnica de pedra”. Certamente, [Aristófanes] substituiu [túnica] por morada. Alexandre, de fato, era merecedor de pedradas, por ter se apaixonado por uma mulher lacedemônia, para desgraça de sua pátria. Mas [Diceópolis], ama a paz, para o bem de sua pátria.

Segundo a explicação dos anotadores, Aristófanes parodiou um verso de Homero. Contudo, quando se coteja Ac. 294-5 com Il. 3.56-7, percebe-se que não existe semelhança lexical alguma entre os dois excertos:

ἢ τέ κεν ἤδη λάϊνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ' ὄσσα ἔοργας. (Il. 3.56-7)<sup>24</sup>

σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χῶσομεν τοῖς λίθοις. (Ac. 294-5)

<sup>24</sup> Em relação aos versos da *Íliada*, seguimos a edição de Monro e Allen (1959).

Certamente já teria te vestido com uma túnica de pedra, por quantos males [realizaste].

Nós te ouviremos?! Morrerás! Nós te sepultaremos com estas pedras.

A semelhança entre os dois trechos é apenas temática, pois ambos tratam de morte por apedrejamento. No caso de *Acarñenses*, a ameaça de apedrejamento era para Diceópolis e na *Ilíada*, para Alexandre.

Diante da lembrança dessa citada ameaça presente na *Ilíada*, os escoliastas emitiram a seguinte opinião: “Alexandre, de fato, era merecedor de pedradas, por ter se apaixonado por uma mulher lacedemônia, para desgraça de sua pátria” ( $\Sigma$  Ac. 295). Nesse parecer dos comentaristas, a desgraça de Troia foi causada pela paixão de Páris por Helena.

De acordo com a *Il.* 3.39-57, a opinião dos escoliastas acerca de Páris, Helena e Troia é coerente. Contudo, ela é inoportuna ou intempestiva em relação a Ac. 295. De uma forma quase despropositada, ao comentar a ameaça feita pelo coro a Diceópolis, os escoliastas asseveraram: “Alexandre, de fato, era merecedor de pedradas, por ter se apaixonado por uma mulher lacedemônia, para desgraça de sua pátria”.

Essa declaração de  $\Sigma$  Ac. 295 é tão inoportuna e intempestiva que até nos leva a imaginar que seu único propósito é o de não permitir o leitor esquecer de que se apaixonar por alguma mulher é um grande perigo, capaz de provocar grandes desgraças para o apaixonado e até para sua nação!

O conceito de paixão por uma mulher como bomba relógio de desgraças aparece em outro escólio de *Acarñenses*. O verso comentado faz parte do discurso proferido por Diceópolis com o pescoço no cepo. Eis as palavras do protagonista de *Acarñenses* (Ac. 524-5):

πόρνην δὲ Σιμαίθαν ἰόντες Μεγαράδε  
νεανίαι ἔκλεπτουσι μεθυσσοκότταβοι·

E uns jovens, indo para Mégara, a prostituta Simeta  
Roubam, embriagados no jogo do cótabo.

Diante dessa menção feita por Diceópolis à Mégara e à prostituta Simeta, os escoliastas julgaram necessário anexar o seguinte comentário aos versos 524-5 de *Acarñenses* (Σ Ac. 524-5):

Οἱ ἀπὸ τῶν Ἀθηναίων Μεγαρικὴν γυναῖκα ἤρπαξαν Σιμαίθην. Δωρικώτερον δὲ εἶπε Σιμαίθην. ταύτης δὲ καὶ Ἀλκιβιάδης ἠράσθη, ὃς καὶ δοκεῖ ἀναπεικεῖναι τινὰς ἠρπακῆναι τὴν πόρνην.

Estes [jovens], [saindo] da parte dos Atenienses, roubaram uma mulher megarense, Σιμαίθην ('Simeta'). Mas ele pronunciou Σιμαίθην ('Simeta') como no dialeto dórico. Alcibiades também foi apaixonado por ela, o qual também parece ter instigado alguns [jovens] a roubar a prostituta.

Como se pode ver nesse comentário, Alcibiades, impulsionado por sua paixão por Simeta, incita alguns jovens a roubá-la dos Megarenses. Por sua vez, como já mostramos anteriormente (cf. Σ Ac. 527), os Megarenses raptam as duas prostitutas de Aspásia em represália aos Atenienses. Essa última ação dos Megarenses motiva Péricles a escrever o decreto de Mégara.

Independentemente da historicidade ou não dos comentários, percebemos que, para os escoliastas, o decreto de Mégara e a celeuma entre Atenienses e Megarenses teve sua origem na paixão de Alcibiades por Simeta.

Perceba-se que no texto em si de *Acarñenses*, sequer é mencionado o nome de Alcibiades, tampouco a sua suposta paixão por Simeta. Toda essa questão da paixão de Alcibiades é trazida à tona unicamente pelos escoliastas, que parecem novamente desejar lembrar que a paixão por alguma mulher poderá resultar em grandes desgraças para o apaixonado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora estivessem anotando e comentando textos pertencentes a uma cultura tipicamente masculina, os escoliastas também conseguiam enxergar e ressaltar alguns aspectos da figura feminina. Os escólios de *Acamenses* que apresentamos aqui, por exemplo, demonstram isso.

Quando se dispuseram a fornecer informações sobre Aspásia ( $\Sigma$  Ac. 527) e sobre Césira ( $\Sigma$  Ac. 614), os escoliastas de *Acamenses* demonstraram que reputavam a mulher tão digna de ser tirada do anonimato quanto o homem. Para esses anotadores, falar sobre Dexíteo, Glaucino, Faulo, Hipérbolo, Antímaco ou qualquer outro homem não era mais importante do que discorrer sobre Aspásia ou Césira.

Uma análise de  $\Sigma$  Ac. 198 e  $\Sigma$  Ac. 988-9 nos permite intuir um detalhe importante do conceito que os escoliastas de *Acamenses* tinham das mulheres. Para os referidos comentadores, a mulher é uma das grandes delícias da vida. O valor que as tréguas tinham para Diceópolis era semelhante ao valor que os escoliastas atribuíam às mulheres.

No entanto, não se pode ignorar que a imagem feminina traçada pelos escoliastas de *Acamenses* também tem seus aspectos negativos. Em nossa opinião, um dos principais pontos negativos da imagem feminina pintada pelos anotadores é a insinuação de que o maior benefício da companhia feminina se limitava ao prazer sexual. Tal estigma é perceptível em  $\Sigma$  Ac. 132,  $\Sigma$  Ac. 1048,  $\Sigma$  Ac. 1056 e  $\Sigma$  Ac. 1058-9. No entanto, não se pode esquecer que essa concepção negativa da mulher tem uma relação direta com o universo da comédia, que evidencia os prazeres de uma forma geral.

Outro aspecto negativo do retrato feminino feito pelos escoliastas de *Acamenses* é a sugestão de que as mulheres eram causa de desgraça aos que se apaixonavam por elas.  $\Sigma$  Ac. 295 e  $\Sigma$  Ac. 524-5 argumentam que as paixões de Alexandre e Alcibíades – respectiva-

mente por Helena e Simeta – foram a causa das grandes celeumas e desgraças que os atingiram.

Todas essas observações extraídas das anotações e dos comentários anexados a *Acarnenses* nos autorizam a asseverar que os escoliastas, de fato, estavam de olho nas mulheres de Aristófanes e de outros poetas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. **Os Acarnenses**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980. (Textos Clássicos, 9).
- BEKKER, Immanuel. **Aristophanis comoediae cum scholiis et varietate lectionis**. Accedunt versio latina, deperditarum comoediarum fragmenta et index locupletissimus. Londini: R. Priestley, 1829. (Volume II).
- DINDORF, G. **Aristophanis comoediae**. Accedunt perditarum fabularum fragmenta. Tomi IV: Scholia graeca ex codicibus aucta et emendata. Pars II: Scholia in Ranas, in Equites, in Acharnenses et in Vespas. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1838.
- DÜBNER, Friedrich. **Scholia Graeca in Aristophanem**. Paris: Ambrosio Firmin Didot, 1855.
- MARTIN, M. Albert. **Les scolies du manuscrit d'Aristophane a Ravenne**. Étude et collation para M. Albert Martin. Paris: Ernest Thorin, 1882.
- MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. *Homeri opera*. Tomus I: **Iliadis** libros I-XII continens. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt. Editio tertia. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1959. (Escriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
- OLSON, S. Douglas (Ed.). **Aristophanes: Acharnians**. Edited with introduction and commentary. Oxford: Oxford University Press, 2002.

- POMPEU, Ana Maria **César. Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearenês.** Curitiba: Appris, 2014.
- RUTHERFORD, William G. **Scholia Aristophanica.** Being such comments adscript to the text of Aristophanes as have been preserved in the Codex Ravennas. Arranged, emended and translated by William G. Rutherford. London: Macmillan, 1896. (Volume II).
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. **Crítica do teatro na comédia antiga.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.
- WILSON, N. G. Scholia in Aristophanis Acharnenses. *In:* KOSTER, W. J. W. (Ed.). **Scholia in Aristophanem.** Groningen: Boumas's Boekhuis B. V., 1975.

# 21

FRANCISCO JACSON MARTINS VIEIRA

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA FIGURA  
FEMININA NO EPISÓDIO DO MEGARENSE  
E AS FILHAS, EM ACARNENSES  
DE ARISTÓFANES EM CEARENSÊS,  
E NO CORDEL *O PAI QUE VENDEU  
A FILHA POR 50 CRUZEIROS NOVOS*,  
DE RODOLFO COELHO CAVALCANTE**

## INTRODUÇÃO

Um dos universos mais intrigantes da literatura é o dos folhetos de cordel seja por sua diversidade temática ou por sua capacidade de compreender todos os aspectos sociais e culturais da vida cotidiana, acentuando-se como fonte da herança cultural europeia e, no caso mais específico, da Comédia Grega Aristofânica, visto refletir de forma atemporal todas as dificuldades, as injustiças sociais, a pobreza, as violências, as atividades laborais e porque não citar o aspecto cômico, tão presente nos livretos de feira como antídoto para essas mazelas.

Como ponto de partida para o nosso trabalho, que se constitui como uma análise comparativa de um recorte da construção bem-humorada da situação feminina no episódio do Megarense que vende suas filhas disfarçadas de porquinhas, versos 731 ao 835, da comédia *Acamenses*, de Aristófanes, no livro *Dioniso Matuto: Os Festivais Dionisiacos na Antiga Grécia e as Festas Juninas no Nordeste Brasileiro. Uma Abordagem Antropológica do Cômico na Tradução de Acamenses de Aristófanes para o Falar Caipira Cearense*, de Ana Maria César Pompeu, e da violência contra a mulher no cordel *O pai que vendeu a filha por 50 cruzeiros novos* (1968), escrito por Rodolfo Coelho Cavalcante.

O cordel é um mundo inesgotável de temáticas e causos que, abordados por “poetas de bancada”, deixa ressoar a imaginação e a visão humorada sobre as questões sociais presentes na vivência dos cordelistas por meio do ouvir falar, contar/ recontar e escrever o oral. Nesse cenário dinâmico e múltiplo, as personagens femininas emergem de situações do imaginário poético, do imaginário coletivo e até mesmo de situações reais conforme asseguram alguns autores/ cantadores, diferente do texto proveniente da literatura erudita que é resultado de uma criação individualizada.

A Literatura Popular vem sendo cada vez mais estudada e reconhecida no âmbito acadêmico, ressaltando seu espaço regional pela criação e construção de uma nova vertente literária que dialoga com outras artes e culturas, configurando-se como uma das vertentes da história cultural que tem recebido grande atenção, visto que tem se debruçado sobre os diversos tipos de textos para pensar sua escrita, linguagem e (re)leitura pela apropriação cultural vivenciada pelo público e pelo poeta que ouviu, viu e viveu o produto exposto nos versos, como nos assegura Chartier (1990, p. 27) “o termo “apropriação” é visto como “a maneira de usar os produtos culturais” e de “re-escritura”, que ocorre na diferença e nas transformações sofridas pelos textos quando adaptados às necessidades e expectativas do leitor”.

Nesse contexto, permeado de apropriações, recriações e (in)certezas que é o cordel, o leitor é sempre levado a interagir com o escrito e a sentir de forma bem peculiar os ecos da oralidade na gargalhada solta e na quebra da normalidade literária, também presente na comédia aristofânica, reveladora dos diversos elementos que estão a serviço tanto do poeta cômico quanto do cordelista que elegem suas motes e transformam o “ouvido” no registro escrito, dando voz às diversas figuras, como a feminina.

Em Pompeu (2014), a representação da personagem feminina é a marca do humor que fora pensada de forma ácida por Aristófanos em *Acamenses* e, magistralmente traduzida para o cearense no seu *Dioniso Matuto*. Os versos a seguir ilustram a ação de Justinópolis na abertura da Ágora<sup>1</sup> para os inimigos de Atenas, quando chega um Megarense desejando trocar duas filhas por sal e alho, disposto a fazer as filhas de “bacurinhas” para enganar a audiência.

#### MEGARENSE

Meicado d'Atanas, sarve, amigo dos megarense;  
Sentia farta de ti, pur o deus d'amizade, cuma duma mãe. 730  
Mar, ó miserave fiinhas d'um desgraçado pai,  
Suba aqui pru mode o pão, se encontrá argum.

Iscut' intão, bote o bucho pra funcioná;  
Rocêis acha mió sê vindida ô tê a fome da peste?

MOÇAS

Sê vindida, sê vindida. 735

MEGARENSE

E eu meimo digo tumbém. Mar quem é burro axim  
Prá cumprá rocêis um prijuízu visive?  
Mar tenho meimo um artifíço megárico;  
Bacurinhas rô dizê qui trago disfaçando rocêis.  
Bot' aí nus péis us casco de bacurinha. 740  
Pra qui pareça qui rocêis é fía duma boa poica;  
Pru mode que, pur Heimes, se vortá pra casa  
Num seno vindida, rão passá uma fome medonha.  
Mar bot' aí na cara tumbém exes fuxinzim,  
E depois intr' aqui dentro dexe sacco 745

A fala do Megarense serve ao cenário de súplica que, no jogo imaginativo, criado e recriado pelo leitor justificará o ato vil de o pai vender sua prole. A despeito da distribuição da estrofe matuta e mesmo oferecendo ao leitor uma cena cômica composta por 6 versos, a exemplo da sextilha do cordel, não há equivalência sonora nos versos pares, marca do cordel. A divisão em quadra, sextilha ou septilha é um recurso, característico da literatura popular e que pode ser classificado como um desafio para aqueles que desejam empreender a tradução cordelesca.

Pra grunhir e dijê coin coin 741  
E fazê q' nem a voz de poico dus mistéro.  
Eu rô é chamá o Justinópolis donde fô.  
Justinópolis, tu qué cumprá umax bacurinhas?

Na estância acima, o riso se constitui pela ação do pai em preparar, por meio de um ritual lúdico as filhas travestidas de “bacurinhas”. A venda/troca se dará num cenário de absurdos, tão peculiar à comédia. A atitude planejada do Megarense ao colocar nas filhas os adereços reforça ainda mais a exposição ao riso frouxo, tendo como causa a situação de fome extrema devido à destruição dos campos causada pela guerra.

JUSTINÓPOLIS  
É sal o que tu traz aí?

MEGÁRICO  
Num é rocêis qui manda no sal? 760

JUSTINÓPOLIS  
Nem é aio?

MEGARENSE  
Qui aio o quê? Rocêis toda reiz  
Qui ataca, igual os rato do campo,  
Cum istacas arranca as cabeça dos aio.

JUSTINÓPOLIS  
O que é mermo que tu traz aí?

MEGARENSE  
Eu trago é bacurinhas cum'as dos mistéro. 763

JUSTINÓPOLIS  
Que bom, mostra aí!

MEGARENSE  
Ma é meimo uma belezaza. 765  
Oia o peso dexa, si tu quisé; cum'é goida e uma belezaza.

JUSTINÓPOLIS  
Que negoço é este?

MEGÁRICO  
Uma bacurinha, ara!

JUSTINÓPOLIS  
Que é que tu diz? De que lugá é esta bacurinha?

MEGARENSE  
De Mégara.  
Ô num é uma bacurinha ixo daqui?

JUSTINÓPOLIS  
Eu mermo num acho nada.

MEGÁRICO

Incrive! Oi´aí no q´ele num cridita: 770  
Diz qui exa daqui num é uma bacurinha. Mar de vera,  
Si tu quisé, aposta cumigo uma midida de tomíí cum sal,  
Si num é exa uma bacurinha no falá noimal dos grego.

JUSTINÓPOLIS

Mas é de home!

MEGARENSE

É, pur Diocles,  
É minha. Tu acha qui ela é de quem?  
Qué escutá elas grunhindo?

JUSTINÓPOLIS

Oxente,  
Eu quero.

MEGARENSE

Grunhe aí ligêru, bacurinha.  
Num qué não, é? Vai ficá calada? Rai te lascá!  
De voita pra casa eu rô ti carregá, pur Heimes.

MOÇA 1

Coin, coin! 780

MEGARENSE

Exa é uma bacurinha?

JUSTINÓPOLIS

Agora pelo menos parece uma bacurinha.  
Quando crescê, vai sê uma perereca.

[...]

MEGARENSE

Esta pur um trançado d´aios, 813  
A outra, si tu quisé, pur um quilo de sal.

JUSTINÓPOLIS

Eu compro; per´aí.

Diferente do Cordel, onde a divisão métrica estabelece o lúdico e o jogo do risível, no verso matuto este recurso não é de fácil adap-

tação, pois a ausência da escansão dos versos poéticos torna-se um obstáculo constante para os tradutores.

Nota-se que o riso estampado no pano de cena recriado pela tradutora está ligado à imaginação despertada no leitor, cadenciada pela construção da linguagem, própria do matuto, a exemplo do cordel que, para intensificar o propósito do riso, atua como caixa propagadora de uma linguagem que se põe para além da norma culta.

No esteio da nossa pesquisa encontramos um cordel que também revela a atitude vil de um pai ao vender sua filha. Em *O pai que vendeu a filha por 50 cruzeiros novos* (1968), de Rodolfo Coelho Cavalcante, a venda da filha também ocorrerá devido a uma grande necessidade financeira, motivada pela crueldade do pai e pela relação de dependência da figura da mãe que sempre esteve indefesa diante da opressão do marido.

A pobre mãe implorando  
Disse na grande aflição:  
- Prefiro ver minha filha  
Estirada num caixão  
Do que ver ela vendida  
Com minha filha querida  
Eu sei sofrer precisão.

Podemos observar na septilha que o autor estabeleceu a rima nos versos pares e na rimas paralelas, versos 2-4 e 5-6: “Disse na grande aflição” / “Estirada num caixão” / “Do que ver ela vendida” / “Com minha filha querida”. Este recurso poético torna-se de grande importância para o cadenciamento fônico, o que por sua vez é inexistente nos versos do *Dioniso Matuto*.

Ao tratar do assunto da venda da filha, Rodolfo Coelho Cavalcante levou ao conhecimento da audiência uma possibilidade de confrontar-se com uma dura realidade, capaz de despertar o sofrimento e a indignação, uma vez que a filha é tratada como mercadoria.

Nisso Joaquim raivoso  
Uma bofetada lhe deu  
A dona Júlia sem fala  
Sobre o solo se estendeu  
E assim contrariado  
O tal pai desnaturado  
Pegou a filha e vendeu.

O autor segue utilizando o mesmo esquema presente no primeiro verso, combinando as rimas nos versos pares e reforçando a ação no quinto e no sexto versos, por meio da rima paralela, sem a participação da filha que será objeto da venda e mote do cordel, evidenciando a violência do pai sobre as figuras da esposa e da filha.

A concretização da venda, no cordel ocorre na terceira estrofe analisada, fato que chama a atenção do leitor pela caracterização do tom trágico, a morte da mãe frente à perda da filha.

O comprador satisfeito  
A importância lhe deu  
Joaquim muito contente  
Pra sua casa correu  
A esposa entristecida  
Contrariada da vida  
Com quatro dias morreu!

No *Dioniso Matuto*, a venda proposta por Aristófanes reverbera o tom cômico que se revela apenas na atitude cênica, absurda e imaginável, visto que sua construção não guarda ligação com a realidade, diferentemente das linhas populares que, além de toda sorte de opressão contra a figura feminina deixa clara e registrada a denúncia do cordelista ao escrever o que se ouviu. Na retomada dos versos a seguir a figura da mãe também é referida como alguém que guarda certa beleza, visto que o pai usa de comparação para aumentar o valor das filhas, que grunhem na tentativa de enganar Justinópolis.

MEGARENSE  
Cum cinco ano,  
Pode ficá sabeno, rai sê a mãe todinha.

780

JUSTINÓPOLIS

Mas num dá nem pra sacrificá esta daqui.

MEGARENSE

Dá sim,

Ma cumo num dá pra sacrificá?

JUSTINÓPOLIS

Ela num tem rabo.

785

MEGARENSE

É qui é nova; mar q'ando ficá uma bacurinha adurta

Vai tê um grande, groxo e veimeio.

Ma se tu qué criá, exa bacurinha aqui é meimo uma belezura.

JUSTINÓPOLIS

Como é parecida a perereca dela cum a da outra!

MEGARENSE

É que é da meima mãe e do meimo pai.

790

Q'ando ingoidá e ficá piluda,

Muito bunita bacurinha rai sê pra sacrificá pr' Afrodita.

A comparação humorada e dinâmica promovida pela velocidade da resposta no discurso entre o Megarense e Justinópolis, a nosso ver, aguça no leitor o tom depreciativo ou erótico em relação às filhas e à própria esposa, exemplificado nos versos 789-92.

JUSTINÓPOLIS

Como é parecida a perereca dela cum a da outra!

MEGARENSE

É que é da meima mãe e do meimo pai.

790

Q'ando ingoidá e ficá piluda,

Muito bunita bacurinha rai sê pra sacrificá pr' Afrodita.

Ainda há de ressaltar que, mesmo não aparecendo de forma tão explícita no cordel *O pai que vendeu a filha por 50 cruzeiros novos*, o sexo também está inserido nos inúmeros motes do universo cordelesco, uma vez que a realidade é sempre a geradora de temas e disputas orais/escritas.

Neste processo desafiador de traduzir para o cordel os versos referentes à cena da venda das filhas do Megarense, em *Acarnenses*, submetemos a alguns leitores trechos completos e algumas vezes isolados dos versos aqui abordados para estudo da recepção e compreensão da mensagem autoral.

Um aspecto que nos chamou a atenção foi a unanimidade do entendimento da conotação sexual, imediatamente disparada na imaginação do leitor de *Acarnenses*, residente em muitos trechos do diálogo entre o Megarense e Justinópolis, utilizado como discurso de convencimento para a efetivação da venda.

JUSTINÓPOLIS

Mas num é sacrificada bacurinha pra Afrodite!

MEGARENSE

Num é bacurinha pra Afrodita? É só pra ela dus deus.

E fica a caine dexas bacurinha 795

Uma gostosura q'ando a rente infia nu ispeto.

Pompeu em seu *Dioniso Matuto* abre para o leitor um leque rico de entendimento para a semântica discursiva, presente na comédia aristofânica, quando o pai, por exemplo, reforça a ideia de que as filhas/bacurinhas são prato específico para os deuses/homens ou o quão gostosas são quando entram no espeto que pode ser comparado com um falo. Por fim, vemos um cenário novo, proposto pelo autor e criado para despertar a nossa imaginação, num processo de recriação do real.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A verdade é que, seja na literatura de cordel com seus esquemas métricos ou no *Dioniso Matuto*, o leitor sempre vai poder beber de uma fonte inesgotável de imaginação, capaz de levá-lo a percorrer por caminhos rústicos, incultos, mas poéticos e denunciadores.

É nesse cenário de profunda apropriação, no qual (ir)real os folhetos de cordel se misturam e/ou se lançam como registro escrito do imaginário e das técnicas de conservação oral, expressando um contexto cultural múltiplo, uma vez que a literatura de cordel constitui-se em área privilegiada para estudos literários.

Não é por acaso que o poeta cômico ou o cordelista, ao “brincar” com os temas constituídos a partir seu universo real ou simbólico, desde os tradicionais, cotidianos ou fantasiosos, aproxima ainda mais o povo de sua cultura.

Portanto, seja nas quadras, sextilhas ou septilhas da literatura de cordel ou nos versos rurais de *Acarnenses*, em sua versão matuta, o fato é que o poeta parece sempre estar de olhos e ouvidos bem abertos, à espreita de um motivo novo ou já “cantado” para talhar no espaço improvisado do oral a marca escrita de seu registro cômico ou trágico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERND, Zilá Migozzi, Jacques, orgs. **Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Coleção Ensaios CPG-Letras, 1995.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

COELHO Cavalcante, Rodolfo. **O pai que vendeu a filha por 50 cruzeiros novos**. São Paulo: Luzeiro, 1968.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: Leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

POMPEU, Ana Maria César **Dioniso matuto; uma abordagem antropológica do cômico na tradução de acarnenses de Aristófanos para o cearen-sês**. 1. ed. – Curitiba: Appris, 2014.

VIEIRA, Francisco Jacson Martins. **A mitificação das figuras emblemáticas de Padre Cícero e Lampião através da literatura de cordel**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.



22

SOLANGE MARIA SOARES DE ALMEIDA

ANA MARIA CÉSAR POMPEU

A VOZ  
E O SILÊNCIO EM AVES,  
DE ARISTÓFANES

## INTRODUÇÃO

Neste estudo, faremos uma comparação entre a comédia *Aves*, de Aristófanes, e a tragédia *Tereu*, de Sófocles, uma clara inspiração para a peça cômica. Interessa-nos a oposição voz / silêncio, que fica evidente com a apresentação do mito de Filomela, quase despercebido na comédia, mas resgatado pela comparação com a tragédia. A narrativa de Filomela é muito representativa para pensarmos na tecelagem como voz, pois sendo silenciada, a personagem foi capaz de narrar, através do tecido, toda a sua desgraça.

De acordo com Lessa (2011, p.151), “Se a palavra é própria do humano, a sua exclusão é como uma desumanização da personagem. O silêncio que é esperado como virtude essencial em uma esposa e exaltado nos textos literários não implica na interdição total da fala”. Tereu mutila a língua de Filomela por saber que ela não ficará calada, pois já ameaçara contar aos quatro ventos o que ele lhe fizera, e com esse ato, impõe-lhe uma segunda violação.

Porém, Filomela continua firme em seu propósito de denunciá-lo e para isso, um longo tempo passará até que ela fale por outra voz: a voz da lançadeira. A lançadeira e a lança provêm do mesmo radical e os dois podem servir de armas. Com as armas que dispunha: tear rústico, lançadeira, fios brancos e fios púrpuras, Filomela faz a sua denúncia, com destinatária certa, sua irmã, Procne:

Decifrar a mensagem do bordado de Filomela requer do receptor um saber específico que os grupos masculinos não possuem acesso. Até mesmo porque, a tecelagem é uma linguagem silenciosa que substitui a sonora. E para os grupos de homens, a linguagem sem a sonoridade é uma anomalia com a própria ideia de publicidade da *pólis* (LESSA, 2011, p. 152).

Filomela conseguirá enviar seu “presente” à rainha, denunciando o cunhado, por ocasião da celebração ao deus Dioniso, quando as

mulheres saem de suas casas, livres, e podem ir para onde quiserem, sem que ninguém as impeçam. Ao ver o manto, Procne vai ao seu encontro, e, reunidas as duas irmãs, a vingança contra Tereu, iniciada com o tecido de Filomela, chegará ao ápice.

É, no mínimo, curioso Aristóphanes colocar em cena dois personagens da tragédia: Tereu e Procne, porém dar voz apenas a Tereu. Procne não tem voz e tem um comportamento dúbio, que ora parece ser ela própria, ora parece ser a sua irmã, Filomela, personagem ausente na comédia. Duas personagens silenciadas em uma comédia, cujo tema principal é a palavra, ou o poder da palavra. Um poder que crescerá, ao longo da peça, nas mãos, ou melhor, nas palavras de Bom de Lábia, que transcenderá de velho suplicante a rei Soberano.

## A VOZ DA LANÇADEIRA

No capítulo IV da *Poética*, Aristóteles inicia o esboço de uma teoria da tragédia, que se desenvolverá até tornar-se o principal tema da obra. Em seguida, a partir do capítulo VI, tratará daquilo que ele chamou de partes do drama: espetáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento. Depois de detalhar cada uma dessas partes, Aristóteles coloca as ações e o mito, que ele chama de “trama dos fatos”, em destaque:

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης: εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἥθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]: οὐκουνόπως τὰ ἥθη μιμῶσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἥθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida,

de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.

(ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a15-20)<sup>25</sup>

“Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia”<sup>26</sup> (1450a35), afirma Aristóteles, que, no capítulo X, fará uma diferenciação entre os mitos simples e os mitos complexos, que são determinados pelas ações por eles imitadas, que podem ser também simples ou complexas. Nessa discussão, Aristóteles afirma que “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia [...] porque o reconhecimento com peripécia suscitará piedade e terror”<sup>27</sup> (1452a30-35). Para ele, a tragédia modelo dessa forma de reconhecimento é Édipo, de Sófocles, na qual a personagem homônima, tentando fugir do seu destino, acaba indo ao seu encontro. Posteriormente, Aristóteles dirá que essa forma de reconhecimento é derivada da própria intriga do drama e que por si só dispensa quaisquer artifícios (1455a15-20).

Diferentemente da forma de reconhecimento no *Édipo*, o das irmãs, Procne e Filomela, no *Tereu* sofocliano, é classificado como “reconhecimento urdido pelo poeta, e que, por isso mesmo, não é artístico”<sup>28</sup> (1454b30). Nesse trecho da *Poética*, Aristóteles cita algo que muito nos interessa: “a voz da lançadeira”<sup>29</sup>(1454b35). Mas, afinal, que voz é essa?

<sup>25</sup> Todos os trechos da *Poética*, de Aristóteles, foram traduzidos por Eudoro de Souza.

<sup>26</sup> ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας.

<sup>27</sup> καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπετεῖα γένηται [...] ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον.

<sup>28</sup> δεύτεραι δὲ αἰ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι.

<sup>29</sup> τῆς κερκίδος φωνῆ.

A voz da lançadeira é usada por Filomela para narrar a Procne, por imagens, o crime cometido por Tereu. A lançadeira leva o fio púrpura que, passado por entre os fios brancos da urdidura, forma a trama que revela aos olhos de sua irmã a violência perpetrada por seu cunhado.

Essa voz está ausente, ou está presente na forma de silêncio, na comédia *Aves*, de Aristófanes, que usa elementos da tragédia *Tereu*, de Sófocles, e conseqüentemente do mito de Procne e Filomela. Sobre a variação do mito, no artigo “Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή”, Barbosa (2008) afirma que ele possui dois traçados básicos:

No primeiro uma mãe mata o filho por equívoco; no outro há o planejamento de um desagravo que leva a um infanticídio, a uma antropofagia e a uma desejável metamorfose, perpetrada, por piedade, pelos deuses, que concedem a essas tristes figuras mudar-se, para sempre, na andorinha, no rouxinol e na poupa (ou, talvez, mantendo as relações feminino/masculino da narrativa, devêssemos assinalar: a andorinha, a rouxinol e o poupa) (BARBOSA, 2008, p.52).

O primeiro dos mitos citados por Barbosa é recontado por Penélope, no Canto XIX da *Odisseia*, de Homero, para comparar a sua situação com a de Procne, durante uma conversa com Odisseu, que retornara ao palácio disfarçado de mendigo. Neste mito, a personagem chama-se Aédona (Rouxinol), seu filho é Ítilo e seu pai é Pândaro (que é uma variação do nome Pândion), porém o esposo não é o trácio Tereu, mas sim o tebano Zeto (a única semelhança entre os dois é o fato de serem estrangeiros)<sup>30</sup>:

ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, γλωρηῖς ἀηδών,  
καλὸν αἰείδησιν ἔαρος νέον ἰσταμένοιο,

<sup>30</sup> Encontramos a confirmação desse mito em Graves (1960, p.228), na entrada “Tantalus” e, também em Harvey (1998, p.18), na entrada “Aedon”: Aédona fere mortalmente seu filho Ítilo ao tentar matar Sípiro, filho mais velho de sua irmã Níobe, por inveja de sua longa prole, e o pranteia com tanta amargura, que, compadecidos da sua dor, os deuses a transformam em um rouxinol, pássaro de canto lamentoso.

δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῖσιν,  
ἢ τε θαμὰ τροπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,  
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ  
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος,  
ὥς καὶ ἐμοὶ δῖχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα,

Do mesmo modo que **Aédona**, a filha de Pândaro, quando a primavera nos chega, entre a copa folhuda das árvores, pálida põe-se a cantar, modulando suaves queixumes, um canto triste e variado, que muda, constante, de ritmo, a se carpir pelo filho que teve de Zeto potente, Ítilo caro, que a bronze matara, do senso privada: do mesmo modo meu peito flutua entre opostos designios, (HOMERO, *Odisseia*, 19.518-524, grifo nosso)<sup>31</sup>

Nas epopeias homéricas, *aedo* (ἄηδών) é geralmente o cantor solista, que narra os feitos heroicos durante os banquetes reais. Todavia, na língua grega, essa mesma palavra pode significar poesia, poema, rouxinol e, conseqüentemente, Procne, filha de Pândion e irmã de Filomela, personagens mitológicas da literatura grega e latina. Embora seja muito cantada em versos e em prosa e geralmente como uma personagem feminina, vinculada a um canto triste e pesaroso, na realidade, apenas o macho dessa espécie canta e é conhecido como o pássaro de belo (ou doce) canto.

## FILOMELA E PROCNE EM AVES

Considerando que a peça *Aves* é inspirada no mito apresentado na tragédia *Tereu*, sua Rouxinol é uma personagem feminina. Entretanto, bem diferente da personagem trágica, a cômica surge em cena apenas duas vezes e não há fala alguma destinada a ela. Na primeira dessas cenas, a avezinha é convidada por seu esposo, o Poupa/Tereu, a cantar a fim de convocar as demais aves para ouvirem de Bom de Lá-

<sup>31</sup> Todos os trechos da *Odisseia*, de Homero, foram traduzidos por Carlos Alberto Nunes.

bia o plano de construção da cidade aérea, entre a terra e o céu. Como as aves aprenderam a fala humana com Tereu, elas serão capazes de compreender o que o companheiro persuasor tem a dizer.

**Ἔποψ**

ἄγε σύννομέ μοι παῦσαι μὲν ὕπνου,  
 λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,  
 οὓς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς  
 τὸν ἔμῳν καὶ σὸν πολύδακρον Ἴτυν:  
 ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν  
 γένυος ξουθῆς  
 καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου  
 μίλακος ἠγῶ πρὸς Διὸς ἕδρας,  
 ἴν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων  
 τοῖς σοῖς ἐλέγχοις ἀντιψάλλον  
 ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα θεῶν  
 ἴστησι χορούς: διὰ δ' ἀθανάτων  
 στομάτων χωρεῖ ζύμφωνος ὁμοῦ  
 θεία μακάρων ὀλολυγή.  
 (αὐλεῖ)<sup>32</sup>

**Roupa** (*entra no ninho e canta de lá*)

Amiga minha, vem, deixa o sono,  
 desata os cantos de sacros hinos,  
 em que diva boca afora choras  
 nosso amado, pranteado Ítis,  
 divinas notas tua fulva gorja trinando.  
 Puro, vai pelo folhudo teixo  
 até o trono de Zeus o som.  
 Lá, Febo de cabelos de ouro o ouve  
 e com a lira de marfim responde  
 às tuas elegias, e de deuses  
 forma coros. Por imortais bocas  
 a uma só vez avança harmonioso  
 o ai divino dos afortunados.  
 (ARISTÓFANES, *Aves*, vv. 209-222)<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Indicação de som de flauta em cena. Encontrada em “Perseus Digital Library”: Aristophanes. Aristophanes Comoediae, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. The Annenberg CPB/Project provided support for entering this text. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>

<sup>33</sup> Todos os trechos de *Aves*, de Aristófanés, foram traduzidos por Adriane da Silva Duarte.

Essa cena é emblemática para iniciarmos a discussão sobre o feminino em *Aves*. Algumas edições, como essa que usamos, trazem a indicação de som de flauta, ἀύλεϊ, relacionando a voz da personagem Procne/Rouxinol a esse. Pela fala de Bom de Lábia, temos a confirmação de que o som emitido é o canto do rouxinol, embora concordemos que esse seja o de uma flauta, pois não há fala destinada à personagem Procne/Rouxinol: “Zeus soberano, que voz a do pequeno pássaro! Sozinha espalhou mel pelo bosque inteiro”<sup>34</sup> (vv.223-224). O termo τούρνηθίου (pequeno pássaro) é diminutivo de ὄρνις (pássaro) e é certamente uma referência ao rouxinol, que é um pássaro de pequeno porte (≈15 cm) bem diferente do roupa que é grande (≈27 cm). Corroborando essa conclusão a observação, no dicionário Liddell-Scott-Jones (LSJ), que καταμελιτόω (espalhar mel) é uma metáfora para o canto do rouxinol.

Percebemos que a participação das duas irmãs, Procne e Filomela, na comédia, é bastante diferente de sua atuação na tragédia de Sófocles. Em Aristófanes, temos uma Procne silenciada e uma Filomela ausente, além de uma relação bem estranha entre o casal Tereu e Procne, que estão reunidos e aparentemente felizes. O filho Ítis, que na tragédia de Sófocles é assassinado pela mãe, é citado na comédia apenas como um ente a ser lamentado; enquanto o estupro de Filomela por Tereu é esquecido, e o nome da irmã nem sequer é mencionado. Em “The Silence of the Shuttle: The Voiceless Procne and the Absent Philomela in Aristophanes’ *Birds*”, Halasz argumenta que:

através da ausência de voz de Procne e da evidente ausência de Filomela, Aristófanes define Procne como um duplo para sua irmã, e essa duplicação é emblemática do maior estreitamento do papel das mulheres na utopia cômica dos Pássaros. Procne é também um duplo em um outro aspecto importante: embora ela seja apresentada como a esposa de Tereu, os detalhes dados sobre seu figurino indicam que ela está fantasiada de prostituta

<sup>34</sup> ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τοῦ φθέγματος τούρνηθίου: οἷον κατεμελίτωσε τὴν λόγμην ὅλην (tradução nossa).

– uma flautista, mais especificamente – e Tereu parece não se preocupar em apresentá-la como um objeto de fantasia sexual para os outros pássaros machos. Assim, ela ocupa os papéis de esposa e prostituta. Essa combinação de papéis femininos faz parte da atmosfera de liberdade sexual que Pisetero e Evélpides esperam quando vão morar entre os pássaros; Evélpides espera viver em uma cidade onde outro homem vai repreendê-lo por não acariciar seu lindo filho enquanto deixa o ginásio (*Aves*, 137-142), e eles encontram em Tereu um homem que os convida para “brincar” (*παίζομεν*, 660) com sua esposa bonita e seminua. Mas essa liberdade sexual está incorporada na figura de Procne, e a evidente omissão de vários dos detalhes mais importantes da história de Procne revela o lado sombrio da liberação sexual das aves<sup>35</sup> (HALASZ, 2015, p.1, tradução nossa).

Enquanto na tragédia *Tereu*, Procne e Filomela têm papéis importantes e bem atuantes, com a inovação de Sófocles ao apresentar uma forte relação de sororidade<sup>36</sup> entre as duas; na comédia *Aves*, como argumentou muito bem Halasz (2015), os papéis femininos estão reduzidos ao pior nível possível. Para analisarmos a segunda cena na qual Procne aparece, seguiremos o raciocínio de Halasz e apontaremos um terceiro duplo, que seria a junção ou a mistura dos dois já apontados por ela: o duplo esposa/irmã violentada, formado por Procne e Filomela:

<sup>35</sup> (HALASZ, 2015, p.1, original): through Procne's voicelessness and Philomela's conspicuous absence, Aristophanes sets up Procne as a double for her sister, and this doubling is emblematic of the larger narrowing of women's roles in the comic utopia of the *Birds*. Procne is also a double in one other, important respect: Although she is introduced as Tereus' wife, the details given about her costuming indicate that she is costumed as a prostitute – an *auletris*, more specifically – and Tereus seems unconcerned with presenting her as an object of sexual fantasy to the other male birds. Thus, she occupies the roles of both a wife and a prostitute. This telescoping of female roles is part of the atmosphere of sexual freedom that Peisetairos and Euelpides hope for when they go to live among the birds; Euelpides hopes to live in a city where another man will scold him for *not* fondling his beautiful young son while leaving the gymnasium (*Birds* 137-142), and they find in Tereus a man who invites them to “play” (*παίζομεν*, 660) with his beautiful and scantily clad wife. But this sexual freedom is embodied in the figure of Procne, and the conspicuous omission of several of the most important details of Procne's story reveals the dark side of the birds' sexual liberation.

<sup>36</sup> 1. Relação de união, de afeição ou de amizade entre mulheres, semelhante à que idealmente haveria entre irmãs. 2. União de mulheres com o mesmo fim, geralmente de cariz feminista. (Cf. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/sororidade>)

### Χορός

ἀρίστισον εὖ: τὴν δ' ἠδυμελῆ ζύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις  
κατάλειψ' ἡμῖν δεῦρ' ἐκβιάσασα, ἵνα παίσωμεν μετ' ἐκείνης.

### Πισθέταιρος

ὦ τοῦτο μεντοι νῆ Δί' αὐτοῖσιν πιθοῦ:  
ἐκβίβασον ἐκ τοῦ βουτόμου τοῦρνίθιον.

### Ἐυελπίδης

ἐκβίβασον αὐτοῦ πρὸς θεῶν αὐτήν, ἵνα  
καὶ νῶ θεασώμεσθα τὴν ἀηδόνα.

### Ἔποψ

ἄλλ' εἰ δοκεῖ σφῶν, ταῦτα χρή δρᾶν. ἡ Πρόκνη  
ἐκβαίνει καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις.

### Corifeu

mas a Rouxinol de canto suave, consoante com as Musas,  
traga-a aqui fora e a deixe conosco, para brincarmos com ela.

### Bom de Lábia (animado)

Por Zeus! Atenda o pedido deles!  
Faça sair do junco florido a avezinha!

### Tudo Azul

Pelos deuses! Faça-a sair dali  
para que também nós dois contemplemos a rouxinol!

### Poupa

Bem, se vocês acham bom, preciso fazer isto.  
(*para dentro do ninho*) Procne, saia e se exhiba para os hóspedes!  
(ARISTÓFANES, *Aves*, vv.659-666)

Neste primeiro trecho, apesar do claro convite de Tereu/Poupa para que Procne, a Rouxinol, “se exhiba para os hóspedes”, ainda podemos ver a imagem da esposa, que é admirada pelos outros por causa de seu doce canto, ou pelo doce som da flauta que fora tocada. Até esse momento, os hóspedes, Bom de Lábia e Tudo Azul, não haviam visto a Rouxinol, eles apenas haviam-na escutado. No restante dessa cena, veremos uma nova conotação para a avezinha:

**Πισθέταιρος**

ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ' ὡς καλὸν τούρνιθιον,  
ὡς δ' ἀπαλόν, ὡς δὲ λευκόν.

**Ἐυελπίδης**

ἄρά γ' οἶσθ' ὅτι  
ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτὴν ἠδέως;

**Πισθέταιρος**

ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.

**Ἐυελπίδης**

ἐγὼ μὲν αὐτὴν κἂν φιλήσαι μοι δοκῶ.

**Πισθέταιρος**

ἀλλ' ὃ κακόδαμον ρύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει.

**Ἐυελπίδης**

ἀλλ' ὥσπερ ῥὸν νῆ Δί' ἀπολέψαντα χρῆ  
ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα κἄθ' οὔτω φιλεῖν.

**Bom de Lábia** (*Ao ver Procne, uma flautista nua*)

Mui-venerável Zeus, que linda avezinha!  
Que suave! Que brilhante!

**Tudo Azul** (*para BL*)

Sabe?  
Eu abriria as pernas dela com prazer.

**Bom de Lábia**

Quanto ouro ela usa! Como uma casadoira!

**Tudo Azul**

Até a beijaria, acho eu.

**Bom de Lábia**

Como, seu desgraçado? Ela tem um bico que são espetos!

**Tudo Azul**

É só descascar a sua cabeça, como se faz com um ovo,  
e então beijá-la.  
(ARISTÓFANES, *Aves*, vv.667-674)

Bom de Lábia fica maravilhado, enquanto Tudo Azul, excitado, diante da visão da avezinha<sup>37</sup>, que agora poderíamos relacionar a Filome-la, a Andorinha, pois ela é comparada a uma “casadoira” (jovem que está na idade de casar) e ainda é assediada por Tudo Azul, que ameaça abri-lhe as pernas e beijá-la. Além disso, a personagem é representada por uma flautista, portanto uma prostituta<sup>38</sup>, que provavelmente passa a exibir-se nua em cena, tornando ainda mais difícil a relação com Procne. Em “Procne’s Beak in Aristophanes’ *Birds*”, Compton-Engle (2007) comenta:

A posição de Procne como esposa de Tereu é completamente anulada pela associação desprezível com a flautista, um papel que tem muito mais potencial cômico. E sempre que as perso-nagens masculinas em Aristófanos encontram mulheres com essa condição de “animadoras”, eles rotineiramente fazem contato físico. Esse apalpar de mulheres atraentes e disponí-veis parece, de fato, ter sido uma cena quase obrigatória na comédia aristofânica. Por exemplo, quando Diceópolis retorna do simpósio com suas duas companheiras femininas perto do fim de *Acarnenses*, ele agarra seus seios (v.1199) e recebe delas beijos e petiscos (vv.1208-09). Em *Tesmoforiantes*, o ar-queiro cita acaricia os seios da dançarina (v.1185) e recebe um beijo dela (vv.1190-92), antes de rapidamente pagar sua taxa e sair do palco para fazer sexo com ela<sup>39</sup> (COMPTON-ENGLE, 2007, pp.119-120, tradução nossa).

Apesar de sabermos que colocar uma flautista no palco era re-curso muito usado no teatro antigo e que Aristófanos utilizava tanto a

<sup>37</sup> Sobre o desejo despertado em Tudo Azul pela visão da avezinha, no item “filhote de rouxi-nol” do capítulo “Aves” do livro *Um bestário arcaico*, Corrêa (2010, pp.339-340) afirma que as aves pequenas servem também como metáforas do órgão genital feminino.

<sup>38</sup> Na Grécia Antiga, as cortesãs livres se classificavam em três categorias: as *Dicteríades*, as *Auletrides* (que eram dançarinas e tocadoras de flauta) e as *Hetairas*.

<sup>39</sup> (COMPTON-ENGLE, 2007, pp.119-120, original): Procne’s status as Tereus’ wife is com-pletely overridden by the trashy association with flute-playing, a role that has much more comic potential. And whenever male characters in Aristophanes encounter women of this “entertainer” status, they routinely make physical contact. This groping of attractive and available females seems, in fact, to have been an almost obligatory scene in Aristophanic comedy. For example, when Diceaeopolis returns from the symposium with his two female companions near the end of *Acharnians*, he grabs their breasts (*Ach.* 1199) and receives kisses and nibbles from them (*Ach.* 1208–09). In *Thesmophoriazousae*, the Scythian archer fondles the breasts of the dancing girl (*Thesm.* 1185) and receives a kiss from her (*Thesm.* 1190–92), before quickly paying his fee and running off stage to have sex with her.

flautista quanto a dançarina, que eram prostitutas, seminuas, em suas comédias, por serem personagens perfeitas às cenas de apelo sexual, devemos lembrar que essas eram personagens mudas. Na peça *Aves*, o silêncio é ressaltado tanto na ausência de fala de suas personagens femininas quanto na voz de um Corifeu que não fala mais em nome do poeta, mas em nome das próprias aves que formam o Coro. *Em Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis*, Pompeu (2011) afirma:

Aristófanes guarda silêncio sobre si nas duas parábases de *Aves*. Tal fato é apropriado, uma vez que a peça representa uma rebelião com sucesso contra os deuses venerados na cidade, ou contra os antigos deuses, ou ainda um ateniense que voltou as costas à cidade de Atenas e aos deuses. Os pássaros, que formam o coro, de qualquer modo, se mostram os mais piedosos, principalmente por seus cantos. Aristófanes parece mostrar outra vez que o poeta, como o celebrante de Dioniso no seu teatro, é piedoso, embora compartilhe, de qualquer forma, a arte retórica com o seu protagonista. Em *Platão*, Sócrates se defende das acusações de impiedade, exaltando os deuses com os mais dignos epítetos, mas os substitui pelas Formas (POMPEU, 2011, p. 132).

Para compreendermos esse silêncio devemos pensar no período de instabilidade política existente na cidade de Atenas, que seria seguido da queda de seu império bélico, em parte causada pelo pupilo de Péricles e amigo próximo de Sócrates, Alcibiades. No final de 416 a.C., Nícias, prevendo o fracasso, pois a paz não estava bem assegurada, tentou de todo modo evitar a partida da expedição à Sicília e a sua eleição como estrategista<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> 1. Contra sua própria vontade, Nícias foi eleito estrategista – cargo a que tentou esquivar-se, sobretudo tendo em conta o seu colega. É que aos Atenienses afigurava-se que o decurso da expedição correria melhor se não fizessem de Alcibiades chefe absoluto, mas antes combinassem a ousadia deste com a prudência de Nícias. 2. E depois, também o terceiro estrategista, Lâmaco, embora entrado em anos, não parecia ser menos impetuoso que Alcibiades, nem menos temerário nos combates. Uma vez que se estava ainda na fase de deliberar sobre a quantidade e o modo dos preparativos, Nícias tentou, uma vez mais, intervir para impedir a guerra. 3. Alcibiades, porém, ripostou-lhe e prevaleceu. Então um dos oradores, Demóstrato, apresentou uma proposta e disse que os estrategistas deviam ter plenos poderes, quer para os preparativos, quer para toda a condução da guerra (PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alcibiades e Coriolano*, 18.1-3, tradução de Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues).

Porém Alcibiades mais uma vez convenceu o povo ateniense, que com ele se identificava pela vaidade e pela ambição. Somada ao silêncio, possivelmente imposto pela situação política, havia a emergência de novos sábios, constantemente atacados por Aristófanes, principalmente na peça *Nuvens*, que tem como assunto principal a educação dos jovens atenienses. Esses sábios, hoje chamados sofistas, eram educadores itinerantes que, mediante pagamento, discorriam sobre todos os assuntos, até mesmo sobre os que não dominavam, e por essa pretensão muitas vezes eram ridicularizados.

Esses novos educadores costumavam basear a maior parte dos seus ensinamentos na distinção entre o que seria *physis* (natureza) e *nomos* (para os gregos, lei e costume), o que constituía uma ameaça à boa convivência na *pólis*. A valorização desses novos sábios tirava do poeta o seu papel de educador da cidade, agravado pelo fato de os Atenienses viverem em uma democracia cada vez mais ameaçada, na qual não havia mais a possibilidade de expressar-se livremente.

## FILOMELA E PROCNE EM *TEREU*

Voltemos à questão da sororidade (ou irmandade) entre Procne e Filomela na tragédia *Tereu*. Não temos notícias de uma relação entre irmãs aos moldes da que Sófocles nos apresenta entre Procne e Filomela e é provável que tenha sido uma inovação do tragediógrafo. Essa dupla de irmãs, solidária e unida, é bem diferente das que foram apresentadas em *Antígona* e *Electra*, com suas irmãs Ismene e Crisótemis, que apresentavam uma irmã mais determinada e uma outra indecisa.

Após a descoberta das graves ofensas de Tereu ao seu próprio casamento e ao rei Pândion, que havia lhe confiado as duas filhas, aliadas ao crime de estupro e à posterior mutilação da língua de Filomela,

para que ela não pudesse denunciá-lo, Procne e Filomela agem, em dupla, de forma contundente e rápida na trama da vingança. Embora seja inevitável a comparação entre a vingança de Procne e a de Medeia, Lindsay (2013) sugere uma diferença entre as duas em “A Tale of Two Sisters: Studies in Sophocles’ *Tereus*”:

No entanto, uma diferença crucial é que, embora Medeia esteja irritada com a negligência de Jasão em relação à sua *τιμή*<sup>41</sup> pessoal, Procne é motivada pela necessidade de reparar o prejuízo causado à *τιμή* de toda a sua família: *Tereu* insultou seu casamento com Procne, abusou horrivelmente de Filomela e quebrou a confiança de Pândion. Consequentemente, enquanto Medeia é a única agente agindo por si mesma, em *Tereu* o assassinato envolve ambas as irmãs. Além de *Tereu*, então, não há tragédia existente em que uma mulher comete assassinato por causa de suas responsabilidades para com uma irmã, e onde o laço feminino de irmandade é mostrado para triunfar entre homens e mulheres, como aqueles entre mãe e filho, filha e pai, esposa e marido ou irmã e irmão<sup>42</sup> (LINDSAY, 2013, p.356-357, tradução nossa).

Um único fragmento (fr.589) reforça a tese da comunhão das duas irmãs na trama e na concepção do assassinato do pequeno Ítis. Os versos que veremos a seguir enfatizam a colaboração das irmãs na execução da vingança, além de criticar a desmedida violência do ato. O principal horror causado pelo mito é, sem dúvida, o assassinato do menino pelas mãos da própria mãe e isso tem sido consensual desde as suas primeiras versões:

<sup>41</sup> *τιμή* significa honra, dignidade.

<sup>42</sup> (LINDSAY, 2013, pp.356-357, original): However, a crucial difference is that while Medea is angered by Jason’s slighting of her personal *τιμή*, Procne is motivated by the need to redress the injury done to the *τιμή* of her whole family: *Tereus* has insulted his marriage to Procne, horrifically abused Philomela and broken the trust of Pandion. Consequently, while Medea is alone agent acting by and for herself, in *Tereus* the murder involves both sisters. Apart from *Tereus*, then, there is no extant tragedy in which a woman commits murder because of her responsibilities to a sister, and where the all-female bond of sisterhood is shown to trump male-female ones such as that between mother and son, daughter and father, wife and husband or sister and brother (tradução nossa).

ἄνους ἐκεῖνος· Αἰ δ' ἄνουστέρ <ως> ἔτι  
ἐκεῖνον ἡμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.  
ὄστις γὰρ ἐν κακοῖσιν θυμωθείς βροτῶν  
μεῖζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,  
ιατρός ἐστὶν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν

Aquele lá é um insano! Mas estas... mais insanas ainda...  
É. Daquele lá defenderam-se com muito vigor!  
Então?! Dos vivos o que, enfurecido na desgraça,  
soma remédios mais fortes que a doença,  
é médico que não entende de males...  
(SÓFOCLES, *Tereu*, fr. 589)<sup>43</sup>

Tereu é chamado “insano” (*ἄνους*), as duas irmãs, “mais insanas ainda” (*ἄνουστέρ*), pois teriam exagerado na dose e ido longe demais na sua vingança. Esse estado de insanidade das duas irmãs é bem condizente com os festejos em honra ao deus Dioniso (ou Baco), que naquele momento ocorriam na cidade e que deixavam as mulheres tomadas do delírio báquico<sup>44</sup>. Ovídio, em *Metamorfoses*, ilustrou-o muito bem na cena do salvamento de Filomela por Procne:

Tempus erat, quo sacra solent trieterica Bacchi  
Sithoniae celebrare nurus: nox conscia sacris.  
Nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti,  
nocte sua est egressa domo regina dei que  
ritibus instruitur furialiaque accipit arma.  
Vite caput tegitur, lateri cervina sinistro  
velleram dependens, umero levis incubat hasta.  
Concita per silvas turba comitante suarum  
terribilis Procne furiisque agitata doloris,  
Bacche, tuas simulat. Venit ad stabula avia tandem  
exululatque euhoeque sonat portasque refringit  
germanamque rapit; raptaeque insignia Bacchi  
induit et vultus hederarum frondibus abdit  
attonitamque trahens intra sua moenia ducit.

<sup>43</sup> Todos os fragmentos de *Tereu*, de Sófocles, foram traduzidos por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

<sup>44</sup> Por tal delírio está tomada Agave ao matar e despedaçar seu próprio filho Penteu, com a ajuda das demais mulheres delirantes, na tragédia *Bacantes*, de Eurípides.

Era o tempo que as mulheres da Sintónia costumam celebrar as festas de Baco. A noite era testemunha desses rituais. De noite, Ródope soava com o tinido agudo do bronze. Nessa noite, a rainha deixa seu palácio, equipa-se para os rituais do deus e recebe as armas próprias da orgia. Cobre a cabeça com a parra, do lado esquerdo pende a pele de um veado, ao ombro leva uma curta lança. Procne lança-se através dos bosques, seguida pela multidão das suas companheiras, terrível. Agitada pela ferida da sua dor, ela finge, Baco, ser agitada pelas tuas. Chega, por fim, ao recôndito estábulo, solta gritos, faz soar o “evoé”, arromba as portas, arrebatava a irmã e veste-a com os atavios de Baco, oculta-lhe a face com folhas da parra e, levando-a aturdida, condu-la ao interior das suas muralhas. (OVÍDIO, *Metamorfoses*, 6.587-600)<sup>45</sup>

Tomadas pelo êxtase (saídas de si) e pelo entusiasmo (possuídas pelo deus), as duas irmãs, agora reunidas, prosseguem com a trama iniciada pela longa tecelagem do manto revelador urdido no tear de Filomela com os fios e a lançadeira. Burnett (1998, p.184) destaca que a violação somada à mutilação de Filomela coloca Tereu na mesma classe das feras, insuflando nas duas irmãs a necessidade de uma retaliação em honra de sua própria raça:

Tereu segue o estupro – que era em si ‘contrário ao costume helênico’, como o Viajante [Pausânias] desnecessariamente observa – com a mutilação do corpo da moça, ‘assim arrasando as mulheres à necessidade de retaliação’ (Paus. 1.5.4). Com o corte da língua da garota, o Tereu de Sófocles dá ao seu trabalho de desonra uma marca externa permanente, enquanto ele também ataca a jovem inteira, não apenas a parte dela pela qual o pai é responsável. Este segundo ato de violação fixa assim Tereu não apenas como um bárbaro oposto aos modos gregos, mas como um inimigo de toda a raça humana – alguém que não apenas destrói o casamento grego, quebra juramentos, e insulta um rei ático, mas também representa o próprio coito como um corte estéril do corpo feminino. E isso significa que o lugar onde ele governa, a Trácia onde Procne

<sup>45</sup> Todos os trechos de *Metamorfoses*, de Ovídio, foram traduzidos por Domingos Lucas.

se vingar, é um lugar onde os homens são muito piores que as feras<sup>46</sup> (BURNETT, 1998, p.184, tradução nossa).

Essa comparação dos trácios com as feras, nos remete à lembrança a cena de *Hécuba*, de Eurípidides, na qual a própria Hécuba lamenta a morte de seu filho Polidoro, que confiado a Poliméstor por ele foi morto e jogado ao mar. De acordo com a tragédia, o Trácio matou o Troiano por ouro:

**Ἑκάβη**

ὦμοι, αἰαῖ, ἔμαθον ἔνυπνον ὁμμάτων  
ἐμῶν ὄψιν: οὐ με παρέβη  
φάσμα μελανόπτερον, τὰν ἐσεῖδον ἀμφὶ σέ,  
ὦ τέκνον, οὐκέτ' ὄντα Διὸς ἐν φάει.

**Χορός**

τίς γάρ νιν ἔκτειν'; οἷσθ' ὄνειρόφρων φράσαι;

**Ἑκάβη**

ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἱππότης,  
ἴν' ὁ γέρων πατὴρ ἔθετό νιν κρύψας.

**Χορός**

οἴμοι, τί λέξεις; χρυσὸν ὡς ἔχει κτανών;

**Hécuba**

*Ómoi! Aiaí!*

Compreendi a visão em sonhos  
de meus olhos, não me escapou  
o espectro de asas negras,  
que avistei de ti, ó filho,  
não mais vives à luz de Zeus!

<sup>46</sup> (BURNETT, 1998, p.184, original): *Tereus follows the rape – which was in itself ‘contrary to Hellenic custom’, as the Traveler [Pausânias] unnecessarily remarks – with the mutilation of the girl’s body, ‘thus drawing the women into the necessity of retaliation’ (Paus. 1.5.4). With the cutting of the girl’s tongue the Sophoclean Tereus gives his work of dishonor a permanent external mark, while he also attacks the entire girl, not just the part of her for which a father is responsible. This second act of violation thus fixes Tereus not just a barbarian opposed to Greek ways but as an enemy to the whole human race – one who not only dismantles Greek marriage, break oaths, and insults an Attic king, but also represents mating itself as a barren cutting of female flesh. And this means that the place where he rules, the Thrace where Procne will take her revenge, is a place where men are far worse than beasts.*

**Coro**

Quem o matou? Sabes por sonho?

**Hécuba**

Meu, meu hóspede, cavaleiro trácio,  
onde o velho pai o instalou oculto.

**Coro**

Oímoi! Que dirás? Matou por ouro?  
(EURÍPIDES, *Hécuba*, vv.703-712)<sup>47</sup>

A convivência com os bárbaros trácios já trouxera tristeza ao coração de Procne que tentando reduzi-la teve a infeliz ideia de pedir a Tereu que navegasse a Atenas e trouxesse Filomela para perto de si. Desconhecendo o que se passava no coração selvagem de seu esposo, Procne colocou sua irmã em situação de grande perigo, que culminou com o filicídio<sup>48</sup> de Ítis. No fragmento 583, temos uma extensa fala de Procne sobre a sua situação como esposa em terra estrangeira (bárbara):

**Πρόκνη**

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλάκις  
ἔβλεψα ταῦτη τὴν γυναικείαν φύσιν  
ὡς οὐδέν ἐσμεν. Αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς  
ἡδιστον, οἴμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον·  
τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει.  
ὅταν δ' ἐς ἡβὴν ἐξικώμεθ' ἔμφορες,  
ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα  
θεῶν πατρώων τῶν τε φυσάνθων ἄπο,  
αἱ μὲν ξένους πρὸς ἀνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους,  
αἱ δ' εἰς ἀγηθῆ δόμαθ', αἱ δ' ἐπίρροθα.  
καὶ ταῦτ', ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξει μία,  
χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν

**Procne**

e agora, sem nada estou! Sim! tantas vezes

<sup>47</sup> Todos os trechos de *Hécuba*, de Eurípides, foram traduzidos por Jaa Torrano.

<sup>48</sup> Apesar de em certas ocasiões filicídio e infanticídio serem usados como sinônimos, há uma diferença entre os dois termos; enquanto o primeiro se refere a matar o(a) próprio(a) filho(a), o segundo se refere ao assassinato de uma criança independentemente da relação que o(a) assassino(a) teria com ela.

vi nisso a natureza feminina...  
qual o quê... nada somos. Mas pequenas, no torrão  
paterno, a vida mais feliz – eu acho – vivíamos...  
É que a gente cresce, a cada dia, criança feliz sem saber.  
Mas quando vai chegando a boa mocidade,  
vendidas somos. E exportadas pra longe  
dos deuses pátrios e da nossa gente,  
umas pra homens estranhos, outras pra bárbaros,  
e outras pra soturnas e aviltantes casas...  
E é isto: depois de uma noitada, o jugo,  
aí então carece adular, parecer bem e ceder  
(SÓFOCLES, *Tereu*, fr. 583)

O lamento de Procne é mais abrangente que a sua própria situação, nele são expostas as diversas situações às quais as mulheres eram (e são ainda) submetidas, após uma infância feliz e cheia de mimos no lar paterno. Para Barbosa (2008, p.72): “O lamento se assemelha ao da Medeia euripidiana e reflete antes a solidão, a perda, a necessidade de adaptação e, mais que tudo, os ultrajes sofridos e a opressão feminina”. É provável que Procne também lamentasse a diferença entre o seu povo e o do seu esposo, em *História* (4.95), Heródoto afirma que os Trácios tinham uma vida “infeliz e grosseira”.

Ainda sobre o fragmento 583 de *Tereu*, Barbosa (2008, p.73) faz uma reflexão: “Se fôssemos encenar o trecho, poderíamos colocar essas palavras na boca de Procne, que baixa o olhar para o corpo morto de Ítis à sua frente e reflete sobre sua condição de mulher fértil, parideira de cidadãos gregos na Trácia”. Dessa vez, discordamos da autora por acharmos que esse fragmento é anterior à descoberta do crime e também por pensarmos que a sequência: resgate de Filomela, assassinato e esquartejamento de Ítis, banquete preparado com as carnes do filho morto e servido a Tereu, descoberta de Tereu, perseguição às irmãs e metamorfose dos três em pássaros, tenha ocorrido de forma rápida e delirante, sem tempo nem espaço para lamentações, e provavelmente com as duas irmãs ainda mergulhadas em pleno delírio báquico.

Dobrov (1993, p.204) corrobora ainda mais o nosso pensamento ao afirmar que Filomela só conseguiu enviar o peplu bordado para Procne por ser “um presente que pelo menos uma fonte<sup>49</sup> identifica como tradicionalmente oferecido à rainha por ocasião do festival dionisíaco”<sup>50</sup>. Concluímos, portanto, que a trama final da tragédia ocorreu durante os festejos em homenagem a Dioniso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos, portanto, que as palavras podem ser feitas de silêncio, que, de outros modos diferentes da fala, também pode se fazer entender, como no tecido de Filomela para sua irmã Procne. Impedida de falar, pela mutilação de sua língua, a jovem fez da lançadeira a sua própria voz. A silenciosa Procne e a ausente Filomela, em *Aves*, geraram nossa primeira discussão sobre os duplos sugeridos por Halasz e complementados por nós. O silêncio das personagens poderia muito bem representar o silenciamento do poeta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Ed. bilíngue. São Paulo: Hucitec, 2000. (Grécia Roma; 7)

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Ed. bilíngue. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

<sup>49</sup> Cf. Libânio Narr.18: “Aproveitando-se de uma festa durante a qual era costume das mulheres da Trácia enviarem presentes à rainha, Filomela enviou [a Procne] um manto bordado com a inscrição descrevendo a violência que ela experimentara”. (original): Cf. Libanius Narr. 18: “Taking advantage of a feast during which it was the custom for Thracian women to send gifts to the queen, Philomela sent [Procne] a robe embroidered with writing describing the violence which she had experienced” (tradução nossa).

<sup>50</sup> (DOBROV, 1993, p.204, original): a gift which at least one source identifies as traditionally offered to the queen on the occasion of the Dionysian festival (tradução nossa).

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή*. **Revista Letras Clássicas**, n.12, 2008, pp.51-81. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/view/1560/1384>. Acesso em: 23 dezembro 2018.

BURNETT, Anne Pippin. *Child-killing mothers: Sophocles' Tereus*. In: **Revenge in Attic and later tragedy**. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1998, pp.177-191.

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn. *Procne's Beak in Aristophanes' Birds*. **Syllecta Classica**, Department of Classics, University of Iowa, v.18, 2007, pp.113-128. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/538244/summary>. Acesso em: 23 dezembro 2018.

CORRÊA, Paula da Cunha. **Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

DOBROV, Gregory. *The tragic and the comic Tereus*. **American Journal of Philology**, n.114, 1993, pp.189-234. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/295313>. Acesso em: 23 fevereiro 2019.

EURÍPIDES. *Hécuba*. In: **Teatro Completo**. Tradução de Jaa Torrano. v.1. [recurso eletrônico]. 1.ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

GRAVES, Robert. **The Greek Myths**. v.2. Harmondsworth: Penguin Books, 1960.

HALASZ, Caitlin C. **The Silence of the Shuttle: The Voiceless Procne and the Absent Philomela in Aristophanes' Birds**. Disponível em: <https://camws.org/sites/default/files/meeting2015/Abstracts2015/404.SilenceofShuttle.pdf>. Acesso em: 23 dezembro 2018.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HERÓDOTO. **História**. Traduzido do grego por Pierre Henri Larcher. Versão do francês para o português de J. Brito Broca. Digitalização do livro em papel. Volumes XXIII e XXIV. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950. (Clássicos Jackson). Versão para eBook: Ed. eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/historiaherodoto.pdf>. Acesso em: 23 dezembro 2018.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 4.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

JOHNSON, David M. **Socrates and Athens**. Cambridge: Cambridge Press, 2011.

LESSA, Fábio de Souza. *Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica*. **Humanitas**, 63, 2011, pp.143-156.

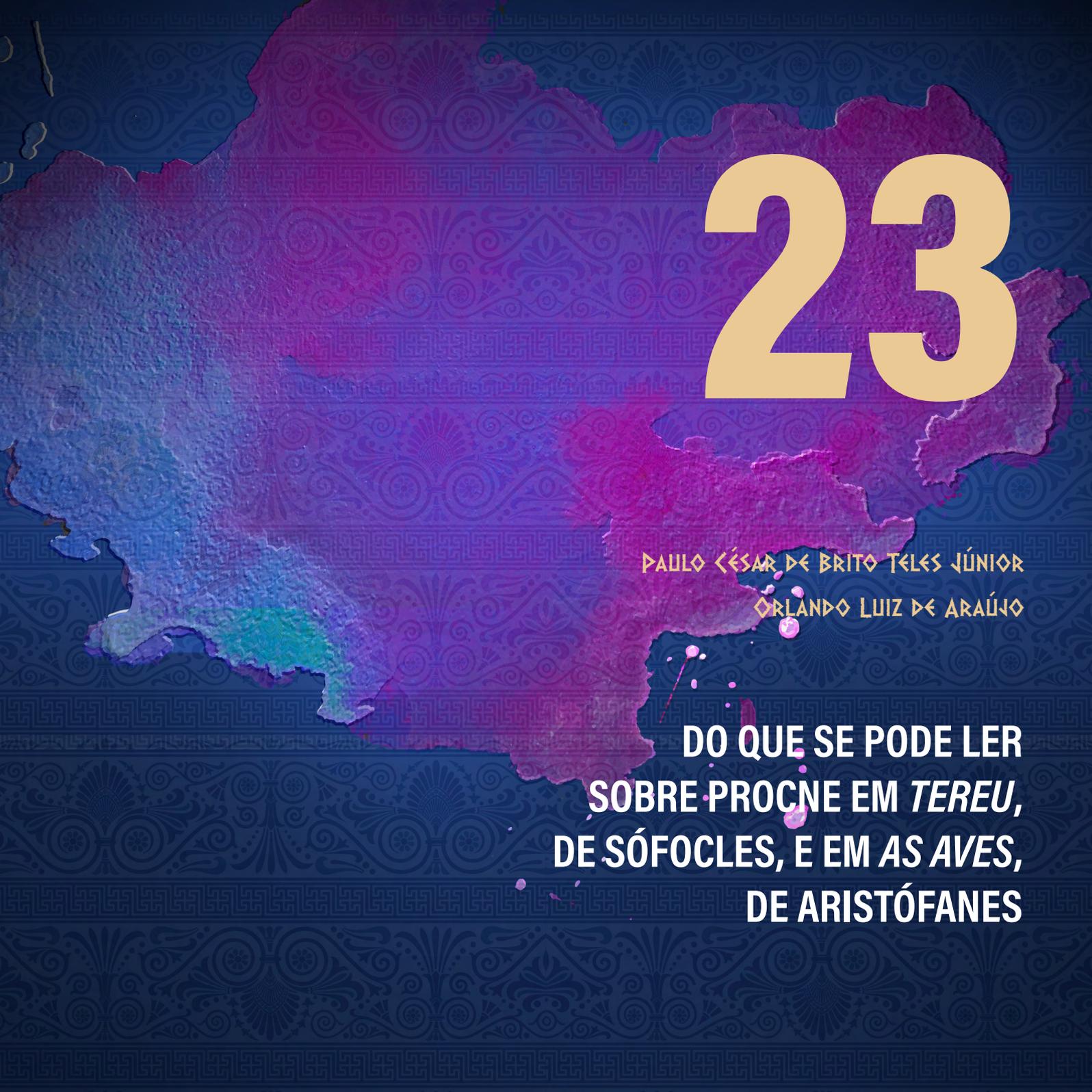
LINDSAY. *A Tale of Two Sisters: Studies in Sophocles' Tereus*. **Transactions of the American Philological Association**, n.143, 2013, pp.349-384.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas. v.1. 1.ed. Lisboa: Nova Vega, 2006. (Biblioteca Clássica; 2)

PLUTARCO, **Vidas Paralelas**: Alcibíades e Coriolano. Tradução de Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues. 1.ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão**: A Justiça na Pólis. 1.ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

SÓFOCLES. **Tereu**. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή*. **Revista Letras Clássicas**, n.12, 2008, pp.51-81.



# 23

PAULO CÉSAR DE BRITO TELES JÚNIOR

ORLANDO LUIZ DE ARAÚJO

DO QUE SE PODE LER  
SOBRE PROCNE EM *TEREU*,  
DE SÓFOCLES, E EM *AS AVES*,  
DE ARISTÓFANES

## INTRODUÇÃO

A peça *Tereu*, de Sófocles, estabeleceu a forma mais influente do mito de Tereu e Procne que se conhece, mais detalhadamente, por meio da *Biblioteca*, de Apolodoro, das *Metamorfoses*, de Ovídio, e da *Fábula*, de Higino. Interessa-nos, aqui, retomar o mito, a partir de Apolodoro e Sófocles, e apresentar aproximações com *As aves*, de Aristófanes.

A história de Pandíon, filho de Erictônio e da ninfa Praxíteia -- e o quinto rei<sup>51</sup> de Atenas --, se liga à transgressão e ruptura de laços afetivos e consanguíneos. Apolodoro, na *Biblioteca* 3 [193-195] 14], conta-nos que o rei, desposando a tia, Zeuxipe, teve com ela duas meninas, Procne e Filomela, e os gêmeos Erecteu e Butes. Por ocasião da guerra contra Lábdaco, Pandíon pediu ajuda a Tereu, rei da Trácia, que se tornou seu aliado e futuro genro ao contrair núpcias com Procne, após a vitória no combate. Apesar de ter se casado com Procne, com quem teve um filho, Ítis, Tereu estava apaixonado por sua cunhada Filomela com quem se casou, fingindo a morte de sua primeira esposa. Após manter relações sexuais com Filomena, Tereu cortou sua língua, a fim de que não revelasse o acontecido à irmã. Esta, porém, tomou conhecimento de toda a história por meio de letras bordadas numa túnica (*ἐν πέπλω γράμματα*, 3 [101] 14), através das quais Filomena relata os infortúnios (*συμφοράς*, 3 [102] 14) causados pelo marido da irmã. À primeira violação junta-se outra maior, pois para se vingar, Procne sacrifica o próprio filho, cozinha-o e o serve num banquete ao marido sem que este perceba. Quando se dá conta, começa uma perseguição às irmãs que, em determinado ponto da fuga, acuadas, suplicam aos deuses que as transformem em aves. Os deuses, atendendo às súplicas, metamorfoseiam Procne em rouxinol (*ἀηδών*, 3 [107] 14) e Filomela em andorinha (*γελιδών*, 3 [108] 14). Tereu também é metamorfoseado, transformando-se em poupa (*ἔποψ*, 3 [108] 14).

<sup>51</sup> De acordo com Apolodoro, *Biblioteca* III, 14, 1-8, tem-se a seguinte sequência dos reis de Atenas: Cécrope, Crânao, Anfíction, Erictônio e Pandíon.

Antes de Apolodoro, a história das duas irmãs transformadas em aves foi encenada por Sófocles, na peça *Tereu*,<sup>52</sup> da qual nos chegaram alguns fragmentos. E, antes de Sófocles, Homero, na *Odisséia*, também faz referência ao tema do rouxinol da verdura [χλωρηῖς ἀηδών, 19.518], ao narrar os sofrimentos de Penélope comparando-os aos da filha de Pandáreo, que lamenta, incessantemente, o filho Ítilo. Impressiona-nos, sobremaneira, a profusão de temas e motivos presentes no mito de Procne, Filomela e Tereu. Conforme salienta Delattre (2015, p. 471), a figura de Filomela agrega contemporaneamente em torno de si uma diversidade temática como a da tapeçaria e do estupro, da ave canora e do infanticídio, da antropofagia e da metamorfose. O estudo de Delattre mostra que Filomela, sozinha, não deve ser o único catalisador de todos esses temas, e o estudioso da mitologia inclui, na discussão, as figuras de Aracne, de Ovídio, e de Penélope, de Homero.

Neste trabalho, interessa-nos o par feminino e masculino, em especial, pelo grau da violência da relação entre Tereu e Filomela e a discussão que se pode empreender, a partir daí, acerca da representação feminina e dos recursos utilizados pela mulher, a fim de que possa sobreviver em um mundo no qual predomina a força do masculino. Não será abordado o uso que Ovídio faz do mito, em Roma, mas interessa-nos destacar, particularmente, os excertos da obra de Sófocles e o tratamento que Aristófanes dá-lhe em *As aves*.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> A tragédia perdida de Sófocles data, aproximadamente, de 430 a.C. Conhecemos o enredo da peça através de um papiro de Oxirrínco: Pandión, rei de Atenas, casou sua filha Procne com Tereu, o Trácio. Este a leva para o seu reino onde Procne dá à luz Ítis. Desejando ver a irmã Filomela, ela pede a Tereu para ir buscá-la. No caminho de volta, Tereu estupra Filomela e corta-lhe a língua para que ela não conte nada à irmã. Ele não contava com a astúcia da moça, que tece a história de seu infortúnio e adverte, assim, a irmã. Procne se vingando matando Ítis com a ajuda de Filomela e serve o filho como banquete ao pai. Quando fica sabendo que comeu seu filho, Tereu começa a perseguir as duas irmãs para matá-las, mas todos são transformados em aves: procne em rouxinol (*aëdôn*), Filomela em andorinha (*khélidôn*) e Tereu em poupa (*épopos*). Conferir: PARSONS, P. J. *The Oxyrhynchus Papyri*, 42, Londres, «Graeco-Roman Memoirs» 58, 1974, p. 46-50, nº3013.

<sup>53</sup> Em nosso trabalho, os trechos da peça *As Aves* são da tradução de Adriane da Silva Duarte. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

No contexto mitológico, é importante destacar dois aspectos relevantes à narrativa: a fronteira que define o estrangeiro e a separação entre o mundo do homem e o do animal. Em relação ao primeiro, Tereu aparece como o elemento de fora, o estrangeiro trácio que penetra o reino de Pandión e que será a causa da transgressão dos limites das relações de parentesco e de amizade. Quanto ao segundo, marca-se a diferença entre o mundo da animalidade e da humanidade. A violência parece ser o ponto de atração de todas as personagens: o ato violento de Tereu em relação à Filomela, mas também o ato não menos violento da vítima em relação ao sobrinho, e o de Procne em relação ao próprio filho.

Para alguns críticos, o *Fragmento 583*, do *Tereu*, de Sófocles, constitui o prólogo da tragédia. Nele, Procne parece, exilada, refletir a condição da mulher em fases diferentes da vida. Observando a natureza feminina (τὴν γυναικείαν φύσιν, v. 2), Procne alude às condições em que vivem as mulheres, e, mais especificamente, à sua própria situação. A vida agradável (ἡδιστον ... βίον, v.4), quando criança, na casa dos pais, é substituída por uma espécie de vida errante, estando a mulher condenada a viver em terras e casas estranhas. Além disso, não lhe é permitido expressar seus infortúnios, devendo parecer estar bem (δοκεῖν καλῶς ἔχειν, v.12).

<ΠΡΟΚΝΗ > νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς, ἀλλὰ πολλάκις  
ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικείαν φύσιν,  
ὡς οὐδέν ἐσμεν. αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς  
ἡδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον \* 4  
τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει.  
ὅταν δ' ἐς ἡβὴν ἐξικώμεθ' ἐμφρονες,  
ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα  
θεῶν πατρῶων τῶν τε φυσάντων ἄπο, 8  
αἱ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρας, αἱ δὲ βαρβάρους,  
αἱ δ' εἰς ἀγηθὴ δώμαθ', αἱ δ' ἐπίρροθα.  
καὶ ταῦτ', ἐπειδὰν εὐφρόνη ζεύξη μία,  
χρεῶν ἀπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν 12

<PROCNE:> Agora, sozinha, eu não sou nada. Mas muitas vezes tenho observado a natureza feminina nesta questão ,

como não somos nada! Nós, jovens, na casa dos pais,  
vivemos, penso, uma vida mais agradável, 4  
pois, com charme, a ingenuidade sempre nutre as moças.  
Mas, quando chegamos, sábias, à juventude,  
somos expulsas de casa e vendidas para longe  
dos deuses paternos e dos nossos progenitores: 8  
umas vão morar com estranhos, outras com bárbaros,  
umas, para casas sem alegria, outras, para más.  
E isto, quando numa só noite, reunidas,  
é preciso louvar a sorte e fingir que se estar bem<sup>54</sup> 12

Relatando os diversos males que sofre a mulher no estrangeiro,  
o *Fragmento* 584 expressa a inveja da parte de Procne por alguém que  
não tem experiência em terra estrangeira:

πολλά σε ζηλω βίου,  
μάλιστα δ' εἰ γῆς μὴ πεπείρασαι ξένης

invejo-te em muitas coisas na vida,  
mas, sobretudo, se não passaste a vida no estrangeiro.

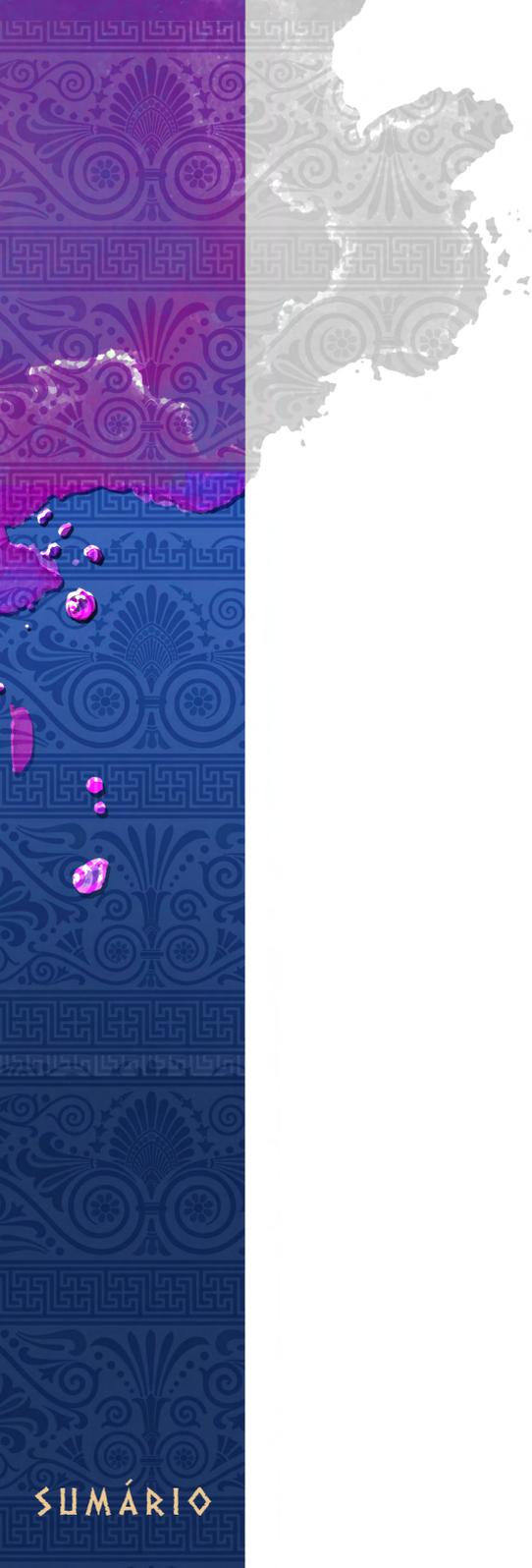
Se o sujeito da enunciação dos versos acima for, realmente,  
Procne, é possível afirmar que seus males advêm principalmente da  
sua condição de exilada em terra bárbara, como nos deixa entrever o  
*Fragmento* 587

φιλάργυρον μὲν πᾶν τὸ βάρβαρον γένος

mesquinha, é toda a raça bárbara

Nos três fragmentos citados, o tema do grego vs. bárbaro é pos-  
to em pauta, pois exprime bem a selvageria que domina a peça. Como  
mencionamos antes, a peça de Sófocles, assim como o mito de Proc-  
ne, Filomela e Tereu, tem como lastro a antinomia homem vs. animal e  
civilidade vs. barbárie. Entre um e outro, a «língua» funciona como o ele-  
mento que limita a fronteira desses dois mundos. Ferida pela violação

<sup>54</sup> A tradução dos fragmentos do *Tereu* de Sófocles é nossa, feita apenas com o intuito de  
ilustrar a discussão..



e mutilada por Tereu, Filomela passa a representar as ausências, as faltas, os vazios, como bem observa Delattre (2015, p. 485). Sem fala para denunciar as barbaridades sofridas, Filomela rompe o silêncio, usando a astúcia como meio para vingar-se de seu violador. A jovem substitui, assim, a linguagem falada pela linguagem escrita, preenchendo os vazios e nomeando o que lhe é interdito dizer. Neste sentido, Filomela parece se recusar a penetrar em um mundo marcado pela selvageria e pela transgressão das regras. Mas as letras grafadas na tapeçaria precisam de alguém para decifrar e, no outro lado deste sistema, está o receptor da mensagem, Procne, que precisará decifrá-la. Outra figura que se opõe ao mundo de Tereu, como vimos nos fragmentos acima, é Procne, que não tem dificuldade para entender e interpretar a mensagem da irmã. À astúcia de Filomela, Procne responde com inteligência. Decifrado o conteúdo da tapeçaria, as irmãs põem em prática o plano de matar Ítis, servir sua carne num banquete a Tereu<sup>55</sup>. Além de constituir nova violência, a refeição de Tereu aponta para uma definição de comportamento que separa homens e mulheres. Ora, se às mulheres está reservada a manipulação dos alimentos e seu cozimento, cabe ao homem desfrutar do produto cozido. Para Damet (2012, p. 325), as mulheres nunca comem a carne de sua própria carne, ao contrário do homem, no caso Tereu, que mastiga a carne do próprio filho.

A fim de escapar à perseguição de Tereu, identificado com a raça avara dos bárbaros, as irmãs apelam para a piedade dos deuses, que as metamorfoseiam em aves, juntamente com Tereu, transpondo, deste modo, os limites que dividem homens e animais. O fragmento, que alguns estudiosos atribuem a Ésquilo (A., *Fr.* 297 N), e outros, a Sófocles (S., *Fr.* 581 R), descreve uma metamorfose de aves e costumes das aves:

<sup>55</sup> Acerca da relação humanos x animais, é interessante mencionar o mito de Licáon, Apolodoro, *Biblioteca*, Livro III, 8.96-101. Apolodoro conta que Licáon teria sido fulminado por Zeus em represália a um ato de impiedade e, outros, que ele havia sido transformado em lobo depois de um banquete fatídico.

τοῦτον δ' ἐπόπτην ἔποπα τῶν αὐτοῦ κακῶν  
πεποικίλωκε κάποδηλώσας ἔχει  
θρασὺν πετραῖον ὄρνιν ἐν παντευχίᾳ·

ὃς ἦρι μὲν φανέντι διαπαλεῖ πτερὸν

κίρκου λεπάργου· δύο γὰρ οὖν μορφὰς φανεῖ 5  
παιδὸς τε χαυτοῦ νηδύος μιᾶς ἀπο·  
νέας δ' ὀπώρας ἠνίκ' ἂν ξανθῆ στάχως,  
στικτή νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ·  
ἀεὶ δὲ μίσει τῶνδ' ἴ' ἄπ' ἄλλον εἰς τόπον ἔ  
δρυμοὺς ἐρήμους καὶ πάγους ἀποικιεῖ.

E esse pintou a poupa, testemunha de seus próprios males, em várias cores, e a mostrou como uma ave audaciosa, habitante das rochas, com toda a armadura. Esta, quando chegar a primavera, baterá asas de falcão branco, pois de duas formas se mostrará: 5 a de seu filho e a de si mesma, provenientes de um único ventre. Mas no final do verão, quando a espiga for debulhada, asas pontilhadas irão a circundar novamente. E sempre por ódio, elas vão a outro lugar para colonizar florestas e colinas solitárias.<sup>56</sup>

A questão de a autenticidade do fragmento ser ou não atribuída ao poeta Sófocles não será discutida, pois importa-nos, aqui, os males sofridos, a audácia da ave metamorfoseada e sua migração para espaços solitários, como colinas e florestas. No fragmento acima, Tereu sofre dupla metamorfose: converte-se, primeiramente, em poupa (ἔποπα, v. 1), uma ave audaz e habitante das rochas, e, durante a primavera e o verão, transforma-se num falcão branco (κίρκου λεπάργου, v. 5) para, no outono, finalmente, voltar à sua forma primitiva (στικτή νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ, v. 8) e partir para outras regiões. Também não nos interessa a dupla transformação de Tereu, mas tão somente a metamorfose de homem em ave e sua ida para colonizar outros espaços - o que se aproxima do cenário cômico em *As aves*. Este lado

<sup>56</sup> Tradução nossa, para efeitos de ilustração da discussão.

migratório de Tereu, já transfigurado em poupa, parece ser a motivação de Pisetero, para aconselhar a poupa e suas companheiras aves a fundarem uma cidade (οἰκίσσατε μίαν πόλιν, v. 173). O verbo οἰκίζω (estabelecer ou fundar morada ou cidade) guarda, na sua raiz, o sentido de οἶκος, como o lugar onde alguém habita, a pátria, e de οἰκία, para designar o patrimônio, como um lugar composto por núcleo familiar. Chantraïne (1999, p. 782) indica o sentido de caçar, emigrar, reunir e desposar uma jovem, significações que se relacionam com aspectos de vida das aves, e que podem ser vistos como motivos presentes no mito grego de Tereu, Procne e Filomela. Na origem, é a amizade de Tereu e Pandión que desencadeia uma sucessão de males para a tríade, acarretando na transformação dos corpos para a forma de ave e, conseqüentemente, na construção de um lugar, aparentemente, sem contradição, espécie de retorno à casa paterna, onde a moça (παῖδας, v. 5, Fr. 583), que não está, ainda, na idade de casar, alimenta-se (τρέφει, v.5, Fr. 583) da ingenuidade (ἀνοία, v.5, Fr. 583).

Para analisarmos como o comediógrafo Aristófanês retoma o mito de Tereu e Procne em *As Aves*, é importante que, antes, tenhamos nossa atenção voltada ao enredo da peça. Feito isso, verificaremos como Procne comporta-se enquanto personagem durante o encadeamento das ações desta produção aristofânica. A princípio, é válido ressaltar que, na comédia, ela é retratada já tendo passado pelo processo de metamorfose, assim como Tereu: ela sendo um rouxinol, e ele, uma poupa. Além disso, na obra, Tereu, a Poupa, não só é capaz de falar com os homens, como também ensinou a língua humana (o grego, é claro) aos outros pássaros, anteriormente “bárbaros” (vv. 200-202).

Isto posto, observamos que nessa comédia Aristófanês coloca em cena o percurso de Pisetero, personagem representado como um homem idoso, sagaz e persuasivo<sup>57</sup>, que de uma vida comum de cida-

<sup>57</sup> Em grego, Πισθέταιρος: “um companheiro que persuade” ou “Bom de Lábria”, como na tradução de Adriane da Silva Duarte. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

dão ateniense passa a ser o senhor do próprio universo. No início da trama, ele e seu amigo Evélpides se mostram cansados da realidade de Atenas, onde, segundo eles, os cidadãos são viciados em participar das atividades dos tribunais (vv. 40-41). Os dois, então, decidem partir da cidade para ir ao encontro de Tereu, transformado em pássaro pelos deuses, para dele saber um lugar tranquilo onde pudessem morar. Na obra, Tereu é uma espécie de homem-ave, que, por sua natureza lendária, fundamenta o tom abstrato de fantasia que rodeia toda a peça.

No prólogo da obra, Pisetero e Evélpides deslocam-se para fora da cidade de Atenas, caminhando juntos por um espaço incógnito e obscuro. Pelo caminho, só são vistas árvores (v. 1), além de pedras (v. 54), bosques (v. 92) e matas (v. 202). Por ali, eles observam que não há casas ou traços de qualquer ser humano. Os dois, como se estivessem perdidos, já não conseguem distinguir o caminho de onde poderiam ter vindo. Assim, deixam que duas aves os guiem: uma gralha (acompanhante de Pisetero) e um gaio (acompanhante de Evélpides), pássaros que eles compraram do vendedor Filócrates para conduzi-los até Tereu (vv. 14-16).

Os homens, no entanto, ficam confusos com as indicações daqueles animais que ora apontam com o bico para um lado, ora gramnam como que para seguir uma rota diferente. Andando para cima e para baixo (vv. 4-5), os companheiros veem-se à deriva, exaustos, como se tivessem dado mil voltas num estádio inteiro (v. 6).

Subitamente, Pisetero chama a atenção de seu amigo, avisando-lhe que o gaio aponta o bico para cima continuamente (vv.49-50). No que lhe concerne, Evélpides repara que a gralha também abre o bico dela na mesma direção, o que o faz pensar que provavelmente aquele seria o caminho em que encontraria a Poupa. Os homens, então, começam a imitar sons de pássaros para chamar a atenção de alguma ave. Não demora muito para que o criado da Poupa, de aspecto terrível, surja de seu ninho, perguntando aos Atenienses quem eles

são. Os homens se surpreendem com a aparência do criado, e ele, receoso por pensar que aqueles dois são caçadores (v. 62), ameaça-os de morte (v. 64). Tentando impedir o ataque do bicho, Evélpides nega que é um homem e se apresenta como um “treme-treme, uma ave líbia” (v. 65), e Pisetero, um “caga-sebo, de Fasis” (v. 68). Deixando-se convencer, o escravo revela-lhes que antes também foi um homem, transformado em ave, a pedido da Poupa, para ser seu companheiro (v. 73) e fazer suas vontades, que eram ainda de caráter humano, como o gosto por comer anchovas (v. 77) e purê de legumes (v. 78).

Evélpides pede que o pássaro-escravo chame o seu patrão, que, naquele momento, está dormindo (v. 82). Porém, a Poupa não custa a aparecer e causa surpresa aos velhos atenienses por apresentar uma plumagem exótica (v. 96) e um bico estranho (v. 99). Ela esclarece que é naquele triste estado que Sófocles a trata, como Tereu, em suas peças (v. 100). Os homens logo revelam o motivo que os levou ao encontro da excêntrica ave e explicam que é pelo fato de ela ter voado por muitos lugares e “saber tudo, como ave e como homem” (v. 119).

Eles pedem sugestões ao homem-ave de bons lugares para se viver, mas as indicações de locais oferecidos pela Poupa não agradam aos velhos: uma cidade maior que a dos Cranaos (v. 123); um território de regime aristocrático (v. 124); um lugar às margens do Mar Vermelho (v. 144); “Lepreu de Eleia”<sup>58</sup> (v. 149); a região de Lócrida (v. 151). Depois de ouvir as opções, Evélpides pergunta à Poupa como é a vida entre os pássaros, ao passo que ela responde que não é nada má (v. 157) e que as aves alimentam-se “do branco sésamo,/ de mirta, menta e papoula.” (vv. 160-161). A partir daí, admitindo uma postura visionária, numa atitude inspirada, Pisetero afirma ver um grande futuro para as aves: “Ah! Oh! Grande projeto vejo na raça das aves/ e o potencial, que ela poderia ter, se vocês me obedecessem.” (vv. 162-163).

<sup>58</sup> Referência à cidade de Lépreon, localizada entre a Élide e a Messênia e onde ocorreu uma epidemia de lepra. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 56.

Pisetero pede que as aves organizem uma única cidade (v. 173), nas nuvens. Ele as adverte de que, se elas habitarem e fortificarem essa cidade, poderão dominar os homens, como fazem com os gafanhotos, e matar os deuses de fome (vv. 184-185). Desse modo, os deuses deveriam pagar um tributo às aves e, caso não lhes pagassem, teriam elas que evitar que o aroma das carnes dos sacrifícios feitos pelos homens alcançasse o Olimpo (vv. 190-193).

Ao ouvir o pretensioso intento do velho, a Poupa fica entusiasmada e aceita fundar a pólis se as outras aves com isso concordarem. Ela aconselha Pisetero a contar o plano aos outros pássaros e diz ter convivido com eles durante muito tempo, ensinando-lhes uma “fala articulada” (ἐδίδαξα τὴν φωνήν, v. 200). Logo depois, a Poupa volta ao ninho e acorda sua companheira. É a partir daqui que a Rouxinol, antes Procne, aparece para ajudar a Poupa a convocar os pássaros a ouvirem as ideias do Ateniense (vv. 209-220):

### Ἔποψ

ἄγε σύννομέ μοι παῦσαι μὲν ὕπνου,  
 λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,  
 οὓς διὰ θείου στόματος θρηνεῖς  
 τὸν ἐμὸν καὶ σὸν πολὺδακρυν Ἴτυν:  
 ἐλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν  
 γένυος ξουθῆς  
 καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου  
 μίλακος ἠχῶ πρὸς Διὸς ἔδρας,  
 ἴν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων  
 τοῖς σοῖς ἐλέγοις ἀντιψάλλον  
 ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα θεῶν  
 ἴστησι χοροῦς: διὰ δ' ἀθανάτων  
 στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ  
 θεία μακάρων ὀλολυγή.

### Poupa

Amiga minha, vem, deixa o sono,  
desata os cantos de sacros hinos,  
em que diva boca afora choras  
nosso amado, pranteado Ítis,  
divinas notas tua fulva gorja  
trinando.

Puro, vai pelo folhudo teixo  
até o trono de Zeus o som.

Lá, Febo de cabelos de ouro o ouve  
e com a lira de marfim responde às tuas elegias, e de deuses  
forma coros. Por imortais bocas  
a uma só vez avança harmonioso  
o ai divino dos afortunados.

Aqui, percebemos o quanto o canto de Procne, como Rouxinol, é elogiado, e, assim, verificaremos que ele desperta o deleite de quem o ouvir. No entanto, nesta mesma fala da Poupa, há uma lúgubre menção a Ítis, o filho de Tereu e de Procne, que, conforme o mito já abordado, foi assassinado pela própria mãe e por sua tia, Filomela, em ação funesta. Ademais, verificaremos que, ao longo de toda a obra, a personagem da Rouxinol não apresenta fala, diferente da Poupa. Ela apenas é apresentada como uma flautista, sendo, além disso, retratada como uma espécie de cortesã, apresentando características lascivas, libidinosas, tal como observaremos adiante.

O modo como a Poupa chama a Rouxinol, por meio de um lirismo expressivo e rebuscado, desperta a atenção de Pisetero (v. 223-224), que convida todas as tribos de aves a ouvi-lo. Aos poucos, as aves começam a aparecer, deixando os companheiros atenienses surpresos com as variadas espécies de pássaros que chegam, até que o coro entra em cena. Os velhos atenienses, então, dirigem-se com a Poupa à casa dela, para darem início ao plano mirabolante. Pisetero, hesitante, pergunta ao homem-ave como ele e seu companheiro conviverão com os pássaros, já que os homens não possuem asas (vv. 549-650). A Poupa explica-lhes que há uma raiz que pode ser ingerida para tal fim (vv. 654-655).

No entanto, com os três já a caminho do fundo da orquestra, o corifeu os chama. Ele pede à Poupá que traga para fora a Rouxinol, que, sendo uma tocadora de flauta, acompanhará os anapestos da parábase. A Rouxinol, então, sai, totalmente nua, com sua flauta, despertando a atenção do coro e dos dois Atenienses. O coro, animado, saúda a ave. Pisetero, Évελπίδες e a Poupá, por fim, deixam o palco (vv. 659-675):

**Ἔποψ**

τί καλεῖς;

**Χορός**

τούτους μὲν ἄγων μετὰ σαυτοῦ  
ἀρίστισον εὖ: τὴν δ' ἠδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις  
κατάλειψ' ἡμῖν δεῦρ' ἐκβιβάσας, ἵνα παίσωμεν μετ' ἐκείνης.

**Πισθέταιρος**

ὦ τοῦτο μεντοὶ νῆ Δί' αὐτοῖσιν πιθοῦ:  
ἐκβίβασον ἐκ τοῦ βουτόμου τοῦρνίθιον.

**Ἐυελπίδης**

ἐκβίβασον αὐτοῦ πρὸς θεῶν αὐτήν, ἵνα  
καὶ νῶ θεασώμεσθα τὴν ἀηδόνα.

**Ἔποψ**

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σφῶν, ταῦτα χρὴ δρᾶν. ἡ Πρόκνη  
ἐκβαίνει καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις.

**Πισθέταιρος**

ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ' ὡς καλὸν τοῦρνίθιον,  
ὡς δ' ἀπαλόν, ὡς δὲ λευκόν.

**Ἐυελπίδης**

ἄρά γ' οἴσθ' ὅτι  
ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτήν ἠδέως;

**Πισθέταιρος**

ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.

**Ἐυελπίδης**

ἐγὼ μὲν αὐτήν κἄν φιλησαί μοι δοκῶ.

**Πισθέταιρος**

ἀλλ' ὁ κακόδαιμον ρύγγος ὀβελίσκοιν ἔχει.

**Ἐυελπίδης**

ἀλλ' ὡσπερ ῥὸν νῆ Δί' ἀπολέψαντα χρῆ  
ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα κᾶθ' οὔτω φιλεῖν.

**Ἔποψ**

ἴωμεν.

**Πισθέταιρος**

ἦγοῦ δὴ σὺ νῶν τύχάγαθῆ.

**Roupa**

O que quer comigo?

**Corifeu**

Leve-os com você e dê-lhes boa comida,  
mas a Rouxinol de canto suave, consoante com as Musas,  
traga-a aqui fora e a deixe conosco, para brincarmos com ela.

**Bom de Lábia (animado)**

Por Zeus! Atenda o pedido deles!

Faça sair do junco florido a avezinha!

**Tudo Azul**

Pelos deuses! Faça-a sair dali

para que também nós dois contemplemos a rouxinol!

**Roupa**

Bem, se vocês acham bom, preciso fazer isto.

(para dentro do ninho) Procne, saia e se exhiba para os hóspedes!

**Bom de Lábia (Ao ver Procne, uma flautista nua)**

Mui-venerável Zeus, que linda avezinha!

Que suave! Que brilhante!

**Tudo Azul (para BL)**

Sabe?

Eu abriria as pernas dela com prazer.

**Bom de Lábia**

Quanto ouro ela usa! Como uma casadoira!

**Tudo Azul**

Até a beijaria, acho eu.

**Bom de Lábria**

Como, seu desgraçado? Ela tem um bico que são espetos!

**Tudo Azul**

É só descascar a sua cabeça, como se faz com um ovo, e então beijá-la.

No início da parábase principal, o coro encanta-se pela Rouxinol, e há um convite para iniciar a seção parabática (vv. 676-684). Dessa forma, o coro de aves apresenta uma cosmogonia de caráter “ornito-órfico” (vv. 691-702), mostrando a gênese divina dos pássaros, o que remonta aos argumentos de Pisetero feitos durante a seção do *agón*, numa passagem que lembra a *Teogonia*, de Hesíodo.

Pisetero orienta os pássaros a construírem um muro ao redor de todo o ar e do espaço, fortificando a cidade das aves. Só então é que os dois homens recebem asas para que possam conviver com os pássaros. O Bom de Lábria nomeia a nova cidade, sugerindo o nome de “Cuconuvolândia”, em grego Νεφελοκοκκυγία, cujo significado comporta justamente a palavra nuvem (νεφέλη) e o nome de um pássaro, o cuco (κόκκυ). Ordena, ainda, que o arauto dos pássaros avise aos homens para sacrificarem agora às aves e, em segundo lugar, aos deuses. Surge, então, Prometeu, que revela ao Ateniese que os deuses, desde que as aves colonizaram o ar, não mais recebem sacrifícios ofertados pelos homens. Assim, sem a fumaça advinda dos sacrifícios, os deuses jejuam e ficam famintos.

Pisetero é aconselhado pelo titã a não selar trégua com os deuses se Zeus não oferecer o cetro às aves e não lhe der Soberania (βασιλεια) por mulher (vv. 1531-1536). A partir daí, as negociações são feitas com Posídon, Hércules e Tríbalo, representante dos deuses bárbaros. Conseguindo persuadir todos os três, Pisetero consegue o que queria: de um simples andarilho ateniense, ele se transforma em um

pássaro e, finalmente, em um deus. Whitman (1964, p. 278) destaca o fato de essa transformação ser um produto da concepção caracteristicamente grega de um herói: ela revela, desse modo, um indivíduo que aspira à supremacia divina sem perder sua humanidade.

Em *As Aves*, portanto, observamos que a figura da Procne, a Rouxinol, é representada de modo subalterno, se a compararmos com os outros personagens, que são, majoritariamente, do sexo masculino. Podemos relacionar o tema da inferioridade como condição feminina nesta comédia com o que é atestado por Aristóteles na *Política*, alegando ser a mulher dependente natural do marido por ser intelectualmente inferior a ele, citando Sófocles (*Ájax*, v. 290-295):

Isto nos leva imediatamente de volta à natureza da alma: nesta, há por natureza uma parte que comanda e uma parte que é comandada, às quais atribuímos qualidades diferentes, ou seja, a qualidade do racional e a do irracional. É claro, então, que o mesmo princípio se aplica aos outros casos de comandante e comandado. Logo, há por natureza várias classes de comandantes e comandados, pois de maneiras diferentes o homem livre comanda o escravo, o macho comanda a fêmea e o homem comanda a criança. Todos possuem as diferentes partes da alma, mas possuem-nas diferentemente, pois o escravo não possui de forma alguma a faculdade de deliberar, enquanto a mulher a possui, mas sem autoridade plena, e a criança a tem, posto que ainda em formação. Deve-se necessariamente supor, então, que o mesmo ocorre quanto às qualidades morais: todos devem partilhá-las, mas não de maneira idêntica [...] Devemos então dizer que todas aquelas pessoas tem suas qualidades próprias, como o poeta disse das mulheres: 'O silêncio dá graça as mulheres', embora isto em nada se aplique ao homem (Aristóteles, *Política*, I, 1260 a-b, pp. 32 e 33, trad. Mário da Gama Kury).

Assim, se refletirmos sobre a peça de Aristófanes por meio de um viés mais sociológico, perceberemos que o fato de a personagem da Procne ser silenciada nos faz pensar que cessar a voz da mulher revelaria uma exclusão de sua própria cidadania numa sociedade que era fundamentalmente oral.

Sem falar durante todo o desenrolar da trama de *As Aves*, Procne pode ser até mesmo considerada aqui como um duplo de sua irmã Filomela, que teve sua língua cortada, conforme o mito inicialmente abordado. Além disso, é importante ressaltarmos que, embora Procne seja posta na peça como esposa de Tereu, ela é tratada pelos outros personagens como se fosse uma prostituta (*aulétris*), o que a torna ainda mais subjugada. A Poupa pouco se importa de apresentá-la como um objeto de fantasia sexual para os outros pássaros machos, que a tratam de forma claramente desrespeitosa (vv. 665-675).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, em vez da obtenção do sucesso na tentativa de construir uma utopia num espaço não humano, o herói trágico Tereu transformado em ave, e o cômico Pisetero reproduzem apenas uma imagem invertida do imaginário utópico criado por eles na peça aristofânica, o que os fazem, na verdade, ressaltar as características negativas da cidade de Atenas, da qual resolvem partir. A presença de Procne e Filomela, na tragédia Tereu, mas também na comédia, são índices marcantes que também podem dizer muito do modo como as mulheres podiam ser vistas e tratadas, claramente, de forma inferiores aos homens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLODORO. **I Miti Greci**. A cura di Paolo Scarpi. Traduzione di Maria Grazia Ciani. Firenze: Mondadori, 2013.

ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.

ARISTOPHANE. **Comédies**: Tome III. Les Oiseaux – Lysistrata. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belle Lettres, 1940.

ARISTÓTELES. **Política**. 3 ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília - UNB, 1997.

BRANDÃO, J.S. **Mitologia Grega** - Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHAINTRAÎNE, Pierre. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque**. Paris: Klincksieck, 1999.

DAMET, Aurélie. La part du féminin et du masculin dans l'infanticide: des **realia** aux représentations tragiques (Athènes, époque classique) *In*: DUBEL, Sandrine et MONTANDON, Alain. Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants. Clermond-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 315-327.

DELATTRE, Charles. Marques et signes dans le mythe de Philomèle. *Gaia* 18, 2015, p. 471-488.

Higino. **Fábula**. Introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Editorial Grados, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2004.

PARSONS, P. J. The Oxyrhynchus Papyri, 42, Londres, **Graeco-Roman Memoirs** 58, 1974, p. 46-50, n°3013.

RADT, Stefan. **Tragicorum Graecorum Fragmenta** (TrGF), Vol. 4. Sophocles. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

WHITMAN, Cedric. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1964.



# 24

ROSÂNGELA NOBRE  
SOLANGE MARIA SOARES DE ALMEIDA

**O FEMININO E A REPRESENTAÇÃO  
SIMBÓLICA DA AVE  
EM AS AVES  
E NO LIVRO DAS AVES**

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, discutiremos alguns elementos ligados ao feminino e à representação simbólica da ave na comédia *As Aves*, de Aristófanes, uma das suas onze peças completas que nos chegaram, e no *Livro das Aves*, versão para a língua portuguesa, feita no século XIV, do primeiro livro do *De bestiis et aliis rebus*. Escrito originalmente em latim, no século XII, e de provável autoria de Hugo de Folieto, foi copiado por um escriba identificado como Egeas, no mosteiro do Lorvão, em Portugal.

Na Grécia Antiga, era comum a associação de animais com humanos e deuses, como exemplo, podemos citar as variadas representações da deusa Atena, tanto na estatuária quanto na pintura, ora ao lado da ave que a representa, a coruja (mocho-galego), ora tomando ela própria a forma da ave. Aristófanes explora essa forte relação entre deuses e aves na comédia *As Aves*, e a insere na fala do protagonista, Pisetero, com a finalidade de persuadir o coro de aves.

Depois, na idade média, a sociedade, predominantemente católica, tinha como entretenimento a leitura de obras litúrgicas, sendo uma dessas obras o livro de horas, espécie de livro de oração. Outro texto literário bastante disseminado nesse período era o bestiário, um tipo de literatura descritiva do mundo animal, dentro do qual havia um subtipo denominado aviário, este consistia em tratados dedicados exclusivamente ao relato de vida e costumes das aves e, nesse seguimento, está inserido o *Livro das Aves*.

A natureza simbólica das aves é um recurso que vem sendo utilizado ao longo de nossas eras e, desde a antiguidade até os nossos dias, tem sido bastante disseminado. As fábulas de Esopo são um exemplo dessa literatura fantástica, que abriga personagens alegóricas, representadas por animais que falam e que podem ser maus ou bons, sábios ou estúpidos, com a finalidade de advertir as pessoas sobre virtudes, vícios ou pecados, transmitindo ensinamentos de caráter moralizante.

É com esse intuito que as aves vêm sendo tomadas de empréstimo para servir de veículo de transmissão de uma determinada mensagem a um público destinado. Isso porque esses animais são dotados de comportamentos peculiares, o que difere uns dos outros, ou seja, cada ave possui virtudes ou defeitos que são encarados como inspiração para se aplicar à conversão dos não cristãos, por exemplo.

## O LIVRO DAS AVES DO LORVÃO

O *Livro das Aves* do Lorvão é composto por 194 fólios em pergaminho, 26 ilustrações, 22 capítulos, sendo cada um dedicado a uma ave em particular. Cada ave possui características próprias, algumas apresentam virtudes; outras, são dotadas de pecados, e outras alternam entre comportamentos bons e maus. No prólogo, consta que o manuscrito foi dedicado ao frade Rainier, nobre amigo do autor da obra, que entrara no convento. O objetivo consistia em orientá-lo no caminho da conversão ao Cristianismo.

Esse manuscrito iluminado, escrito em letra gótica sobre pergaminho, segundo Gonçalves (1999), constitui uma das cópias de um original, o *De avibus*. Hoje o códice se encontra depositado no Arquivo nacional da Torre do Tombo, em Lisboa (cota Ordem de Cister, Mosteiro do Lorvão, Códice 5). Uma versão digitalizada do manuscrito encontra-se disponível no site da mesma instituição.

Sendo um texto de cunho doutrinário, o *Livro das Aves* faz uma interpretação alegórica e simbólica das aves, apresentando-as como modelos a serem seguidos ou não na condução do homem à contemplação do divino. As aves são usadas como símbolos para que possam despertar no humano o desejo de alcançar o conhecimento de si mesmo e de colocar-se como centro da obra divina e da própria divindade. Esse livro seria uma espécie de manual de regras de comportamento.

## A COMÉDIA AS AVES, DE ARISTÓFANES

A comédia *As Aves* foi classificada em segundo lugar nas Dionísias Urbanas, festival de primavera, no ano de 414 a.C., e é considerada por muitos a obra prima de Aristófanes. É a mais extensa das onze peças que chegaram aos nossos dias, com mil setecentos e sessenta e cinco versos, vinte e duas personagens falantes, além de um coro espetacular que, possivelmente, representava as diferentes aves. Segundo MacDowell (1995, pp.205-206): “Vinte e quatro espécies são nomeadas (vv.297-304), e como uma comédia tinha vinte e quatro coristas podemos supor que cada corista estava vestido como um pássaro diferente, formando um coro excepcionalmente colorido e espetacular”<sup>59</sup>. Infelizmente, de acordo com o próprio MacDowell não existe material suficiente para confirmar sua suposição.

Nessa comédia, podemos perceber duas mudanças em relação às anteriores: a primeira é a manutenção da caracterização do coro até o final da encenação, pois esse não falará mais em nome do poeta e sim das próprias aves<sup>60</sup>; a segunda é o deslocamento do local da ação da peça, que na maioria das comédias de Aristófanes se passa em Atenas, ou pelo menos inicia-se na cidade, contudo, em *As Aves*: “A ação se passa em um lugar ermo e selvagem. No palco, à esquerda, vê-se uma árvore e rochas”<sup>61</sup>. Por esse motivo, ao surgirem em cena, as personagens Pisetero (o companheiro persuasor) e Euvépidés (o confidente)<sup>62</sup> parecem perdidas.

<sup>59</sup> *Twenty-four species are named (297-304), and since a comedy had twenty-four choristers we can guess that each chorister was dressed as a different bird, forming an exceptionally colourful and spectacular chorus* (tradução nossa).

<sup>60</sup> Nas peças anteriores, o coro retirava as máscaras durante as parábases, momento no qual dirigia-se ao público para fazer o elogio ao poeta e à peça a fim de angariar os votos dos jurados.

<sup>61</sup> Conforme o argumento inicial da peça, na tradução de Adriane S. Duarte.

<sup>62</sup> É comum em Aristófanes a escolha de um nome que remeta a uma característica própria da personagem.

No início da peça, dois velhos atenienses, Pisetero e Evélpides, entediados com a vida na cidade e guiados por uma gralha e um corvo, saem em busca da Poupa ou o rei trácio *Tereu* que, outrora humano, por castigo dos deuses, fora metamorfoseado em ave. Tendo passado pela experiência humana, a Poupa poderia entender os desejos humanos e, sendo pássaro, serviria de elo entre os velhos e as demais aves.

Pisetero, tendo ciência da vida tranquila dos pássaros, convence a Poupa de que os pássaros devem construir uma cidade no ar (Nefelococígia), no espaço entre o céu e a terra, de modo a impedir o contato entre deuses e humanos. Nessas condições, as aves assumiriam o reinado, usurpando a supremacia de Zeus. De acordo com o regulamento da nova cidade, os homens deveriam realizar sacrifícios às aves e não mais aos deuses, já que, como disse Pisetero, aquelas reinaram antes destes (POMPEU, 2011, p. 119).

A comédia *As Aves* faz uma referência direta à tragédia *Tereu*, de Sófocles, tanto na fala da Poupa: “É assim que Sófocles me trata, a mim, Tereu, em suas tragédias” (v.100), quanto ao colocar em cena a Rouxinol (Procne), que pranteia a morte de seu filho, Ítis. Entretanto, a personagem Andorinha (Filomela) não surge, explicitamente, em cena, e podemos supor, por meio de alguns diálogos da peça cômica, que as duas irmãs, Prone e Filomela, estariam ambas silenciadas e representadas por uma só personagem, a Rouxinol. Possivelmente, como uma referência ao mito, no qual Filomela tem arrancada a sua língua e fica sem voz.

Uma ave que apresenta bastante protagonismo em *As Aves* é a Poupa, que na verdade é o rei Tereu metamorfoseado, este, conforme se pode evidenciar na narrativa, se mostra uma ave sensata e acolhedora, que atua como ouvinte e conselheiro, que recebe os visitantes da cidade aérea que o procuram para pedir que lhes transforme em pássaro a fim de que possam viver nessa cidade e assim obter a vantagem de poder combinar qualidades humanas com qualidades de aves.

Tereu, que na tragédia de Sófocles é arrogante e solene, passa agora a personagem cômico devido a transformações paratrágicas. Griffith (1987, p. 60) afirma: “a Poupa da peça de Aristófanes é uma ave literária. Ele deixa explícito que não é apenas o familiar Tereu do vasto campo do mito, mas, muito mais precisamente, é a mesma personagem que Sófocles encenou em seu *Tereu*”<sup>63</sup>. Provavelmente Aristófanes criou adereços cênicos para o seu Tereu inspirados nos de Sófocles para, desse modo, ir transformando em cômica a trágica personagem.

Durante o período de negociação em relação a quem dar asas e que tipo de asa seria destinado a cada visitante (vv.375-380), a Poupa atua como líder das demais aves, convocando-as a ouvir a proposta de Pisetero e assegurando-lhes que, mesmo que o grupo o veja de modo hostil, muito se pode aprender com os inimigos, e ainda lhes garante que a proposta do visitante é promissora e vantajosa para todos.

## AS AVES ROUXINOL, ANDORINHA E POUPA

Possivelmente inspirado no mito de Procne e Filomela, Esopo, na fábula *O rouxinol e a andorinha*, menciona que, quando a andorinha aconselha o rouxinol a viver sob o mesmo teto que os humanos, ele (o rouxinol) diz que prefere não lembrar a dor dos seus infortúnios do passado, e que por isso tem optado por viver “em lugares desertos”. A moral dessa fábula diz que: “aquele que se afligiu com alguma fatalidade quer evitar até o local onde se produziu a aflição” (ESOPO, 2013, p. 482).

O choro que simboliza o sofrimento da andorinha é lembrado também no *Livro das Aves*, quando o autor afirma que, no *Livro de Tobias*, pela andorinha “às vezes é entendido o orgulho da razão, às

<sup>63</sup> *the Hoopoe of Aristophanes' play is a literary bird. He makes it explicit that he is not merely the Tereus familiar from the broad field of myth but, much more precisely, he is the very same character that Sophocles staged in his Tereus* (tradução nossa).

vezes a tristeza do coração oprimido” (HUGH OF FOUILLOY, 1992, p. 209). Prossegue descrevendo a ave a partir de um trecho retirado de Isaías (38:14), ao afirmar “que é mostrado pelo profeta que a tristeza do coração deveria ser entendida na andorinha, dizendo *chorarei como uma andorinha nova [...]*”. Após comparar a andorinha a qualquer professor sábio e o seu filhote a um aluno, o autor conclui que “Se você está familiarizado com o choro da andorinha, a menos que eu esteja enganado, ele [o choro] simboliza o lamento do espírito penitente”. Dessa forma podemos perceber que o lamento é, de fato, a característica mais enfática das aves andorinha e rouxinol, sendo mencionado nas três obras consultadas neste trabalho: na fábula de Esopo, na comédia aristofânica e no *Livro das Aves*.

No *Livro das Aves*, a poupa apresenta características distintas das mencionadas anteriormente, ela é descrita com características negativas e comportamentos repugnantes:

Os gregos chamam <este pássaro> de poupa porque pousa fezes no ser humano e se alimenta de esterco podre. O pássaro é extremamente imundo, tem capacete com uma crista larga, está sempre em túmulos, por isso diz Rábano: “Este pássaro simboliza pecadores maus, homens que se deleitam continuamente na imundície de pecados” (HUGH OF FOUILLOY, 1992, p. 240-241)<sup>64</sup>.

Logo em seguida, o autor faz alusão a I Tessalonicenses (5:16-18) ao afirmar que: “Diz-se também que a poupa ama a tristeza, porque a tristeza do mundo causa a morte do espírito. Por essa razão quem ama a Deus deve *sempre se alegrar. Orar sem cessar*. Em todas as coisas dar graças”<sup>65</sup>. E completa com um trecho retirado de Gálatas

<sup>64</sup> *The Greeks call <this bird> hoopoe because it alights on human feces, and feeds on stinking dung. The bird is exceedingly filthy, is helmeted with a broad crest, is always lingering in tombs, and on human feces. Whence Hrabanus says, “This bird symbolizes wicked sinners, men who continuously delight in the filth of sins”* (tradução nossa).

<sup>65</sup> *For that reason he who loves God should always rejoice. Pray without ceasing. In all things give thanks* (Tradução nossa).

(5:22): “Porque o fruto do espírito é ... alegria”<sup>66</sup>. E recorrendo a Gênesis (47:12), prossegue afirmando que: “Além disso, o texto cristão *Fisiólogo* diz da poupa que quando ela envelhece e não pode voar, seus filhos chegam até ela e arrancam as penas mais antigas do corpo, e cuidam continuamente dela até que novas penas cresçam novamente. Eles a nutrem com comida, como diz a Escritura”<sup>67</sup>. É importante frisar que, embora a descrição a respeito da poupa não lhe atribua características benevolentes, o que é dito sobre seus filhos mostra que, por meio da atitude deles, essa ave vivencia o respeito, amor e reconhecimento, o que evidencia que tais atitudes podem simbolizar, de certa forma, a retribuição por tudo o que ela, como mãe, já havia proporcionado aos filhotes.

Conforme já mencionado, no *Livro das Aves*, esses animais são usados para transmitir ensinamentos de sentido moralizante a fim de advertir ou dar conselhos. Para tal, o autor muitas vezes se utiliza de textos bíblicos, nos quais as aves representam personagens cristãs, com o objetivo de conduzir as pessoas à vida religiosa. Assim podemos evidenciar a influência das Sagradas Escrituras na construção de um diálogo moralizante, que tem como objetivo transmitir pensamentos elaborados com a finalidade de converter um determinado cidadão aos costumes relacionados ao mundo cristão.

É importante mencionarmos que o comportamento da poupa, descrito no *Livro das Aves* (pp. 240-241), condiz com Heródoto que, na sua *História* (4.95), afirma que os trácios tinham uma vida “infeliz e grosseira”. Corroborando, também, essa imagem bárbara, a lamentação de Procne pela vida infeliz que leva ao lado do esposo Tereu, rei da Trácia:

e agora, sem nada estou! Sim! tantas vezes vi nisso a natureza feminina... qual o quê... nada somos. Mas pequenas, no torrão paterno, a vida mais feliz – eu acho – vivíamos... É que a gente

<sup>66</sup> because the fruit of the Spirit is ... joy (tradução nossa).

<sup>67</sup> Also, Physiologus says of the hoopoe that when it grows old and cannot fly, its sons come to it and pluck the oldest feathers from its body, and continuously care for it until new feathers grow again. They nourish it with food, as Scripture says (tradução nossa).

cresce, a cada dia, criança feliz sem saber. Mas quando vai chegando a boa mocidade,

vendidas somos. E exportadas pra longe dos deuses pátrios e da nossa gente, umas pra homens estranhos, outras pra bárbaros, e outras pra sóturnas e aviltantes casas... E é isto: depois de uma noitada, o jugo, aí então carece adular, parecer bem e ceder (SÓFOCLES, *Tereu*, fr. 583)<sup>68</sup>.

Procne lamenta sua sorte e a de tantas outras mulheres que, apartadas de sua pátria e da proteção paterna, veem-se sob o jugo de maridos opressores a quem devem parecer felizes e agradecidas. O lamento [de Procne] se assemelha ao da Medeia eurípidiana e reflete antes a solidão, a perda, a necessidade de adaptação e, mais que tudo, os ultrajes sofridos e a opressão feminina (BARBOSA, 2008, p. 72).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos os ensinamentos dotados de sentido moral com fins educativos têm sido ao longo dos séculos disseminados por meio de figuras alegóricas, tendo como veículo na maioria das vezes animais com características humanas. A eles foi dada voz e personalidade para comporem um diálogo que aponta para o caminho que na época era considerado ideal à convivência familiar e à vida em sociedade.

Na Grécia, a tradição da fábula foi amplamente popularizada através dos trabalhos de Esopo, que foi bastante mencionado nas comédias, nos diálogos de Platão e nas *Histórias* de Heródoto. Na dramaturgia, as questões relativas a conteúdo moralizante, protagonizadas por animais, tiveram espaço nas comédias de Aristófanos (século V a.C.). Além disso, o poeta cômico inova e dá voz às mulheres, ao apresentá-las como protagonistas de algumas de suas peças. Tanto as

<sup>68</sup> Tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

comédias quanto as tragédias eram apresentadas durante os festivais religiosos em honra ao deus Dioniso, patrono do teatro, e faziam parte das obrigações cívicas dos cidadãos atenienses, atribuindo ao poeta o papel de educador do povo.

Essa tradição da fábula se estende ao período medieval, tendo a partir de então os bestiários como meio de veiculação. O objetivo nessa época passa a ser a disseminação de um conteúdo de valor moral cristão, com o fim de persuadir as pessoas, principalmente os iletrados, e incluir na rotina a prática do catolicismo por meio dos textos e imagens presentes nos manuscritos.

Apesar do cunho educativo, nefastas foram as consequências do uso de alguns desses “manuais de conduta” na Idade Média, como o execrável *Malleus Maleficarum*, *Manual de caça às bruxas*, *O martelo das bruxas* ou *O martelo das feiticeiras*, compilado pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, em 1487, na Alemanha. Mesmo proibido pela Igreja Católica, durante três séculos, continuou sendo editado, servindo de bíblia aos inquisidores, em praticamente toda a Europa, e contribuindo para o extermínio de mais de cem mil mulheres, facilmente acusadas de bruxas e sentenciadas à morte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Ed. bilíngue. São Paulo: Hucitec, 2000. (Grécia Roma; 7)

ARISTÓFANES. **As vespas, As aves e As rãs**. Tradução, introdução, notas e glossário de Mário da Gama Kury. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução de Maria Celeste C. Dezzoti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GRIFFITH, R. Drew. *The Hoopoe's Name* (A Note on “Birds” 48). **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**. New Series, v.26, n.2, 1987, 59-63. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20538983>. Acesso em: 30 junho 2020.

HERÓDOTO. **História**. Traduzido do grego por Pierre Henri Larcher. Versão do francês para o português de J. Brito Broca. Digitalização do livro em papel. Volumes XXIII e XXIV. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950. (Clássicos Jackson). Versão para eBook: Ed. eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/historiaherodoto.pdf>. Acesso em: 30 junho 2020.

HUGH OF FOUILLOY. **The Medieval book of birds: Hugh of Fouilloy's Aviarium**. Edited and translated by Willene B. Clark. Binghamton, New York, 1992. (Medieval & renaissance texts & studies; 80) Disponível em: <https://archive.org/details/medievalbookofbi00hughuoft/mode/2up>. Acesso em: 30 junho 2020.

HUGO DE FOLIETO. **Livro das Aves**. Edição do texto latino a partir dos manuscritos portugueses, tradução do latim e introdução, por Maria Isabel Rebelo Gonçalves. 1.ed. Lisboa: Colibri, 1999. (Obras clássicas da literatura portuguesa; 61)

HUGO DE FOLIETO. **Livro das Aves**. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381076>. Acesso em: 7 maio 2020.

MACDOWELL, Douglas M. **Aristophanes and Athens: an introduction to the plays**. New York: Oxford University Press, 1995.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis**. 1.ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

SÓFOCLES. Tereu. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira*, τῆς κερκίδος φωνή. **Revista Letras Clássicas**, n.12, 2008, 51-81. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/view/1560/1384>. Acesso em: 30 junho 2020.



# 25

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**UM PANORAMA DO COMBATE  
AMOROSO NA PRODUÇÃO  
DE ARISTÓFANES:  
O FEMININO COMO PROTAGONISTA  
NA CONSTRUÇÃO DA CIDADE JUSTA**

## INTRODUÇÃO

Meu intuito é analisar o sentido das representações do feminino combativo a partir da temática amorosa presente nas onze peças remanescentes de Aristófanes. Acredito que essa constante - que perpassa toda a sua produção - pode indicar a força de um núcleo feminino de reflexão, um discurso que se apropria de elementos próprios desse gênero orientado para as necessidades da *pólis*. Todo esse mecanismo assume um caráter de complexidade pelo fato de estar inserido em um contexto de certame dramático, recheado de elementos intertextuais e performáticos. Penso que o combate amoroso não constitui um motivo isolado, mas o amadurecimento de todo um edifício estético da poesia aristofânica. Sigo, portanto, a ordem cronológica das peças, excetuando *Rãs*. Desse modo, a análise dos outros textos terá essa peça como núcleo atrativo e será feita a partir de sua perspectiva do motivo combate amoroso.

Aristófanes teve sua estreia no teatro com a peça *Convivas* de 427 a.C., e no ano seguinte produziu *Babilônios*, ambas em nome de Calístrato. Entretanto, dessas peças, temos preservado somente os argumentos e alguns fragmentos (DUARTE: 2005, p. XLV). Desse modo, daremos início ao nosso estudo a partir da peça *Acarnenses*, de 425 a.C., ganhadora do primeiro lugar no festival das Lenéias, produzida, igualmente, como as anteriores, por Calístrato.

## ACARNENSES

O enredo dessa peça nos apresenta Diceópolis (Δικαιόπολις), um agricultor que sofre as dores da saudade de sua vida campesina. Esse homem tem sua existência marcada pelo estado de guerra presente em Atenas. Apesar de sua simplicidade, ele participa ativamente

da vida política da cidade e, diante da falta de interesse dos governantes pelas tréguas, acaba celebrando uma paz particular com os Espartanos, somente para ele e os membros de sua família.

Desde o início, contemplamos a delimitação entre os valores do campo e da cidade. A urbe (ἄστυ) representa o sentimento de agressividade, que sufoca o homem, tornando-o infeliz. Ela se contrapõe ao campo (ἀγρός) que fornece graciosamente tudo o que ele precisa para ser feliz. É de lá que o agricultor recebe os dons graciosos de Deméter, gerados no seio da terra, dois importantes princípios femininos:

ἀποβλέπων ἐς τὸν ἀγρὸν εἰρήνης ἐρῶν,  
στυγῶν μὲν ἄστυ τὸν δ' ἐμὸν δῆμον ποθῶν,  
ὃς οὐδεπόποτ' εἶπεν, ἄνθρακας πρίω,  
οὐκ ὄξος οὐκ ἔλαιον, οὐδ' ἦδει 'πρίω,'  
ἀλλ' αὐτὸς ἔφερε πάντα χῶ πρίων ἀπῆν.

Lá me ponho a contemplar o meu campo, desejoso de paz. Tenho horror da cidade, e saudades da minha terra, que nunca me disse: <<Compra carvão>>, nem vinagre, nem azeite; [...] Era ela que me dava tudo, sem essa serrazina do <<compra>>. (*Acarñenses*, vv. 32-36).

Essa oposição ficará mais intensa a partir da disputa que se estabelecerá no final da peça entre Diceópolis e Lâmaco, o campo e a cidade, o amor e a guerra. O agricultor receberá o aviso de um mensageiro de que já é hora de dar início aos festivais de Dioniso, enquanto o general recebe a ordem do arauto de partir para o combate.

Desse momento em diante (vv. 1071 e ss.), Aristófanes pinta, com as tintas da comédia, dois quadros bem distintos: junto a Diceópolis será desenvolvido todo um cenário de banquete, calor humano e prazer, enquanto ao lado de Lâmaco, a dor, o frio e a privação serão uma constante.

Ἄγγελος Α: ἰέναι σ' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον  
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους:  
κάπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς ἐσβολάς.

Tens de partir ainda hoje, agora mesmo, são as ordens dos estrategos, com os teus batalhões e os teus penachos, para ficares de guarda aos desfiladeiros, debaixo de neve. (*Acarnenses*, vv. 1072-75)

Ἄγγελος Β: ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ  
βάδιζε τὴν κίστην λαβῶν καὶ τὸν χοῦ.  
ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.  
ἀλλ' ἐγκόνει:

Vem depressa para o banquete. Traz a cesta e o cômio. Foi o sacerdote de Dioniso que mandou chamar. Vamos, despachate! (*Acarnenses*, vv.1086-89)

Dessa forma, acreditamos que, já em *Acarnenses*, podemos encontrar as representações do feminino combativo entre o princípio urbano e rural. As tréguas individuais de Diceópolis trazem o renascimento e a reconstrução do seu espaço, geram a harmonia do interior com o exterior, tal qual a filha de Afrodite e Ares.

## CAVALEIROS

Com *Cavaleiros*, de 424 a.C., Aristófanos também obtém o primeiro lugar no festival das Lenéias. Essa peça possui forte matiz político, e tem como principal personagem o Paflagônio, representação do demagogo Cléon (Κλέων), que irá enfrentar um rival à altura, um Salsicheiro (Ἀλλαντοπώλης). Ambos os personagens irão disputar o amor do Povo (Δῆμος), representado na figura do patrão.

Esse combate pelo amor do Povo terá o seu ápice em uma guerra de oráculos, seguida por um certame culinário. Acredito que a tensão entre esses elementos, dentro da ótica de nossa leitura, estabelece um engraçado ritual de sedução, representando a ação de Afrodite, pois o Povo aparece como o amado que deve ser conquistado a partir de uma batalha, como transparece no seguinte diálogo:

Δῆμος: τίς ὃ Παφλαγῶν ἀδικεῖ σε;  
Κλέων: διὰ σέ τύπτομαι  
ὑπὸ τουτοῦ καὶ τῶν νεανίσκων.  
Δῆμος: τή;  
Κλέων: ὅτι φιλῶ σ' ὃ Δῆμ' ἐραστής τ' εἰμι σός.

Povo: Ó Paflagônio, quem te fez mal?  
Cléon: Foi por tua causa. Apanhei uma tarefa.  
Foi este tipo e aquela rapaziada.  
Povo: Mas porquê?  
Porque te quero muito Povo, porque estou doido por ti.  
(*Cavaleiros*, vv. 730-33).

Dessa forma, também em *Cavaleiros* é possível encontrarmos vestígios bastante contundentes das representações do feminino combativo. Aqui, sua representação parece estar vinculada à própria democracia ateniense a partir da relação entre o povo e seus representantes.

## NUVENS

Essa peça representou um momento difícil na carreira de Aristófanes, pois não foi bem recebida pelo público ateniense. No ano de 423 a.C., quando de sua representação, *Nuvens* angariou um 'frio' terceiro lugar no concurso das Grandes Dionísias. Isso fica evidente no tom de desabafo do autor na segunda parábase, que sobreviveu até os dias atuais.

O enredo conta a história de Estrepsíades (Στρεψιάδης), um homem atormentado pelas dívidas de seu filho, que tem uma verdadeira obsessão por cavalos. Na iminência da falência, o pai do jovem tem uma ideia inusitada: matricular o filho no Pensatório de Sócrates (Σωκράτης), a fim de que possa aprender o raciocínio injusto, e poder, assim enganar os seus credores.

Após muitas peripécias, o jovem Fidípides (Φειδιππίδης) consente em entrar para a escola socrática. Durante sua formação presen-

ciará uma disputa entre os dois discursos, o Raciocínio Justo (Δίκαιος Λόγος) e o Raciocínio Injusto (Ἄδικος Λόγος). Ambos tentam seduzir o jovem através de sutis construções teóricas como se estivessem disputando um novo amante. Assim, essas duas propostas participam de um embate no qual representam uma retórica da sedução.

Cada um desses discursos interage pessoalmente e usa de táticas semelhantes às usadas pelos amantes que anseiam conquistar o coração da pessoa amada. Assim, ambos os raciocínios procuram ganhar Fidípides usando dos artifícios da lógica e da arte do discurso para seduzi-lo naquilo que é mais caro aos jovens, os prazeres do amor e da mesa.

O Raciocínio Injusto sairá vitorioso por se aperceber primeiro dos anseios do jovem. Ele usará como principal argumento o risco que Fidípides passará de perder muitos prazeres naturais aos homens – e principalmente aos jovens – caso aceite os conselhos de prudência e moderação apresentados pelo Raciocínio Justo:

Ἄδικος Λόγος

κᾶτ' ἀπολιποῦσά γ' αὐτὸν ᾗχετ': οὐ γὰρ ἦν ὕβριστής  
οὐδ' ἠδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννουχίζειν:  
γυνὴ δὲ σιναμωρουμένη χαίρει: σὺ δ' εἰ Κρόνιππος,  
σκέψαι γὰρ ὃ μειράκιον ἐν τῷ σωφρονεῖν ἅπαντα  
ἄνεστιν, **ἡδονῶν** θ' ὅσων μέλλεις ἀποστερεῖσθαι,  
**παιδῶν γυναικῶν** κοττάβων ὄψων πότων κιχλισμῶν.  
καίτοι τί σοι ζῆν ἄξιον, τούτων ἐὰν στερηθῆς;  
εἶεν. **πάρεμι** ἐντεῦθεν ἐς τὰς **τῆς φύσεως ἀνάγκας**.  
ἡμαρτες, ἠράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾶτ' ἐλήφθης:  
ἀπόλωλας: ἀδύνατος γὰρ εἰ λέγειν. ἐμοὶ δ' ὀμιλῶν  
χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν.  
μοιχὸς γὰρ ἦν τύχης ἀλούς, τάδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν,  
ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας: εἴτ' ἐς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν,  
κάκεινος ὡς ἦττων ἔρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν:  
καίτοι σὺ θνητὸς ὢν θεοῦ πῶς μεῖζον ἂν δύναιο;

Raciocínio Injusto

E logo ela o passou para trás e foi-se embora, pois ele não era nem fogoso e nem agradável para festejar as noites, debaixo das cobertas ... E gosta de sofrer violências ... Você é um velho

sendeiro. (A Fidípides). Meu rapaz, observe tudo o que existe na modéstia e de quantos **prazeres** você deve privar-se: **meninos, mulheres**, jogos de cótabo, alimentos, bebidas, gargalhadas ... Ora, de que lhe valerá a vida se for privado de tudo isso? Bem, passarei às **necessidades naturais**. Você agiu mal, ficou apaixonado e praticou um adultério, mas foi apanhado. Você está perdido porque não é capaz de falar... Conviva comigo e goze a vida, salte, ria e não ache nada vergonhoso ... Pois se por acaso for apanhado em flagrante adultério, você dirá ao marido o seguinte: que não tem culpa nenhuma. Depois trate de jogar a culpa em Zeus, porque ele também é mais fraco do que o amor e que as mulheres ... Ora, como é que você, um mortal, poderia ser mais forte do que um deus? ... (*Nuvens*, vv.1069-80).

Dessa forma, uma guerra entre dois argumentos, apresenta como ponto central a questão do amor, elencado entre as necessidades naturais, e representado a partir de um escalonamento em que prefiguram primeiramente meninos e mulheres, seguidos pelos prazeres do vício e da mesa. Essas necessidades são tão fortes que sujeitam o próprio Zeus, na medida em que é um dos deuses que mais comete adultério.

Em *Nuvens* podemos encontrar também a representação do submundo a partir da descrição do Pensatório (φροντιστήριον) de Sócrates. Esse lugar se encontra separado do mundo da cidade, é guardado por um porteiro que interroga os presentes, e parece transportar os que nele entram para outra dimensão.

Os habitantes do Pensatório possuem comportamento diverso dos cidadãos, andam olhando para baixo enquanto seu mestre vive dependurado nas alturas e, um deles, Querefonte de tão pálido é comparado por Fidípides a um morto-vivo, em nada atraente para os seus padrões equestres de cavaleiro.

Ao final da peça, a atitude dramática de Estrepsíades em tocar fogo no prédio do Pensatório parece representar a tentativa de selar um portal para esse mundo tão diferente. É de se estranhar que nessa peça não temos a presença de êxodo tradicional com cantos e

feira, mas sim por um decreto de guerra às novas formas de pensar dignas do teatro shakespeariano.

## VESPAS

No ano seguinte, após seu fraco resultado com *Nuvens*, o comediógrafo traz para os palcos uma reflexão sobre a estranha *μανία* (*manía*) dos Atenienses pelos tribunais. A peça *Vespas* será mais bem recepcionada do que sua antecessora, recebendo o primeiro lugar no festival das Lenéias de 422 a.C. Esse mesmo evento, concedeu a segunda posição para outra peça de Aristófanes, *Prelúdios*. Outro evento importante ocorrido nesse mesmo ano foi a morte do demagogo Cléon, figura sempre tão presente na produção cômica de Aristófanes.

O enredo da peça conta a história de um filho Bdelicléon, que procura curar o pai, Filocléon, da sua estranha mania de julgamentos. Essa estranha obsessão é representada quase como o delírio de uma paixão desenfreada. Nessa tentativa de afastar o velho dos tribunais, uma verdadeira guerra é travada dentro do âmbito familiar por personagens cujos nomes trazem em si uma representação dos princípios opostos de atração e repulsão.

Assim, enquanto o filho é aquele que tem horror, repugnância a Cléon como expressa o radical do seu nome que provém do verbo βδελύσσω (*bdelýsso*), seu pai, contrariamente, é aquele que ama o demagogo, como expressa seu onomástico oriundo do verbo φιλέω (*philéo*). Essas duas forças antagônicas irão disputar uma guerra de paciência e astúcia na tentativa de uma subjugar a outra.

Ao final da peça, marcada por muitas peripécias, pai e filho participam de um banquete, que parece ter a função de transformar seu ânimo. O sábio jurista, ávido por condenações é tomado pelos ímpetus dionisíacos, e encontra no vinho e no amor de uma bela flautista outra

fonte de prazer. O amor vence afinal sua determinação, Afrodite ainda continua a persuadir os homens, e sua representação tem início com o velho entoando um canto de cortejo nupcial (BRANDÃO: 1986, p.222):

Φίλοκλέων: ἄνεχε πάρεχε:

[...] τάδε μ' ἀρέσκει: βάλλε κημούς.

[...] ἀνάβαινε δεῦρο χρυσομηλόλονθιον,

τῆ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.

Ergue a tocha, **conserva-a próxima** (Vespas, v. 1327)

[...] é esta aqui que me agrada. **Abaixo as urnas!** (Vespas, v.1339)

[...] Sobe aqui meu **besouro dourado**,

e segura em tua mão esta corda. (Vespas, v. 1341-2) [grifo nosso]

O grito nupcial anuncia a derrota de Cléon. O amor, representado pela flautista, toma o interesse do velho, que não ama mais a urna – antes tão bela! As velhas vespas, os velhos juizes, não podem ser comparadas com o besouro dourado do amor. Aristófanes desconstrói o discurso jurídico, que é abafado pelo canto da musa.

## PAZ

Em 421, celebrando o evento conhecido por ‘paz de Nícias’, Aristófanes apresentou *Paz*, peça que lhe valeu o segundo lugar no festival das Grandes Dionísias. Nesse texto, o poeta, a partir de uma fábula de Esopo, fez seu protagonista Trigeu ser erguido aos céus montado em um escaravelho para falar com os deuses.

O mito de *Belerofonte*, levado aos palcos por Eurípides está na base da construção do início da trama. E é importante verificar que desde o início de sua produção, o comediógrafo já se vale do mito como substrato seminal para a construção de seu fazer poético. Em *Paz*, contemplamos o matrimônio do universo dos deuses e dos homens que apesar de distante não é intransponível, bastam apenas um pouco de fantasia e bom humor para ligar ambos.

Em *Paz*, a notícia da morte dos generais Brásidas (pelo lado do Peloponeso) e de Cléon (por parte dos Atenenses), torna a personificação da guerra desarmada, favorecendo o retorno da deusa e a celebração das tréguas. O resgate da paz traz consigo o perfume dos frutos, a fertilidade e o amor representados pela Folgança e pela deusa dos frutos, que trazem para a peça os doces aromas da prosperidade, em contraposição aos cheiros pútridos e fétidos das fezes que o escarvalho come no início da peça.

Τρυγαῖος:

ὦ χαῖρ' Ὀπώρα, καὶ σὺ δ' ὦ Θεωρία.  
οἶον δ' ἔχεις τὸ πρόσωπον ὦ Θεωρία,  
**οἶον δὲ πνεῖς, ὡς ἡδὺ κατὰ τῆς καρδίας,  
γλυκύτετον ὥσπερ ἀστρατείας καὶ μύρου.**

Viva Deusa dos Frutos! Viva, Folgança!  
Que palminho de cara, Folgança!

**Que bafo suave para o meu coração! Ó doçura das doçuras!  
Que cheirinho de licença do exército e a perfume!**

(*Paz*, vv. 523-25. Grifo nosso)

E ao final da peça com o casamento de Trigeu com a deusa dos frutos, temos mais uma vez um banquete nupcial no desfecho da trama. Desse modo, constatamos que, na produção de Aristófanes, o amor aparece como um motivo caro, que se contrapõe ao contexto real de uma Atenas sitiada pela guerra do Peloponeso. O poeta buscava na suavidade das mãos de Afrodite e na alegria dionisíaca o contraponto necessário para produzir o riso.

## AVES

A partir da comédia *Aves*, o poeta precisa ser mais comedido, não é mais seguro falar abertamente, mas ele sabe que é preciso continuar falando e aconselhando a cidade. Desse modo, faz-se mister que

ele descubra novas formas de passar sua mensagem e, ao mesmo tempo, resguardar-se de possíveis represálias dos sicofantas.

O uso do mito como ponto de partida, anteriormente trabalhado em *Paz*, surge novamente com mais força. Desse modo, o comediógrafo dá início à peça com um desenvolvimento fantasioso do mito de Procne. Desse modo, a partir do encontro de dois companheiros insatisfeitos com a cidade de Atenas, Evélpides e Pistetero, com Tereu, uma poupa, o poeta dá início a essa história, que tem seu clímax com o estabelecimento de uma nova Atenas nos céus.

Dessa forma, *Aves* articula um mito pré-existente para desenvolver um espaço meta-poético que proporcione ao poeta um lugar para poder falar, semelhante ao que será feito com mais perfeição no Hades aristofânico de *Rãs*. A cidade das nuvens fica a meio caminho entre Atenas e a morada dos deuses, e logo após sua fundação, uma guerra diplomática é travada para exercer o seu domínio sobre os demais seres.

A guerra ressurge em todos os níveis: na vida com o fracasso da expedição da Sicília e o exílio de Alcibíades, e na arte com o surgimento de uma nova forma de se fazer comédia. O poeta também precisa vencer, tanto nos concursos, como na técnica da composição cômica.

Assim, na trama, uma embaixada divina será enviada até a cidadela das aves para negociar um acordo. O vento de Ares pode ser sentido novamente na influência da poesia homérica no texto. Mas o retorno da guerra ao espaço literário mostrará ser profícuo para a poesia dramática, embora o mesmo não possa ser dito em relação ao mundo do poeta, que estava prestes a ruir.

O amor também se faz presente de forma muito intensa nessa peça, pois o coro desenvolverá, durante a parábase, uma narração em que reordenará a geração do universo, colocando as aves diretamente ligadas a Eros, o deus do amor, e anteriores a todos os imortais:

Χορός

φύσιν οἰωνῶν γένεσίν τε θεῶν ποταμῶν τ' Ἐρέβους τε Χάους  
τε εἰδότες ὀρθῶς, Προδικῶ παρ' ἐμοῦ κλάειν εἴπητε τὸ λοιπόν.  
Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς,  
γῆ δ' οὐδ' ἀήρ οὐδ' οὐρανός ἦν: Ἐρέβους δ' ἐν ἀπέιροσι κόλποις  
τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ μελανόπτερος ὄν, ἐξ οὗ  
περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἔρωσ ὁ ποθεινός, στίλβων  
νῶτον περὺγοιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις. **οὗτος δὲ Χάει  
πτερόντι μίγεις νυχίῳ κατὰ Τάρταρον εὐρὸν ἐνεόττευσεν γένος  
ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν ἐς φῶς,** πρότερον δ' οὐκ ἦν γένος  
ἀθανάτων, πρὶν Ἔρωσ ξυνέμειξεν ἅπαντα.

Coro:

No princípio havia o Caos, a Noite, o negro Érebo e o Tártaro imenso. Terra, Ar e Céu ainda não existiam nesse tempo. No seio infinito do Érebo, antes de mais, a Noite de asas negras produziu, sem gérmen, um ovo, de onde, com o curso das estações, nasceu Eros o desejado, com o dorso brilhante de asas douradas, impetuoso como o turbilhão dos ventos. **E foi ele que, ao unir-se, durante a noite, ao Caos alado, na vastidão do Tártaro, chocou a nossa raça, e a trouxe, antes de qualquer outra à luz do dia.** Nessa altura não existia ainda a geração dos imortais, antes de Eros ter reunido todos os elementos. (Aves, vv. 691-700. Grifo nosso).

A vinculação da primazia dos seres alados a partir de sua proximidade direta com Eros parece transformar o amor em uma espécie de paradigma, que atribui o status de soberania da nova cidade, uma *πόλις* que se legitima não mais pelo heroísmo da guerra, mas pela sua capacidade de cultivar o amor.

Na última parte da comédia o aparecimento de Prometeu traz à peça um elemento do submundo que será confirmado pelo coro, através da menção ao povo dos Cíapodes (povo dos pés gigantes, cujo tamanho descomunal poderia servir para se esconder do sol) parece desenvolver uma representação do Hades e de seu universo:

Χορός

πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λίμνη  
τις ἔστ' ἄλουτος οὗ

ψυχαγωγεῖ Σωκράτης:  
ἐνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε  
δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν ἢ  
ζῶντ' ἐκεῖνον προὔλιπε,  
σφάγι' ἔχων κάμηλον ἀμνόν  
τιν', ἧς λαίμοὺς τεμῶν ὡσπερ  
ποθ' οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε,  
κἄτ' ἀνήλθ' αὐτῷ κάτωθεν  
πρὸς τὸ λαῖτμα τῆς καμήλου  
Χαιρεφῶν ἢ νυκτερίς.

Coro:

Na terra dos Cíapodes há um lago, onde Sócrates, o tal que não sabe o que é um banho, evoca as almas. Lá foi parar também Pisandro, à procura da alma que, ainda em vida, o abandonou. Trazia, para sacrificar, um cordeiro-camelo; cortou-lhe o pescoço, como fez Ulisses, e pôs-se ... ao fresco. Apareceu-lhe então, de lá de baixo, pronto a devorar o camelo, Querefonte, o morcego. (*Aves*, vv. 1553-64).

A partir desses dados, acredito que o uso do mito é marcante em *Aves*, contribuindo de forma incisiva para a construção da trama, possibilitando a inserção de novos artificios para o gênero que caminhava para um desgaste, como veremos em *Rãs*, de 405 a.C. Esses mesmos elementos, ressurgirão com mais intensidade nas duas produções de 411 a.C., a seguir.

## LISÍSTRATA E TESMOFORIANTES

A peça *Lisístrata*, um dos textos mais famosos de Aristófanes, é representada no ano de 411 a.C., ao lado de *Tesmoforiantes* (embora em festivais diferentes), ambas as peças trazem para o centro do palco as mulheres, o feminino como protagonista e constituem o coração da produção do comediógrafo. Dessa forma, tanto pela identidade de motivo como pelo ano de representação elas serão analisadas juntas.

A mulher ateniense, famosa por ser ausente do cenário público, e por isso voltada à administração do lar e dos bens do marido, é colocada pela comédia em primeiro plano agora. O poeta que já não tinha a mesma liberdade em falar se une àquelas que também não possuíam esse direito para poder dizer o que quer.

O universo feminino, uma das maiores representações de Afrodite, será o espaço em que o comediógrafo se sentirá mais seguro para trabalhar. Entretanto, a guerra está presente, mas dessa vez ela é comandada por aquelas que tanto têm sofrido com a morte dos filhos e ausência dos maridos.

Em *Lisistrata*, as mulheres que permanecem em Atenas, durante a guerra, procuram se unir e desenvolvem um plano para tentar dar fim ao combate. Reunidas em torno da Ateniense Lisistrata elas aceitam fazer uma greve de sexo, pois ao não se deitarem com os seus maridos também não podem gerar mais descendentes legítimos deles.

Quando as mulheres conseguem tomar a Acrópole temos uma das cenas mais representativas do combate amoroso: enquanto as mulheres se encontram reunidas dentro da cidadela (representação uterina) um dos coros, formados por velhos, se aproxima trazendo consigo um aríete (representação falofórica) para tentar adentrar (penetrar) no recinto. Trazem consigo, também, tochas incandescentes, (o fogo como representação de sua virilidade passada).

Χορὸς Γυναικῶν  
ἤκουσα γὰρ τυφογέροντας  
ἄνδρας ἔρρειν, **στελέχη**  
**φέροντας** ὡς περ βαλανεύσοντας  
ἐς πόλιν ὡς τριτάλαντον βάρος,  
δεινότατ' ἀπειλοῦντας ἐπῶν  
**ὡς πυρὶ χρῆ τὰς μισσαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν.**

Coro de Mulheres

Pois ouvi que velhos imbecis corriam para a cidade, **portando toras** como para esquentar um banho com peso de três

talentos, fazendo as mais terríveis ameaças: **que com fogo era preciso queimar as impuras mulheres.**  
(*Lisistrata*, vv. 335-40. Grifo nosso).

Em sua defesa, as mulheres invocam a proteção de Atena, uma das deusas virgens, para que ajude a apagar o fogo dos homens, caso esse atinja suas partes de baixo. Assim, portando jarras d'água (representação de um elemento feminino) pretendem se defender do fogo atizado pelos velhos (conotação sexual):

ἄς ὃ θεὰ μή ποτ' ἐγὼ πιμπραμένας ἴδοιμι,  
ἀλλὰ πολέμου καὶ μανιῶν ῥυσαμένας Ἑλλάδα καὶ  
πολίτας,  
ἐφ' οἷσπερ ὃ χρυσολόφα  
πολιοῦχε σὰς ἔσχον ἔδρας.  
καὶ σε καλῶ ξύμμαχον ὃ  
Τριτογένει', εἴ τις ἐκεῖνας  
**ὑποπίμπρησιν ἀνὴρ,  
φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν.**

Ó deusa, que eu não as veja queimadas, mas que elas livrem da guerra e das loucuras a Grécia e os cidadãos; por tais coisas, ó penacho de ouro, guardiã da cidade, elas ocuparam teu santuário. E te chamo como aliada, ó Tritogênia, **se algum homem puser fogo embaixo delas, para portar água conosco.** (*Lisistrata*, vv. 341-49. Grifo nosso).

Assim no coração da cidade, em seu núcleo, o combate amoroso volta a se desenvolver na produção do comediógrafo. Agora, essa questão parece estar mais amadurecida para ser desenvolvida como tema principal de uma trama. Outro exemplo que parece confirmar isso é *Tesmoforiantes*, representada no mesmo ano. Essa peça volta a tratar do universo feminino em conflito com o masculino, agora não mais no contexto bélico, mas no âmbito religioso e literário. Assim, ao tratar do motivo da crítica literária, essa peça lança aqui a semente que alguns anos depois germinaria na peça *Rãs*.

Em *Tesmoforiantes*, as mulheres se reúnem no Tesmofóron (um espaço sagrado) para a celebração dos ritos eleusinos em honra de Deméter. Durante sua reunião planejam matar Eurípides sob a acusação de que este constantemente as difama em suas obras. Sabendo disso, o poeta consegue infiltrar um parente seu para tentar descobrir o que pretendem, já que a entrada dos homens nesse recinto é terminantemente proibida durante os ritos. Após algum tempo, as mulheres conseguem descobrir o embuste e prendem o parente. A partir de então, dá-se início a uma representação satírica de diversas peças da lavra de Eurípides.

Entretanto, antes de conseguir infiltrar seu parente no Tesmofóron, Eurípides, juntamente com seu parente, faz uma rápida visita ao poeta Agatão. Ao chegarem à casa do ilustre autor, encontram-no vestido de mulher. Diante dessa visão, o parente fica perplexo pela confusão de ver a representação dos dois sexos fundida numa só pessoa, antecipando a mesma surpresa que Hércules enfrentará no início de *Rãs*:

Μνησίλοχος  
ὡς ἤδὸν τὸ μέλος ὃ πότνια Γενετυλλίδες  
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωτισμένον  
καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἐμοῦ γ' ἀκροωμένου  
**ὑπὸ τὴν εἶδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος.**  
καὶ σ' ὃ νεανίσχ' ὅστις εἶ, κατ' Αἰσχύλον  
ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι.

Que doce melodia, ó senhoras Genitálias,  
Feminina, como um beijo de língua  
lascivo, tanto **que, ao ouvi-la,**  
**no assento bem aqui, veio-me cócegas.**  
E tu, ó rapaz, se és um, como Ésquilo  
na *licurgia* quero interrogar-te.  
(*Tesmoforiantes*, vv. 130-35. Grifo nosso).

Em seguida, ele expõe seus argumentos, apresentando-os por meio de contraposição de elementos masculinos e femininos. A vida não é mais tão lógica assim, mas confusa. A arte performática de Agatão faz com que algo simples como a divisão dos sexos seja capaz de gerar questionamentos de ordem profunda.

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;  
τίς ἢ τάραις τοῦ βίου; τί βάρβιτος  
λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ;  
τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὡς οὐ ζύμορον.  
τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία;

De onde vem o efeminado? Qual pátria? Qual veste? **Que confusão de vida? O que uma lira diz a um vestido açafraão? E uma pele a um lenço de cabeça? O que dizem um frasco e uma faixa? Que não combinam. E o que há de comum entre um espelho e um punhal?**

(*Tesmoforiantes*, vv. 136-40. Grifo nosso).

O parente não consegue discernir os sinais mais simples que identificam os sexos opostos como a visão do pênis (para os homens) e dos seios para as mulheres. O poeta Agatão conseguiu com perfeição fundir as imagens do masculino e do feminino, lembrando a aparência dos seres circulares andróginos do *Banquete* de Platão.

τίς δ' αὐτὸς ὃ παῖ; πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;  
καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικάι;  
ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ': εἶτα ποῦ τὰ τιτθία;  
τί φῆς; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους  
ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;

**Tu mesmo, ó rapaz, se como homem te formas onde está teu pênis?** E o manto? E os sapatos espartanos? **Mas se como mulher? Então onde estão tuas tetas?** O que dizes? O que calas? Do teu canto então devo examinar-te, já que tu mesmo não queres explicar.

(*Tesmoforiantes*, vv. 141-45).

As formas do masculino e feminino lutam diante dos olhos de Mnesíloco (o parente), não lhe permitindo chegar a um consenso sobre o sexo do ser que se apresenta diante dele. E o campo de batalha nesse momento é o palco, lugar da performance, da representação da *mímesis*.

O combate amoroso sempre elege um espaço privilegiado para o seu desenvolvimento e, em *Tesmoforiantes*, o local principal será um *tópos* religioso, consagrado aos ritos eleusinos, o *Tesmofóron*. Esse

lugar reservado, de acesso restrito, misterioso, separado da cidade, trará a ideia do que será a representação do Hades em *Rãs*. Assim, é possível ver que a questão do espaço (que teve um início tímido no Pensatório de *Nuvens*, e, aos poucos, tomou corpo na cidade das nuvens em *Aves*) aqui recebe mais algumas pinceladas para a grande apoteose que será vivida no Hades aristofânico de *Rãs*.

## ASSEMBLEIA DE MULHERES

Apesar de todos os problemas referentes à datação dessa peça<sup>69</sup>, acredita-se que ela tenha sido representada cerca de 393-392 a.C. Novamente, o poeta se utiliza da sátira política aliada à participação das mulheres. Não há mais uma guerra aqui, mas sim uma revolução no sentido moderno da palavra.

O enredo conta um estratagema desenvolvido por Praxágora, uma aguerrida dona de casa que se põe à frente de um grupo de outras esposas conseguindo dar o poder administrativo da cidade para as mulheres. Logo após seu 'golpe', consegue instituir uma forma de governo mais comunitária, onde todos os bens, inclusive os relativos às participações dos assuntos amorosos são divididos igualmente entre os cidadãos.

No início da peça, Aristófanes traz novamente a confusão entre os sexos representada pelas mulheres que se vestem de homens para poder participar das deliberações do conselho e dos homens que por ter tido suas roupas roubadas precisam se utilizar dos vestidos das esposas.

<sup>69</sup> Cf. Sousa e Silva (1988, p. 09).

Apesar de a revolução ter obtido seu êxito através da astúcia da personagem e suas amigas, o amor continua presente, travando suas batalhas cotidianas e de cunho doméstico, como no caso do estabelecimento dos critérios de acesso dos cidadãos às práticas sexuais.

O ponto mais tenso dentre as novas determinações que estabelecem critérios de ordem para a participação de todos os cidadãos, jovens e velhos nos relacionamentos amorosos. Pequenas disputas, guerras domésticas passam a tumultuar a tranquilidade da cidade. Um bom exemplo disso se dá na sequência final, quando as mulheres começam a disputar o direito de primazia para ter relações sexuais com o jovem que vai visitar sua amada.

Γραῦς Α

καὶ δὴ σοι λέγω.

ἔδοξε ταῖς γυναῖξιν, ἦν ἀνὴρ νέος

νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν

τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον: ἦν δὲ μὴ 'θέλῃ

πρότερον προκρούειν ἄλλ' ἐπιθυμῆ τῆς νέας,

ταῖς πρεσβυτέραις γυναῖξιν ἔστω τὸν νέον

ἔλκειν ἀνατεῖ λαβομένας τοῦ παττάλου.

Primeira Velha:

Está bem, eu leio: 'Eis o que foi decretado pelas mulheres: se um rapaz novo pretende uma rapariga, não pode possuí-la sem se ter primeiro ... atacadado a uma velha. Mas se não quiser espetá-la primeiro, e em vez disso continuar a pretender a rapariga, é permitido às mulheres mais velhas, sem qualquer sanção, arrastá-lo pelo ... cacete'.

(*Assembleia de Mulheres*, vv.1015-1020).

As cores da sátira da vida privada, apesar de não representar vínculos diretos com o mito, ainda conseguem retratar as nuances do motivo do combate amoroso de forma contundente na obra do comediógrafo.

## PLUTO

Em sua última obra, de 388 a.C., Aristófanes apresenta uma situação hipotética, em que o Deus Pluto, curado de sua cegueira, passa a distribuir de forma justa do dom da riqueza entre as pessoas. Até então, vitimado por um castigo divino fruto da inveja de Zeus, o deus, sendo cego, não podia escolher para quem conceder a abundância dos bens. Por isso, muitas vezes, praticava a injustiça, tornando prósperas as pessoas de má índole.

Entretanto, após obter a cura de sua vista e ajudar a todos, a ação do deus da riqueza passa a interferir na vida amorosa das pessoas e, assim, gerando uma guerra de dimensões domésticas. Isso pode ser visto a partir dos versos 959ss, quando são narradas desventuras de uma velha, que perde o seu amante em virtude de ele não mais precisar de sua ajuda financeira para sobreviver.

πέπονθα δεινὰ καὶ παράνομ' ὧ φίλτατε:  
ἀφ' οὗ γὰρ ὁ θεὸς οὗτος ἤρξατο βλέπειν,  
ἀβίωτον εἶναι μοι πεποίηκε τὸν βίον. [...]

Velha: Acabo de sofrer ofensas terríveis e contra a lei, meu querido! Desde que esse deus começou a ver, ele fez que a minha vida não pudesse viver.

ἄκουέ νυν. ἦν μοί τι μειράκιον φίλον,  
πενιχρὸν μὲν, ἄλλως δ' εὐπρόσωπον καὶ καλὸν  
καὶ χρηστόν: εἰ γάρ του δεηθείην ἐγώ,  
ἅπαντ' ἐποίει κοσμίως μοι καὶ καλῶς:  
ἐγὼ δ' ἐκείνῳ πάντα ταῦθ' ὑπηρετοῦν. [...]

Ora ouve! Eu tinha um mocinho por amigo, pobrezito, mas bem parecido e belo e bom. Se eu precisava de alguma coisa, ele tudo fazia ao meu serviço com delicadeza e graça. E eu, pela minha parte, servia-o em todos os seus desejos.

ἀλλ' οὐχὶ νῦν ὁ βδελυρὸς ἔτι τὸν νοῦν ἔχει  
τὸν αὐτόν, ἀλλὰ πολὺ μεθέστηκεν πάνυ.

Mas agora o desavergonhado já não tem o mesmo pensamento, mas mudou inteiramente.

Mais adiante, Crêmilo, a partir dos versos 1085, tentará ajudar a velha desafortunada, e para isso desenvolverá com o rapaz um diálogo em que apresentará como argumento central um elemento que remete diretamente ao culto de Dioniso, com o intuito de convencê-lo a repensar suas atitudes em relação à sua ex-amante.

ὄμως δ' ἐπειδὴ καὶ τὸν οἶνον ἤξιους  
πίνειν, συνεκποτέ' ἐστί σοι καὶ τὴν τρύγα.

Crêmilo: Todavia, porque achavas bem beber o vinho, tens que beber também a borra.

ἀλλ' ἔστι κομιδῆ τρυξ παλαιὰ καὶ σαπρά.  
Jovem: Mas é uma borra muito velha e podre.

οὐκοῦν τρύγοιπος ταῦτα πάντ' ἰάσεται.  
Crêmilo: Ora, o filtro da borra curará tudo isso.  
Mas vai lá para dentro.

Embora a situação seja de matiz tragicômica e não seja objetivo do autor tratar o motivo seriamente, é interessante perceber a presença sutil de Dioniso<sup>70</sup>, que é delicadamente invocado como alguém que é capaz de solucionar os conflitos e de fazer viável o amor mesmo entre seres tão antagônicos.

A peça, em outro momento, apresenta o discurso da Penia, que se contrapõe à cura do Pluto, já que o restabelecimento da visão do deus da riqueza e a consequente partilha igualitária do dinheiro traria graves problemas para a Grécia. Se todos fossem ricos, ninguém mais quereria dedicar-se à arte e à sabedoria, não tendo que trabalhar para obter o seu sustento.

<sup>70</sup> Em outras narrativas mitológicas é possível encontrar Dioniso exercendo o mesmo tipo de papel, como um intercessor. Um desses exemplos é a narrativa da prisão de Ares em uma ânfora (representação dionisiaca) por Hermes, quando somente o deus do vinho consegue convencê-lo a libertá-lo.

Essa relação Penia/Pluto lembra o uso do mito por Platão em seu diálogo *Banquete*, onde Eros é representado como fruto da união entre Πόρος (Poros)/ Πενία (Penia), conforme nos conta através do discurso de Sócrates-Diotima:

ὄτε γὰρ ἐγένετο ἡ Ἀφροδίτη, ἡσιῶντο οἱ θεοὶ οἱ τε ἄλλοι καὶ ὁ τῆς Μήτιδος υἱὸς Πόρος. ἐπειδὴ δὲ ἐδείκνησαν, προσαιτήσουσα οἷον δὴ εὐωχίας οὔσης ἀφίκετο ἡ Πενία, καὶ ἦν περὶ τὰς θύρας. ὁ οὖν Πόρος μεθυσθεὶς τοῦ νέκταρος— οἶνος γὰρ οὐπω ἦν—εἰς τὸν τοῦ Διὸς κῆπον εἰσελθὼν βεβαρημένος ἦδεν. ἡ οὖν Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου, κατακλίνεται τε παρ’ αὐτῷ καὶ ἐκύησε τὸν ἔρωτα. διὸ δὴ καὶ τῆς Ἀφροδίτης ἀκόλουθος καὶ θεραπέων γέγονεν ὁ Ἔρως, γεννηθεὶς ἐν τοῖς ἐκείνης γενεθλίοις, καὶ ἅμα φύσει ἐραστὴς ὢν περὶ τὸ καλὸν καὶ τῆς Ἀφροδίτης καλῆς οὔσης.

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses realizaram uma grande festa, estando presente Poros, o filho de Metis. Após haverem banqueteadado, eis que surgiu Penia a mendigar, como o faz habitualmente quando ocorre uma festa, e permaneceu junto às portas. Ora, aconteceu de Poros embriagar-se de néctar (não havia ainda vinho) e penetrar no jardim de Zeus onde, tomado pela indolência, acabou adormecendo. Ora, Penia, sendo ela própria tão destituída de recursos tramou ter um filho com Poros. Assim, deitou-se com ele e deu à luz Eros. Isso explica porque Eros desde o início tem sido o atendente e o servidor de Afrodite: de fato ele foi gerado no dia do nascimento dela e é, além disso, naturalmente um amante da beleza, uma vez que Afrodite é [particularmente] bela.

(*Banquete*, 203 b,c).

Platão, ainda no mesmo diálogo<sup>71</sup>, também construirá o discurso de Aristófanes sobre o amor a partir de uma linguagem mítica. O personagem do comediógrafo irá narrar a história da origem da atração dos seres humanos entre si, a partir da divisão das várias classes de seres circulares:

ἀλλὰ καὶ τρίτον προσῆν κοινὸν ὃν ἀμφοτέρων τούτων, οὗ νῦν ὄνομα λοιπόν, αὐτὸ δὲ ἠφάνισται: ἀνδρόγυνον γὰρ ἐν τότε μὲν ἦν καὶ εἶδος

<sup>71</sup> A partir de 189 a e ss.

καὶ ὄνομα ἐξ ἀμφοτέρων κοινὸν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος, νῦν δὲ οὐκ ἔστιν ἀλλ' ἢ ἐν ὄνειδαι ὄνομα κείμενον. ἔπειτα ὅλον ἦν ἐκάστου τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἶδος στρογγύλον, νῶτον καὶ πλευρὰς κύκλω ἔχον, χεῖρας δὲ τέτταρας εἶχε, καὶ σκέλη τὰ ἴσα ταῖς χερσίν, καὶ πρόσωπα.

Em primeiro lugar, havia três tipos de seres humanos e não apenas os dois, macho e fêmea, que existem na atualidade; havia também um terceiro tipo que possuía em si porções iguais dos outros dois – tipo do qual sobrevive o nome, embora ele próprio tenha desaparecido. De fato, o andrógino então constituía uma unidade tanto na forma quanto no nome, um composto de ambos os sexos, o qual compartilhava igualmente do masculino e do feminino, ao passo que hoje se transformou meramente num nome insultuoso. Em segundo lugar, esses seres humanos tinham a forma inteiramente redonda, o dorso e os flancos acompanhando circularmente essa forma; cada indivíduo possuía quatro braços e quatro pernas combinando; dois rostos exatamente semelhantes sobre um pescoço cilíndrico.

(*Banquete*, 189, d-e)

Em sua narrativa, ele explicará que, ao serem separados, os pares oriundos das criaturas cíclicas buscavam unir-se novamente com as suas caras-metades, entretanto, nessa tentativa desesperada morriam de inanição por não quererem mais trabalhar para se sustentar:

ἄλλης ἀργίας διὰ τὸ μηδὲν ἐθέλειν χωρὶς ἀλλήλων ποιεῖν. καὶ ὅποτε τι ἀποθάνοι τῶν ἡμίσεων, τὸ δὲ λειφθεῖη, τὸ λειφθὲν ἄλλο ἐζήτει καὶ συνεπλέκετο, εἴτε γυναικὸς τῆς ὄλης ἐντύχοι ἡμίσει—ὃ δὴ νῦν γυναῖκα καλοῦμεν—εἴτε ἀνδρός; καὶ οὕτως ἀπόλλυντο.

Assim aconteceu até que começaram a morrer vitimados pela fome associada ao ócio generalizado por se recusarem à qualquer atividade solitária. Sempre que uma das metades, a que sobrevivia procurava outra e com ela mantinha seus amplexos, sendo essa metade feminina (o que chamamos hoje de mulher), ou masculina, homem. De uma maneira ou outra, nessa situação continuaram morrendo.

(*Banquete*, 191, b)

Assim, mesmo sendo um texto posterior a essa peça, o diálogo platônico parece retomar a ideia expressa por Aristófanes, ressaltando

os aspectos filosóficos pertencentes ao mito, validando assim, a leitura aristofânica, que, em *Pluto*, apresenta a tradição do amor como fruto de forças antagônicas e complementares.

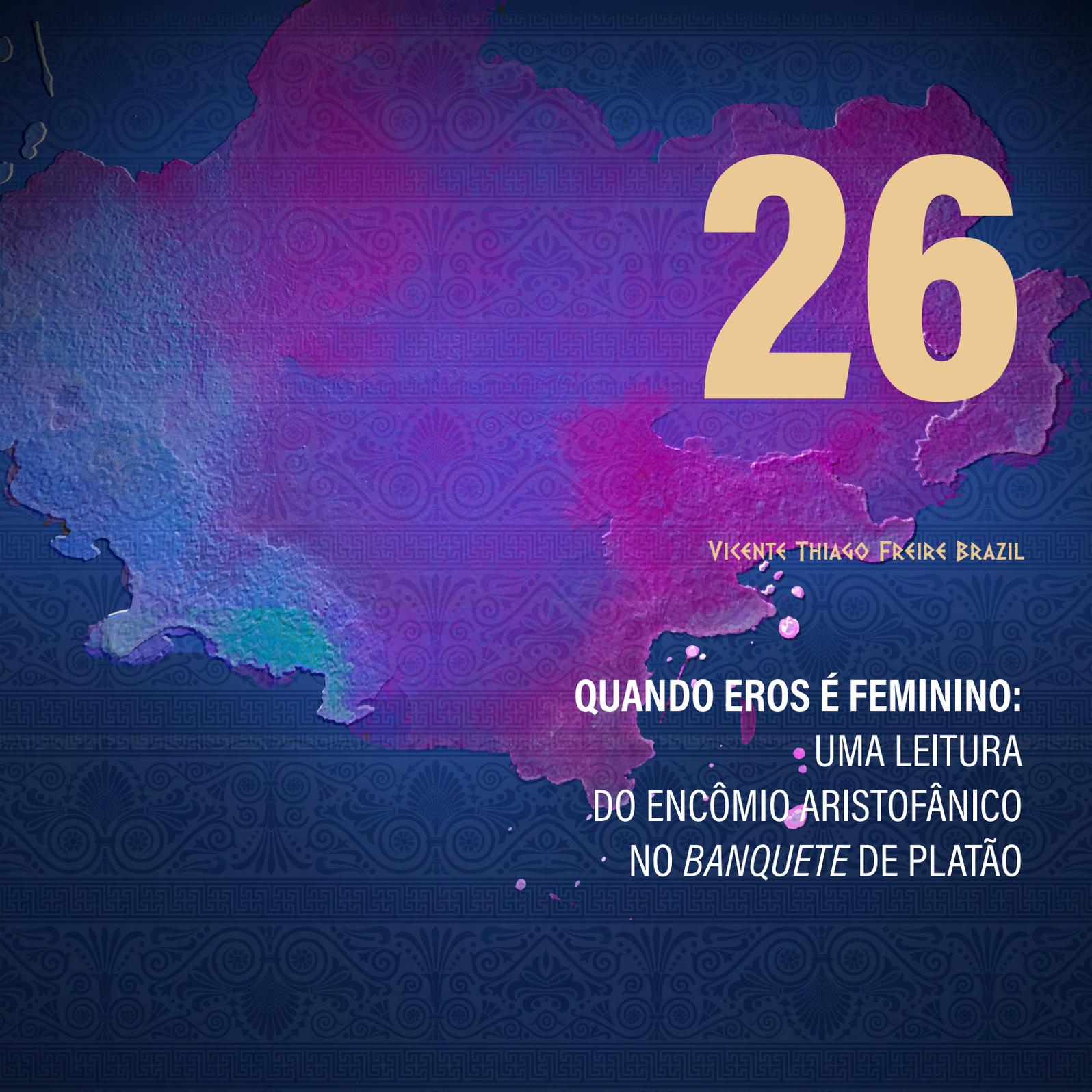
## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de não termos muitas fontes de outras peças desse período, esses dois exemplos da fase de transição da comédia antiga para a média mostram que Aristófanes trabalhou um núcleo mitológico em sua produção, onde preponderantemente podemos identificar a temática da guerra e do amor. E, em *Rãs*, no auge de sua carreira esta questão era madura o suficiente para desenvolver o que foi seu grande sucesso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. **As rãs**. [trad. Américo da Silva Ramanho]. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARISTÓFANES. **Os acarnenses**. [trad. Maria de Fátima Sousa Silva]. Coimbra: INIC, 1988.
- ARISTÓFANES. **Os cavaleiros**. [trad. Maria de Fátima Sousa Silva]. Coimbra: INIC, 1991.
- ARISTÓFANES. **Nuvens**. [trad. Gilda Maria Reale Starzynski]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ARISTÓFANES. **Paz**. [trad. Maria de Fátima Sousa Silva]. Coimbra: INIC, 1984.
- ARISTÓFANES. **Vespas**. [trad. Junito Brandão]. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- ARISTÓFANES. **As aves**. [trad. Maria de Fátima Sousa Silva]. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. [trad. Ana Maria César Pompeu]. São Paulo: Hedra, 2010.

- ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. [trad. Trajano Vieira]. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- ARISTÓFANES. **As mulheres no parlamento**. [trad. Maria de Fátima Sousa Silva]. Coimbra: INIC, 1988.
- ARISTÓFANES. **Pluto**. [trad. Maria de Fátima Sousa Silva]. Coimbra: INIC, 1989.
- ARISTOPHANES. **Aristophanes comoediae**. Oxford: Claredon Press, 1907.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono**: a parábase na comédia de Aristófanos. São Paulo: FAPESP, 2000.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OS PRÉ-SOCRÁTICOS: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Abril Cultural, 1996. v.1. Os Pensadores.
- POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanos e Platão: a justiça na Pólis**. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo**. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.



# 26

VICENTE THIAGO FREIRE BRAZIL

**QUANDO EROS É FEMININO:**  
UMA LEITURA  
DO ENCÔMIO ARISTOFÂNICO  
NO *BANQUETE* DE PLATÃO

INTRODUÇÃO<sup>72</sup>

Sendo um dos simposiastas que constituem a cena dramática do célebre jantar comemorativo do *Banquete* platônico, Aristófanes – renomado comediógrafo grego – destaca-se entre aqueles, pela beleza com que constitui seu encômio a *Eros*<sup>73</sup>, assim como, pela destacável referência que este faz ao feminino. A partir de uma análise do elogio aristofânico à potestade erótica poder-se-á demonstrar o concomitante gabo que o poeta elabora ao feminino em si.

Segundo Aristófanes: “os humanos absolutamente não fazem ideia do poder de *Eros*...” (189c). É diante dessa irreverente condição da humanidade, que emerge uma inquietante indagação inicial no discurso do comediógrafo: como deve ser concebida esta potência erótica? A resposta imediata que se depreende da argumentação do discurso atribuído ao poeta é que *Eros* não deve ser mais compreendido simplesmente como um *daimon*, mas como uma relação que deriva da própria natureza humana. O *Eros* não é algo totalmente extrínseco ao ser da humanidade, ao contrário, ele é intimamente originado e originário daquilo que a humanidade é enquanto tal<sup>74</sup>.

A partir dessa perspectiva, a abordagem a *Eros* se despersionifica<sup>75</sup> paulatinamente. Na fala de Fedro o amor é o mais antigo dos deu-

<sup>72</sup> O presente texto é parte dos resultados obtidos a partir das pesquisas produzidas no estágio de Pós-doutorado realizado no PPG-LETRAS da UFC.

<sup>73</sup> Para alguns autores, como POMPEU (2005), quando Platão elabora um discurso tão belo e o atribui a Aristófanes, o filósofo estaria fazendo um louvor ao próprio comediógrafo – ainda que de forma indireta e velada.

<sup>74</sup> Vide 191d.

<sup>75</sup> Esse processo crescente de despersionificação do *Eros* constitui-se tanto em relação à própria divindade, quanto a uma possível referência pessoal presente nos discursos dos encomiastas (STRAUSS, 2001, p.119). Por exemplo: Pausânias a Agatão, Erixímaco a Fedro etc. Com Alcibíades, todavia, essa estratégia retrocede em virtude de seu elogio público a Sócrates, o que não deixa de ser um encômio ao próprio *Eros*, se, como grande parte dos intérpretes, supusermos a personagem Sócrates como imagem viva da divindade erótica para Alcibíades.

ses, poderosíssimo e manipulador da vida humana, causas pelas quais ele deve ser louvado (179e), em Pausânias ele não é mais apenas um, e sim dois, sendo necessário dedicar o perfeito louvor a Eros correto – o campo de manifestação do verdadeiro Eros começa a diminuir (180c-d).

Já em Erixímaco – num passo à frente desse processo de aproximação entre *Eros* e humanidade –, a divindade ainda é concebida como oriunda de uma dualidade diametralmente oposta, todavia, já se compreende *Eros* como sendo uma potestade imprescindível para o desenvolvimento da sociabilidade, sendo essa causa da saúde dos indivíduos, da harmonia social e do acordo como fundamento da política (186b).

De Aristófanês em diante, para compor um louvor digno a relevância de *Eros* os oradores deixarão um tanto de lado a discussão sobre as características do personagem divino e passarão a analisar as nuances do elemento causal dos relacionamentos entre as pessoas, isto é, *eros* como uma disposição de caráter ou um desejo pelo outro, pelo belo. Inverte-se a predominância Personificação-Causa Relacional, para a nova concepção Causa Relacional-Personificada<sup>76</sup>.

Essa significativa alteração na forma de argumentação a partir do encômio de Aristófanês pode ser melhor justificada se levarmos em consideração o fato da fala do comediógrafo ser exatamente aquela que “divide ao meio”<sup>77</sup> o celebrativo banquete de Agatão. Antes de Aristófanês falam três (Fedro, Pausânias e Erixímaco) e depois ainda falarão três (Agatão, Sócrates e Alcebiades).

Antes de apresentar seu próprio gabo a *Eros*, numa demonstração de síntese de alguns dos argumentos dos discursos anteriormen-

<sup>76</sup> Nos três primeiros encômios, como já dito, a argumentação dos oradores concentra-se num processo de apresentação das características pessoais da divindade *Eros*, para que a partir de tais atributos seja possível realizar uma apresentação analógica da influência do amor nos indivíduos. Há, no entanto, uma guinada argumentativa a partir de Aristófanês: a potência erótica passa a ser analisada a partir de sua articulação relacional entre os indivíduos para – a partir desta compreensão – ser estruturado o louvor a divindade.

<sup>77</sup> Metáfora tão cara e quase que onipresente no discurso do poeta.

te apresentados por Fedro, Pausânias e Erixímaco<sup>78</sup>, respectivamente, Aristófanês defende em 189c-d que:

1. *Eros é poderoso e por isso, merecedor de templos e honrarias, quando na verdade permanece no esquecimento dos homens.* Enquanto Fedro associou estas qualidades de *Eros* a seu status proveniente da *Teogonia* hesiódica, Aristófanês defenderá a venerabilidade da divindade em virtude desta ser o impulso vital que mobiliza os indivíduos à procura da felicidade e de relacionamentos;
2. *Entre todos os deuses ele é o mais amigo dos homens.* Assim como Pausânias relacionou a influência do *Eros Urânio* à constituição de uniões e relacionamentos que se desenvolvem fundamentados na virtude e no bem-estar dos envolvidos, Aristófanês apresentará o *Eros* como o mais filantropo dos deuses – ἔστι γὰρ θεῶν φιλανθρωπότατος –, ou seja, ele é a causa divina que promove o estabelecimento de amizades/amores que completam inteiramente a vida das pessoas;
3. *Eros também é médico, capaz de curar os males que atingem a humanidade e encaminhá-la para a felicidade plena.* Talvez a referência mais clara a um discurso anterior, muito em virtude da proximidade com o discurso do estimado médico a pouco proferido. Em Erixímaco o *Eros* é a causa dos acordos que harmonizam as discórdias do universo e, especificamente, do corpo trazendo saúde. No encômio de Aristófanês, o *Eros* constitui-se como única possibilidade reunificadora da unidade existencial perdida para cada ser humano.

Depois dessa sintética rememoração das principais teses dos argumentos apresentados pelos oradores que lhe antecederam, o filho

<sup>78</sup> Sobre a indicação textual desta correlação entre o discurso de Aristófanês e os dos convivas anteriores, cf. 180b; 185a-c; 186b-d; e Strauss (2001, p.119).

de Filipo esclarece sobre qual fundamento seu gabo ao *daimon* será feito: a partir de uma análise da natureza humana.

Propondo um discurso etiológico, Aristófanes procura demonstrar que a correta compreensão do *Eros* está intimamente relacionada à constituição da condição humana; a qual no discurso do poeta é retratada a partir de um mitológico evento trágico.

Desse ponto em diante de sua fala, Aristófanes passa a fundamentar seu discurso numa literalização da metáfora, isto é, a partir de uma narrativa fantástica sobre o surgimento da humanidade e de uma segunda metáfora – que se apresenta exatamente com as mesmas imagens da primeira, porém invertidas –, o comediógrafo construirá, concomitantemente, seu elogio a *Eros*.

O encômio de Aristófanes à divindade erótica tem como fundamento basilar o argumento de que, primordialmente, quando os deuses propuseram-se a criar a humanidade, constituíram-na – diferentemente do que se tem hoje – de três sexos/gêneros diferentes: masculino, feminino e andrógino (189d-e).

Na descrição da condição humana primeva, Aristófanes idealiza a humanidade como intimamente ligada à perfeição – tal pressuposto revela-se implícito através da associação de tudo aquilo que se refere ao humano com o conceito de esfericidade-círculo. Por exemplo, no tocante à estrutura humana e suas ações estarem relacionadas a um formato arredondado: “os homens eram redondos”, “semelhantes a uma bola” (189e), “tinham a forma esférica”; (190b) deslocavam-se em círculos (190b)<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Essa esfericidade dos humanos primitivos apontava tanto para sua relação com as suas potências progenitoras (Sol, Terra, Lua), como sintetiza a ideia de completude, tão cara aos gregos, e extremamente relevante para os argumentos atribuídos a Aristófanes no *Banquete*. É evidente, nesse momento do discurso, a influência das teses de Empédocles, especialmente com relação à tese da circularidade de todas as coisas, bem como dos conceitos de Unidade na Multiplicidade e, Multiplicidade na Unidade (§26-32).

Quanto à força e poder atribuídos a humanidade primitiva, afirma-nos Aristófanos: aqueles eram extraordinariamente fortes; cheios de extrema coragem (190a); tanto o eram que tramaram uma revolta contra os deuses para usurparem-lhes o poder por meio de uma invasão ao Olimpo (190b).

Divididos em três gêneros – masculino, feminino e andrógino – os humanos tinham, em seus corpos e no modo de se movimentar, similitudes aos principais corpos celestes reconhecidos por aquela sociedade como fundamentais a vida e assim também correlacionavam-se com determinado deus do panteão grego. Desse modo, respectivamente, o Sol, a Terra e a Lua, apontavam para macho, fêmea e andrógino<sup>80</sup>.

Como aponta Reale (2001, p.197), a associação entre os gêneros e os corpos celestes é um artifício que mais tarde Aristóteles utilizará em sua obra “*Sobre a reprodução dos animais*”, na qual o estagirita afirmará:

Chamamos macho a um ser que engendra outro, e fêmea o que engendra a si mesmo; pelo que também no que respeita ao universo, se nomeia a natureza da terra como algo feminino e a chamam mãe, e ao céu, ao sol, ou qualquer outro corpo semelhante os designam como progenitores ou pais. (ARISTÓTELES, I 716a 13-17).

Essa seria, se seguirmos a lógica apresentada por Hesíodo em sua *Teogonia*, uma forma fundamental de diferenciação entre os gêneros existentes especialmente por meio da identificação basal destes com as respectivas divindades que personificam: *Urano*, *Geia* e *Selene*.

<sup>80</sup> Para autores como Agostini (2012, p.96), a elaboração que Platão faz do discurso de Aristófanos com o uso de argumentos relativos à natureza e a associação às teses de filósofos naturalistas, nesse caso específico de Empédocles, é um artifício de ironia contra a imagem do comediógrafo fazendo-o semelhante ao excêntrico Sócrates das *Nuvens*. Note-se, por exemplo, que enquanto nas *Nuvens* o grupo de discípulos de Sócrates, composto exclusivamente por indivíduos do sexo masculino, é ridicularizado, aqui no discurso em louvor a *Eros* atribuído a Aristófanos, é exatamente das associações exclusivamente constituídas entre homens que se revelam os melhores cidadãos.

De 189e a 190b, Aristófanes concentra-se na associação entre a descrição corpórea da humanidade em seu estado primitivo – cuja imagem central é a de uma circunferência – e sua existência em total plenitude. Todavia, como boa parte dos intérpretes defende, é impossível não compreender tal descrição esférica da humanidade também como uma referência cômica a toda a condição existência daquela.

A imagem dos homens com múltiplos membros<sup>81</sup>, duas cabeças, duplas ou pares de genitálias, deslocando-se em saltos acrobáticos – quicando feito uma bola –, sem dúvida alguma, é algo risível de se imaginar. É nesse jogo de beleza, descrição-fantástica e ironia, que se desenvolverá todo o discurso de Aristófanes.

Para além dessa percepção cômica da descrição corpórea da humanidade ancestral, destaca-se no discurso de Aristófanes a narrativa da tentativa desses humanos-duplos de promoverem uma insurreição contra os deuses. A palavra que se utiliza no texto para designar tal comportamento dos humanos é *ἀσελγεία* (189e), isto é, um comportamento socialmente reprovável, insolente, licencioso, característico de uma violência desenfreada<sup>82</sup>.

Diante da iminência de uma tal rebelião humana, as potestades olímpicas realizam uma assembleia para decidir que medida tomariam para conter esse primitivo ímpeto beligerante. A situação, entretanto, não era nada fácil, pois os deuses sabiam que a destruição completa da humanidade resultaria em inestimável perda também para eles – já que eram diretamente beneficiados pelas orações e sacrifícios daqueles (190c). Todavia, a passividade diante do levante que efervescia, alimentaria um perigoso sentimento de insolência entre os homens.

<sup>81</sup> Essa imagem apresentada por Aristófanes, de seres com múltiplos membros, duplos, possui muita similitude com a descrição proposta por Empédocles, em seu *Sobre a Natureza*, para explicar o surgimento do homem na estrutura da natureza (§57-67).

<sup>82</sup> Cf. *República*, livro IV, 424e.

A saída encontrada proposta, foi a cisão dos humanos em duas partes. Desse modo essa solução contemplava três importantes aspectos dessa mitológica situação humana: enfraqueceria a força e astúcia humana contra os deuses; multiplicaria os atos de piedade, pois de uma vez só dobrariam as orações e sacrifícios; e por fim ainda produziria na humanidade a oportunidade de vivenciar uma experiência que dotaria de sentido a existência de cada um deles: o amor.

Aqui é apresentada mitologicamente a origem dos relacionamentos amorosos – destacando-se mais uma vez o artifício retórico atribuído ao comediógrafo, onde para louvar *Eros* o conviva faz um discurso sobre as múltiplas formas de relacionamentos eróticos existentes, como fica bastante explícito nesse discurso de Aristófanes.<sup>83</sup>

Por um golpe só, a humanidade perde força, agilidade, rapidez, contudo, torna-se mais proveitosa aos deuses, e passa a experimentar uma constituinte falta/carência em seu ser, isto é, uma lacuna erótica. Depois da descrição da punição divina, é reforçada a ideia de castigo (190d), na afirmação de que se tal estado cindido da humanidade não contiver os ânimos rebeldes da mesma, essa será novamente subdividida, agora para sobreviverem com uma só perna, braço, olho, ouvido etc. Uma descrição tragicômica de um possível estado humano.

Como bem observa Santoro (2013, p.5), toda essa cena retratando o castigo da humanidade primitiva rebelada é repleta de imagens e termos típicos da comédia teatral, os homens na verdade mais parecem marionetes facilmente desmontáveis nas mãos dos poderosos deuses, do que seres autônomos e livres.

Na descrição da punição-cisão dos humanos primitivos, Aristófanes faz uso de uma metáfora erótica própria de seu tempo (REALE, 2001, p. 198): “cortar ovos com cabelos” (190e). Plutarco, ao citar a

<sup>83</sup> Se avançarmos um pouco mais no desenvolvimento desse argumento, durante o elogio de Alcibiades teremos o ápice desse processo de destrancentalização de *Eros*, através do gabo a Sócrates que se apresenta como a própria aparição histórico-perfomática do amor.

mesma expressão<sup>84</sup>, a associará ao processo de sedução amorosa de homens jovens por aqueles que são mais velhos.

Nesse segundo momento da narrativa do mito etiológico (190e-191d), Aristófanes descreve o processo de adequação dos humanos ao novo estado de vida, no qual os desafios iniciais são de ordem fisiológica, mas que posteriormente apresentam-se àquela a qual será a consequência mais grave da divisão dos homens primevos: o sofrimento oriundo do desejo de reencontrar a parte separada, assim como a completa impossibilidade de fazer qualquer outra atividade além de amorosamente abraçar-se com o outro amado uma vez encontrado.

É entregue a Apolo a tarefa de remodelar e readequar a corporeidade humana – no *Crátilo* 404 b-c, Platão faz uso, novamente, dessa imagem de Apolo como deus-médico –, sendo que nesse processo de reestruturação do corpo humano cindido, a divindade faz com que as marcas da punitiva separação fiquem bem à mostra dos indivíduos para que assim, diante das primitivas cicatrizes, a humanidade jamais se esquecesse da necessidade de respeito e honraria aos deuses (190e; 191a).

Contudo, essa autopercepção segmentada é o que produz, na primeva humanidade, o desejo de reencontro com o restante de si perdido. É aqui, como elegantemente vai construindo a personagem Aristófanes, que surge a principal ação de *Eros*, como força concupiscente, capaz de impulsionar e estabelecer a finalidade da existência dos humanos.

Qual será a meta de toda a humanidade? Reencontrar-se, para que, nesse processo de reapropriação de si mesmo, os humanos possam retornar ao seu estado primitivo de harmonia e plenitude. Esse movimento inicial, contudo, é catastrófico para a humanidade como afirma Aristófanes.

<sup>84</sup> Cf. PLUTARCO, *Moralia, Erótico*, 770b.

O penoso esforço de busca incessante do “outro de si” perdido é extenuante, são tantos “outros de outros” que a tarefa de encontrar o “outro de si” torna-se quase impossível. Há inumeráveis possibilidades de uniões falsas, de aproximações erráticas, antes de verdadeiro encontro ser efetivamente realizado, pois o que os humanos buscam é muito mais que um rosto idêntico ao seu (189e), procuram a experiência da plenitude cindida. O desejo contínuo de abraçar, segundo o discurso de Aristófanes, era resultado da busca pela “re-união” primitiva (191a).

No entanto, tudo demonstra-se muito mais trágico quando os “segmentados”, abraçam-se, pois não desejam ou fazem outra coisa, senão permanecerem indefinidamente unidos<sup>85</sup>, sem qualquer outra ação o que os leva, de maneira inevitável, à morte de uma ou ambas partes.

Presenciando os humanos morrerem prazerosamente<sup>86</sup>, porém à mingua, cada um nos braços de sua metade fundamental ou de um outro qualquer, os deuses percebem que se nada for feito em favor da humanidade, esta corre sérios riscos de se autodestruir; por isso, mais uma intervenção olímpica é realizada com o intuito de garantir a manutenção da vida humana.

Em mais uma descrição cômica da condição humana primitiva, o poeta afirma que o próprio Zeus encarregou-se de transferir os

<sup>85</sup> Nesse momento do discurso aristofânico sobressai-se uma questão importante para o desenvolvimento dos papéis nos relacionamentos eróticos. Enquanto tradicionalmente compreendia-se a relação amorosa na Grécia Clássica como o jogo de sedução que o *erastes* – amante – estabelecia buscando, por todos os meios lícitos, seduzir o *eromenos* – amado. Segundo essa lógica erótica tradicional o “vetor” do desejo sempre parte do *erastes* para o *eromenos*. No elogio a *Eros* proferido pelo comediógrafo, todavia, há uma reciprocidade característica dos que se amam; desse modo, tanto *erastes* como *eromenos* desejam-se mutuamente. Essa postura diferente da tradição defendida pode ser entendida como uma referência ao tipo de amor que Sócrates desperta em sua audiência. Se, na erótica socrática, há uma evidente inversão de papéis, com os tradicionais *erastai* comportando-se como *eromenoi* de Sócrates, nas palavras de Aristófanes, *Eros* induz ambos os membros da relação à desejarem-se mutuamente.

<sup>86</sup> Temos aqui mais uma icônica referência, dentre tantas outras da literatura clássica, a relação de mútua implicação entre amor e morte.

órgãos genitais desses humanos primitivos, os quais se encontravam nas costas para a parte da frente do corpo daqueles (191b) com o objetivo de promover a concepção da vida no próprio corpo humano, e não mais no solo como, risivelmente reproduziriam as cigarras, segundo o discurso aristofânico (191c).

De acordo com Brisson (2007, p. 44), apesar do ato divino produzir apenas a limitada possibilidade de relação sexual intermitente, esta concedeu aos humanos a saciedade suficiente para outras atividades necessárias como a nutrição. Assim, afirma Brisson, a “distância antropológica” tem relação direta com uma “distância cosmológica” e uma “distância teológica”.

Ampliando este debate, Obdrzalek (2017, p. 71) afirma que o encômio de Aristófanes deve ser entendido como o mais filosófico dos louvores a *Eros*, dentre os interlocutores de Sócrates, pois este apresenta o amor numa perspectiva pessimista, como um impulso irracional e insaciável.

Com a conclusão da narrativa mitológica que compreende toda a primeira parte de seu discurso, Aristófanes passa a fazer uso das imagens por ele introduzidas para justificar suas principais teses acerca de *Eros*; especialmente com relação à fundamentação da *paiderastia* masculina. Sendo, originalmente, a pessoa-dupla um andrógino, seu reenlace proporcionaria a reprodução da espécie; quando, entretanto, o encontro se dava entre duas metades femininas ou masculinas, achar-se-ia as condições imediatas para a saciedade mútua e, assim, cada metade poderia voltar-se às atividades referentes à sua vida em sociedade.

O arremate aristofânico dessa primeira parte de seu discurso traz consigo uma conclusão sintética de seu argumento principal: “Desde então é inato nos homens o amor de uns para os outros, o

amor que restabelece nossa primitiva natureza e que, no empenho de formar de dois seres um único, sana a natureza humana.” (191c-d)<sup>87</sup>.

Como pode concluir-se, Aristófanes está muito mais comprometido com uma narrativa fundante a respeito da constitutiva carência erótica que a humanidade carrega em si, do que propriamente com uma compreensão de como veio a se estabelecer a vida humana na terra.

Destaque-se ainda como verdades derivadas da narrativa mítica apresentada pelo comediógrafo, e que serão imprescindíveis no desenvolvimento do restante de seus argumentos: o amor é inato à humanidade; o impulso erótico fundamenta-se no desejo pelo outro; a vivência do amor restaura a natureza humana primitiva.

A afirmação de que “Cada um de nós, por conseguinte, só é humano pela metade, mero símbolo” (191d) é emblemática para o discurso de Aristófanes. Como pode definir-se o *Eros* segundo essa concepção? A potência erótica manifesta-se como nostalgia pelo ser, como uma busca por saciedade<sup>88</sup>.

Nesse segundo momento de seu discurso, Aristófanes passa a desenvolver as devidas aplicações relativas aos comportamentos e orientações sexuais, de acordo com a correlação desses com o argumento dos três gêneros que fundamenta o mito apresentado.

Uma vez apresentada a causação originária das múltiplas formas de amar, Aristófanes passará a problematizar cada uma das consequências advindas da operação do *Eros* na humanidade, ou seja,

<sup>87</sup> Tal qual defendido pelo médico Erixímaco em seu elogio a *Eros*, também em seu encômio, Aristófanes defende esse aspecto da divindade relativo à cura de elementos constitutivos da humanidade. Essa atribuição de *Eros* associa-o à capacidade de reestabelecer a harmonia originalmente perdida. Destaque-se, entretanto, que essa definição de *Eros* como carência, desejo pelo outro e busca pela completude de si é explicitamente criticada por Sócrates em seu encômio, 205e-206a. Para o filósofo, o amor é “desejo de possuir o Bem para sempre.”.

<sup>88</sup> Há, sem dúvida alguma, muita similaridade entre essas definições de *Eros* em Aristófanes e aquelas que serão propostas por Sócrates, a seguir, em seu discurso.

entre aqueles que se dedicam ao processo de procurar o complemento de seu ser primordial.

Segundo Aristófanes os comportamentos sociais/sexuais das pessoas em comunidade estariam diretamente associados à origem ancestral destas<sup>89</sup>, por exemplo, aquelas e aqueles que são libertinos e adúlteros são oriundos do antigo sexo andrógino – por isso possuem forte atração pelo sexo oposto; já aquelas e aqueles que são resultantes dos primitivos sexos macho e fêmea, adquirem o prazer a partir de um outro idêntico a si e por isso, especialmente os homens, tem como consequência destes relacionamentos comportamentos sociais mais louvável<sup>90</sup>.

Apesar de afirmar que desejava desenvolver seu discurso diferente dos proferidos por Pausânias e Erixímaco, apontando assim para uma busca pela unidade de *Eros*, Aristófanes apresenta-nos aqui o mesmo princípio argumentativo dos dois simposiastas anteriores subdividindo as relações amorosas.

De acordo com tal estrutura discursiva, existem relações eróticas menos destacáveis socialmente – nesse caso, aquelas que são características dos seres primitivos andróginos ou femininos. Há, todavia, uma modalidade de relacionamento exclusivamente mediada por *Eros*, cuja concretização é benéfica para os indivíduos entre si e, de modo especial, para toda a comunidade. Nesse caso, o tipo de união sempre é resultado da segmentação de um ser primitivo masculino.

É partindo desse sofisticado argumento que Aristófanes defenderá as relações *paiderásticas* na sociedade grega, tomando estas

<sup>89</sup> Cf. 191d - 192e.

<sup>90</sup> É destacável como veremos adiante, que o discurso atribuído a Aristófanes construa um longo argumento sobre o homoerotismo masculino, enquanto limita-se a rápidas palavras sobre o amor oriundo do relacionamento entre duas mulheres. Ao que tudo indica, além de uma associação ao encômio de Pausânias que faz um semelhante louvor ao homoerotismo masculino, tal fato seja um registro da reação negativa da sociedade da época a qualquer atividade feminina na esfera pública, assim como um desprezo àquelas realizadas na vida privada.

como necessárias para o desenvolvimento de cidadãos plenos e hábeis para a vida. É da seguinte maneira que os define Aristófanes: “Desse tipo saem os melhores meninos e adolescentes.” (192a).

Esses jovens, nascidos do primitivo ser masculino, trazem uma série de características louváveis e desejáveis, as quais devidamente desempenhadas beneficiam diretamente a sociedade. Tais jovens são resolutos, corajosos e viris; ao se tornarem adultos, cuidam dos negócios públicos<sup>91</sup>. Por fim, talvez a característica mais destacável desses indivíduos nesse contexto do *Banquete*: eles desenvolvem amizades duradouras e sadias, de complementariedade e satisfação mútua.

A narrativa etiológica de Aristófanes, de um modo geral, procura apresentar uma justificativa para aquilo que seja a causa/origem de *Eros*; quando analisada de modo específico com relação a sua concatenação com o restante do discurso, o mito introdutório justifica ou até mesmo critica, mais especificamente, a relação *paiderástica erastes-eromenos* tão em voga naquele contexto histórico e objeto de discussão em todos os encômios anteriores também<sup>92</sup>.

O desejo que se desenvolve na alma desses amantes, como aponta Aristófanes, é algo que está para além do mero reducionismo da relação sexual, apesar dessa poder ser considerada o ápice do reenlace entre os amantes. O orador chega a declarar que os amantes oriundos do primitivo ser masculino “contentar-se-iam com passar juntos toda a

<sup>91</sup> Segundo Agostini (2012, p.97), essa associação entre homoerotismo e política não tem nada de elogiosa, mas pelo contrário, é um lugar comum na comédia antiga, que geralmente faz uso dessa associação para depreciar e ridicularizar a imagem dos homens públicos, relacionando-os, por meio dessa imagem sexual, à corrupção e ao desejo desenfreado.

<sup>92</sup> Há, entretanto, um elemento diferenciador com relação às associações *paiderásticas* no discurso de Aristófanes. Como já se discutiu neste trabalho anteriormente, a relação entre *erastes* e *eromenos* tinha um “prazo de validade”, que seria a entrada do *eromenos* na vida adulta. A narrativa de Aristófanes, todavia, não prevê o fim dessa relação, senão apenas diante da morte de um dos dois enamorados (192b). Persistirá durante todo o discurso de Aristófanes, como bem se pode notar por esse detalhe, um contínuo jogo de ambivalência e ironia por meio do qual é extremamente complexo definir em que momento há crítica e quando surge o elogio; em que momento há literalização da metáfora e quando há metaforização da realidade.

vida, sempre celibatários.” (192b). É o desejo pelo outro em si que fundamenta essa relação erótica, segundo a perspectiva do comediógrafo.

O *Eros* defendido por Aristófanes, apesar de suas possíveis aproximações com os conceitos apresentados pelos comensais anteriores, parece possuir características bem específicas. Dentre estas qualidades singulares, Agostini aponta-nos:

Noutros termos, o discurso de Aristófanes firma a concepção de que os melhores e mais felizes são os que ao encontrarem sua metade se enlaçam com ela para sempre, mesmo que isso signifique desrespeitar certas convenções (*nómoi*) da *pólis*, como o casamento e a procriação, isto é, mesmo que encontrar a outra metade equivalha a desenvolver um relacionamento homossexual [sic] durante a vida toda em que a possibilidade de reprodução é solapada pela natureza do próprio *Eros*. (AGOSTINI, 2012, p. 97).

A tese do “desejo pelo outro” como fundamento do erotismo no discurso de Aristófanes é referendada a partir do uso de uma segunda narrativa mítica (192d-e) no discurso desse simposiasta, o que reforça a tese do uso das metáforas como elementos balizadores dos argumentos aristofânicos nesse encontro discursivo narrado por Platão.

O orador constrói um novo cenário no qual os amantes passariam pelo processo inverso daquele narrado no mito anterior; isto é, agora os amantes, unidos corporalmente através da relação sexual, recebem de Hefesto – deus artífice – a possibilidade de terem suas almas reunificadas – tomando como metáfora uma ação de Hefesto, as almas seriam “soldadas”; logo, após a morte de seus corpos, aqueles que são dois, seriam no Hades apenas um<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> Mais uma alusão a um episódio registrado por Homero na *Odisséia*, Canto VIII, 266-366. No texto homérico, a ação de Hefesto não é fundamentada na benevolência, mas no ódio e na vingança contra a traição de sua esposa Afrodite com Ares. Se em Homero os fios imperceptíveis de Hefesto laçaram Afrodite e Ares para expô-los em sua prática reprovável, agora, segundo Aristófanes, o deus arte-famosa promoverá a reunião dos separados primitivamente por meio de suas técnicas inigualáveis de tal modo que, não para vergonha, mas para felicidade eterna esses estejam reunidos.

Inverter-se-ia, assim, a lógica-narrativa da primeira metáfora com uma sutil alteração dos elementos constitutivos de destaque. Enquanto ali se descreve o caso de um corpo cindido que, transformado em dois, viverá a partir da busca ardente pelo reenlace, agora se tem duas almas que, após a morte, são submetidas pela força divina à unificação.

Enquanto na primeira alegoria a ênfase encontra-se nos corpos divididos que passam a experimentar uma vida de carência e falta do outro – resultado da punição aplicada pelos deuses –, na segunda imagem mítica o elemento a ser destacado é a questão da rearmonização das almas que, imortalmente, viverão plenas em seu amor mútuo e contentamento produzidos pelos mesmos seres olímpicos.

Segundo o próprio orador, absolutamente todos os enamorados dariam assentimento a tal proposta hipotética, pois dessa forma estariam concretizando aquilo que é o maior desejo de todos os seres humanos: tornar-se novamente plenos, harmônicos e únicos. O fim dessa narrativa hipotética é uma reafirmação daquilo que é o *Eros*: “A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que denominamos amor.” (192e).

Na conclusão do discurso de Aristófanes, mais uma vez, Platão explora uma série de argumentos tragicômicos, que ficam implícitos nas palavras da personagem. Parece, na verdade, haver uma guinada argumentativa, uma vez que uma leitura extremamente religiosa fundamentará a parte final das palavras daquele. O encômio termina em tom exortativo, lembrando aos presentes a necessidade de uma vida piedosa e de subserviência aos deuses, pois aquele que é odiado pelos deuses posiciona-se contra *Eros*<sup>94</sup>.

*Eros*, que ao longo de todo o discurso, fora apresentado muito mais como uma disposição anímica do que qualquer outro aspecto,

<sup>94</sup> Provavelmente uma referência à ameaça divina registrada no início da metáfora sobre a origem do amor (190d).

passa a ser reconhecido no final do discurso como uma divindade poderosa, responsável pela distribuição de dádivas (193b)<sup>95</sup>. Por isso, à humanidade cabe um comportamento piedoso, de respeito e obediência a Eros, pois quem assim não procede, recebe o ódio dos deuses.

Além disso, os humanos devem se esforçar a fim de se tornar amigos de *Eros*, de tal maneira que possam obter o beneplácito dessa divindade; senão, o castigo de uma nova segmentação – ação capaz de produzir um afastamento maior ainda do objeto do amor – seria inevitável. Essa fala conclusiva de Aristófanes remete-nos aos argumentos desenvolvidos por Erixímaco em seu elogio a *Eros* (188d)<sup>96</sup>.

O atendimento dessas exortações finais produzirá o resultado mais excelente, procurado por cada pessoa: o reconhecimento e relacionamento com os jovens que complementam cada indivíduo, o que redundará numa completa satisfação por meio do reestabelecimento da unidade originária perdida (193b). A demonstração da razoabilidade, e até mesmo da pertinência de relacionamentos fundamentados na *paiderastia*, como previstos também por Pausânias, torna-se o clímax do processo erótico nesse final de discurso aristofânico.

O retorno de Aristófanes aos argumentos e às caracterizações utilizados por Fedro, Pausânias e Erixímaco em suas falas, demonstram, mais uma vez, o caráter intrincado e proléptico da elaboração dramático-literária do *Banquete*, no qual nenhum dos argumentos apresentados pelos simposiastas é desprovido de conexão, refutação ou releitura, com relação aos outros discursos.

<sup>95</sup> Explícita referência ao discurso de Fedro (178a-b).

<sup>96</sup> Tanto a fala de Erixímaco anteriormente, quanto a de Aristófanes nesse momento, prenunciam-se como antecipações do argumento final de Sócrates; ou, mais propriamente, da conclusão que esse extrai de seu discurso, a ser apresentada em 212a. Aí o filósofo afirma que o acesso ao Belo em si, produtor da verdadeira virtude que é, torna o homem aceitável aos deuses, fazendo-o assim merecedor das dádivas divinas como, por exemplo, a imortalidade.

O arremate final de Aristófanes em seu discurso em louvor a *Eros* é uma reprimenda irônica a Erixímaco. Numa menção direta à última afirmativa de seu encômio – “se ficarmos amigos dessa divindade e obtivermos sua graça, descobriremos e alcançaremos os jovens que verdadeiramente nos pertencem, o que hoje é privilégio de poucos.” – o poeta repreende o julgamento precipitado que poderia ser feito associando as suas palavras ao relacionamento de Pausânias e Agatão.

Desejoso de afastar de si toda acusação de ter feito um discurso fundamentado na experiência dos reconhecidos amantes presentes na noite comemorativa, Aristófanes conclui que a consequência imediata do reestabelecimento da condição primitiva é a experiência do amor que, invariavelmente, conduz à felicidade (193c).

A síntese final do encômio aristofânico aponta que *Eros* é o caminho responsável por indicar a esperança da restauração da natureza primitiva, a cura da condição cindida, o acesso à felicidade terrena e à bem-aventurança no *post-mortem*. É necessário observarmos que cada uma dessas características ressaltadas por Aristófanes compõe a ideia central defendida nos discursos anteriores.

## O PAPEL DO FEMININO NAQUELES QUE DERIVAM DOS PRIMITIVOS ANDRÓGINOS

Com relação ao terceiro gênero, pode-se perceber uma forte influência órfica na construção dessa imagem aristofânico-platônica, pois o *Hino IX* dos fragmentos órficos, que chegaram até nós preservados por Porfírio<sup>97</sup>, é dedicado à Lua ou Selene. Nesse poema é apresentada a constituição paradoxal da Lua, que constituída por forças ambivalentes, revela-se poderosa e digna de louvor.

<sup>97</sup> Vide Lorente, 1987, p.175.

Conforme preservado na obra do filósofo neoplatônico, é assim, como se segue abaixo, que se constitui a introdução do citado hino no qual é apresentada e louvada, a natureza contraditória da Lua-Selene:

Ouve, régia deusa, geradora de luz, divina Selene, Lua de cornos de touro, que, noctâmbula pelas rotas aéreas, ao longo da noite, susténs uma tocha; donzela, bela estrela, Lua, crescente e minguante, fêmea e macho; de sólido resplendor, que gostas dos cavalos, mãe do tempo, portadora de frutos, ambarina, de forte caráter, reluzente no meio da noite, onividente nas vigílias, pujante entre os belos astros. (ORFEU, *Hino IX*, 1-7). (PORFÍRIO, 1987, p. 175).

Uma hipótese a ser discutida é o papel do terceiro sexo proposto por Aristófanos, numa comparação em relação aos outros dois sexos. Pode-se asseverar que aquele, como demonstrará o próprio poeta em seu discurso, apresenta finalidades sociais associadas à procriação e o prazer, pois, apesar de carregar em si uma natureza contraditória, os humanos provindos dos primitivos andróginos<sup>98</sup> trazem consigo a virtude da plena complementariedade – manifesta na possibilidade de procriação.

A introdução do conceito de andrógino no discurso aristofânico, bem como o papel central que este exercerá neste momento do encômio do poeta pode ser visto como um argumento proléptico para a defesa socrático-diotímico-platônica de Eros como *μεταξύ* (intermediário), que no encômio de Sócrates será apresentado como correlacionado à caracterização de *daimon*<sup>99</sup>, da concepção de filósofo<sup>100</sup> e até mesmo da imagem do próprio Sócrates no discurso de Alcibíades<sup>101</sup>.

<sup>98</sup> Discutindo sobre a condição daqueles que no mundo grego possuíam uma condição não determinada do seu sexo – aquilo que equivaleria a experiência do terceiro gênero –, Aristófanos é bastante claro ao afirmar que, socialmente, a condição do andrógino não era bem aceita, chegando a seus dias a ser considerada uma postura reprovável – ὄνειδος – nomeadamente censurada (189c).

<sup>99</sup> Cf. 202a-e.

<sup>100</sup> Cf. 204a-b.

<sup>101</sup> Cf. 214e.

Inicialmente (191d-e), o poeta descreverá os comportamentos relativos aos indivíduos oriundos dos andróginos primitivos e dos humanos que possuíam duas genitálias femininas. Conforme afirma Aristófanes, os homens e mulheres formados da divisão do andrógino são, em grande número, pessoas incontinentes, dadas a relações sexuais ilícitas, propensas a comportamentos socialmente indignos.

Partindo desta característica fundamental da sexualidade atribuída à humanidade no discurso atribuído a Aristófanes fica evidente que não há, por natureza, qualquer tipo de hierarquização dos sexos pois os três eram igualmente coexistentes e não havia ascendência de um sobre os outros.

Posteriormente, uma parte considerável do encômio imputado ao comediógrafo será elaborado como um louvor ao homoerotismo masculino, como se viu anteriormente, mas isto deve-se a construção social das relações de gênero e sexualidade naquela sociedade, e não, a alguma superioridade natural da masculinidade sobre o feminino ou o andrógino. Em resumo, segundo o argumento apresentado no discurso de Aristófanes no *Banquete*, qualquer privilégio que um determinado sexo tenha sobre os outros sempre será uma questão política, e nunca ontológica.

Discutindo sobre o impacto negativo de uma visão historiográfica essencialista da Grécia Antiga, em comparação com uma perspectiva construcionista, Barbosa defende:

A corrente essencialista analisou a erótica grega em termos de hetero e homossexualidade (tais identidades seriam, para essa vertente historiográfica, essências humanas universais e não construções culturais datadas), obscurecendo a explicação do próprio fenômeno grego. Por sua vez, a interpretação construcionista afirmou que as experiências sexuais são construções culturais, isto é, em cada sociedade essas experiências são estruturadas de uma forma específica. Portanto, elas são consideradas categorias históricas e não categorias universais ou naturais. (BARBOSA, 2011, p.172)

Analisando de modo específico a função do feminino derivado do andrógino, é correto afirmar esta refere-se diretamente a atividade reprodutiva. A referência ao modo de concepção e geração da humanidade no primeiro momento da narrativa sobre a punição de segmentação dos humanos primitivos está associada a algo que acontecia na terra (191c).

Mais uma vez utilizando-se do elemento cômico, o narrador afirma que inicialmente a reprodução dos cindidos dava-se “na terra, como se dá com as cigarras”. Está é uma referência indireta ao feminino, que anteriormente já havia sido relacionada a divindade primordial por meio da correlação entre feminino e Terra (190b).

Sobre essa associação entre Terra e geração, afirma-nos Torrano:

Terra, além da clareza do nome, tem um epíteto que lhe define o ser: “de todos sede irreválvel sempre”. É a segurança e firmeza inabaláveis, o fundamento inconcusso de tudo (*pánton hédos*, v. 117), nela e por ela têm a sua sede os Deuses Olímpios (*pánton hédos... athanáton*, vv. 117-8). Esta referência aos Imortais que tem o Olimpo exprime integralmente o que há de sagrada proximidade nesta mais remota origem: o Olimpo representa para Hesíodo a mais atual e a mais forte experiência numinosa (nele Zeus tem sua sede). É esta atualidade numinosa (expressa nos Deuses Olímpios) que Hesíodo lembra ao nomear Terra como Potestade original, porque a aparição e presença da Terra como sagrada origem de tudo implica já uma experiência atual que é a destes habitantes do Olimpo, os seus mais perfeitos e belos descendentes — estes “Deuses doadores de bens”, como também os designa Hesíodo (v. 111). (TORRANO, 2007, p.40)

A Terra no mundo clássico é vista como fonte geradora de vida por essência, e entre os quatro primordiais esta aparece como única potência associada ao feminino. De forma análoga, Platão, no discurso de Aristófanes, correlaciona a parte feminina seccionada dos primitivos andróginos as mesmas características da Terra apresentadas não só por Hesíodo na *Teogonia*, como por grande parte da tradição.

## O HOMOEROTISMO FEMININO A PARTIR DO DISCURSO ARISTOFÂNICO NO BANQUETE

O homoerotismo feminino, em comparação ao masculino, é um tema pouco registrado na historiografia do mundo antigo, até mesmo a existência de expressões que designem especificamente este termo no período clássico são raras. As poucas referências a tal prática ou são indiretas – e daí decorre a importância de pesquisas como esta que se dedicam a analisar um texto clássico a partir de seus inúmeros níveis ou camadas de metáforas, imagens, tradições culturais e políticas.

Uma referência relevante, também de estrutura breve, na literatura clássica é o texto das *Leis*, onde Platão afirma que:

E faça-se a observação em tom sério ou a título de gracejo, seguramente não se deixa de constatar que quando o macho se une à fêmea para procriação o prazer experimentado é considerado devido à natureza, porém contrário à natureza quando o macho se une ao macho ou a fêmea se une à fêmea, sendo que os primeiros responsáveis por tais enormidades foram impelidos pelo domínio que o prazer exercia sobre, eles. E todos nós acusamos os cretenses de terem inventado a fábula de Ganimedes visto que se acreditava que suas leis provinham de Zeus, eles haviam acrescentado – diz-se – essa história envolvendo Zeus de maneira a justificar o gozo desse prazer tendo o deus como modelo. (PLATÃO, *Leis*, 636c-d)

Percebe-se aqui o tom moralista da declaração do filósofo que entende a prática homoerótica como um comportamento desviante praticado por aqueles que procuram fundamentar suas práticas em mitos e não na segurança e na razoabilidade das Leis. Quando a prática homoerótica é citada de modo tardio, como por exemplo no mundo romano, já vem carregada desta mesma crítica moral. Conforme demonstra Brasete:

A forma adjetiva “lésbico/a”, originariamente denotando um sentido toponímico, passou a conotar, nas línguas modernas,

a homossexualidade feminina, com base no pressuposto incorreto de que, também na Antiguidade Grega, circunscrevia a sua referência ao relacionamento erótico entre mulheres. Cf. Dover, 1978, 1989, e Martos Montiel, 2001. Saliente-se que, entre os gregos, o verbo *lesbiazein* não era utilizado nessa acepção restrita: designava todo o tipo de práticas sexuais consideradas libidinosas – como por exemplo a *fellatio* –, de natureza hetero ou homossexuais. Além disso, sabe-se também que as relações homéricas femininas não eram exclusivas da ilha de Lesbos. (BRASETE, 2009, p. 289)

É em Safo de Lesbos que encontramos a mais forte expressão, na literatura grega, do homoerotismo feminino. Em fase da natureza fragmentária de sua poesia que chegou até nós, uma parte considerável da potência da poesia lírica desta importante poetisa antiga perdeu-se ao longo do tempo. Deve-se, todavia, reconhecer que um estudo do homoerotismo feminino a partir de Safo e sua obra é algo que merece ser objeto de uma investigação completa, servindo-nos neste presente momento apenas de referência histórica e investigativa.

Apesar do *Banquete* ser repleto de referências explícitas e implícitas ao homoerotismo masculino, esta é a única referência no diálogo ao relacionamento erótico exclusivamente entre mulheres. Há, inclusive o relevante fato do registro ímpar do termo “*ἑταιρίστριαι*” para designar com exclusividade a relação homoerótica feminina, o qual tem aqui neste diálogo platônico seu único registro em toda literatura clássica<sup>102</sup>.

As mulheres derivadas do ser feminino primitivo não demonstram qualquer afeição para com homens, muito menos algum tipo de interesse sexual pelos mesmos. Haveria aqui um registro breve, mas repleto de importância, especialmente se considerarmos que não há qualquer nele tipo de crítica ou juízo moral.

<sup>102</sup> Dover 2008, p.256-257; 2009, p.118 e Barbosa 2009, p.127.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A bem da verdade deve-se dizer – e isto não apenas como uma hipótese decorrente do louvor a *Eros* enunciado pelo Aristófanes do *Banquete* – que em toda a extensão deste diálogo platônico há uma forte presença do feminino, especialmente se entendermo-lo como parte estruturante do par amoroso *erastes/eromenos*. Está inclusive é uma tese advogada por toda uma tradição de pesquisadores do *Banquete*<sup>103</sup>.

Assim, ainda que o papel da mulher na sociedade grega clássica seja majoritariamente subvalorizado em virtude dos baixos registros das atividades e papéis sociais destas, contudo, a força do feminino que opera de modo implícito em toda tradição grega é importantíssima.

Desta forma, mesmo quando insiste em falar de forma mais detida sobre o homoerotismo masculino, a personagem *Aristófanes* do *Banquete* estaria discutindo e elogiando o feminino em seu encômio a *Eros*. Isto, no entanto, será ser objeto de outras pesquisas decorrentes deste presente ensaio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINI, Cristina de Souza. O discurso de Aristófanes no Symposium e a literalização da metáfora. **Archai**, [S.l.], n. 9, p. 93-100, 2012.
- BARBOSA, Daniel. Homossexualidade, modernidade e tradição grega. **História & Perspectivas**, [S. l.], v. 35, p. 99-116, 2006.
- BARBOSA, Daniel. Detratores do Homoerotismo Grego: uma historiografia essencialista. **História da Historiografia**, v. 6, p. 171-188, 2011.
- BRASETE, M.F. Homoerotismo feminino na Lírica grega arcaica: a poesia de Safo. In: RAMOS, J.A.; FIALHO, M.C.; RODRIGUES, N.S. (Org.). **A sexualida-**

<sup>103</sup> Cf. BRAZIL, 2017.

**de no mundo antigo.** Lisboa; Coimbra: Universidade de Lisboa; Universidade de Coimbra, 2009.

DOVER, Kenneth James. **A homossexualidade na Grécia Antiga.** São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

Obdrzalek, Suzanne. Aristophanic Tragedy. In: Destrée, P.; Giannopoulou, Z. (Org.). **Cambridge Critical Guide to Plato's Symposium.** Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

PLATÃO. **As Leis.** Bauru: Edipro, 1999. Tradução de Edson Bini.

PLATÃO. **Banquete; Fedro; Apologia de Sócrates.** Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo, José Ribeiro Ferreira e Manuel de Oliveira. Lisboa. Portugal: Edições 70, 2008.

PLATÃO. **O Banquete.** Texto grego de John Burnet; tradução de Carlos Alberto Nunes; editor convidado Plínio Martins Filho; coordenação de Benedito Nunes e Víctor Sales Pinheiro. 3. ed. Belém: ed.ufpa, 2011.

PLATÃO. **Obras completas.** Cambridge-London: Loeb Classical Library, 1996. Edição bilíngue, vários tradutores.

PLATÃO. **República.** Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993b.

PLATÃO. **Simposio.** Giovanni Reale (a cura) Editorial: Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2001.

PLATO. **Symposium.** Edited by Sir Kenneth Dover. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PLATON. **Le Banquet.** Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson. 5<sup>a</sup> Ed Paris: GF-Flammarion, 2007.

POMPEU, Ana Maria César. O eros de Aristófanos no Banquete de Platão. **DLCV,** João Pessoa, v. 2, n. 1/2, p. 21-32, 2004/2005.

PORFÍRIO. **Vida de Pitágoras.** Argonáuticas Órficas. Himnos Órficos. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987.

SANTORO, Fernando. Máscaras de Dioniso no Banquete de Platão. **O Que nos Faz Pensar,** [S. l.], v. 34, p. 47-62, 2013.

STRAUSS, Leo. **Leo Strauss on Plato's symposium.** Edited and with a foreword by Seth Benardete. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

# 27

ROQUE N. ALBUQUERQUE

**UM É POUCO,  
DOIS É BOM, TRÊS É DEMAIS:  
ROMANCE E ASPECTO VERBAL  
NAS *NUVENS* DE ARISTÓFANES  
(VV. 38-56)**

## INTRODUÇÃO

A linguística sistêmica funcional há tempo tem encontrado seu lugar nos estudos acadêmicos brasileiros. No entanto, a aplicação dela à língua grega no mundo comemora 30 anos somente. No Brasil os passos são ainda lentos, mas, aos poucos, oportunidade como esta abre espaço para o avanço da análise do grego antigo a partir da LSF. Nosso país entrou no *loop* do uso da sistêmica na língua grega com a publicação da minha tese de doutorado sobre o participio grego pela editora Peter Lang (2020). Meu trabalho de pós-doutorado que foi uma tradução de *Nuvens* seguida por um aporte sobre aspecto verbal, acionalidade e tempo verbal no grego antigo também traz uma contribuição para essa série de estudos recentes no país.

O objetivo deste capítulo é *analisar a descrição linguística do uso dos verbos no Grego de Nuvens*, especialmente os versos 38 a 56, mas não exclusivamente, e então voltar-nos para um momento cômico e romântico quando o velho Estrepsíades começa a se queixar do seu filho, e culpa sua esposa. A figura sem nome próprio, vinda da nobreza, protagoniza um momento ímpar na peça, ela é mais uma das mulheres de Aristófanes. Como veremos, a escolha da semântica modal atrairá os leitores de forma provocativa.

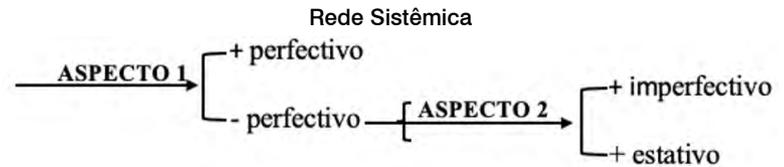
O paradigma *etnográfico-descritivo*, defendido por Halliday na linguística sistêmica funcional é adotado aqui, uma vez que define língua em termos de seu uso como uma ferramenta para interação social. A “semântica” na LSF é definida como uma interface entre escolhas contextuais e escolhas linguísticas, onde contexto e linguagem interagem. Neste caso, não há distinção entre linguagem e comportamento apropriado da linguagem. Noutras palavras, esse paradigma tem uma parte antropológica, cultural, comunicativa de atividade natural, tem uma orientação semântica, “anômala”, recursiva, retórica e seletiva.

Na análise desses versos, daremos ênfase a dois itens importantes no estudo do verbo grego: aspecto verbal e a semântica modal. Em ambos, é necessário que a língua grega seja tratada em si mesma, evitando o perigo da transferibilidade, como alerta Filip (1999, p. 192):

Nem sempre fica inteiramente claro o que exatamente os critérios de diagnósticos usados por vários pesquisadores testam em expressões linguísticas, e visto que os testes linguísticos mais comuns foram desenvolvidos com base nos dados da língua inglesa, nem todos os testes são transferíveis pelas línguas naturais, devido às propriedades específicas da língua e aqueles dos quais se exigem algum esclarecimento se de fato acessam as mesmas propriedades relevantes aspectualmente em diferentes línguas.

A situação recorrente nos estudos da língua inglesa, indica o mesmo problema para falantes da língua português por falta, muitas vezes, de um equivalente. Nossa visão de língua aqui é que “a língua não reflete passivamente a realidade; língua ativamente cria realidade” (HALLIDAY; WEBSTER, 2003, p.145). A partir dessa assertiva, a LSF organiza a língua em torno de cinco estratos que representam juntos o ato de significado e sua complexidade em termos de inter-relações. HASAN (1987, p. 725) os chamados de “ordens de abstrações que reunidas permitam uma descrição completa de um ato de significado por meio da língua” (HASSAN, 1987, p. 725).

Halliday concebe a língua fundamentada em uma organização sistêmica que possui uma rede de relações, onde cada escolha torna possível escolhas semânticas mais específicas. As redes de relações sistêmicas são percorridas de escolhas menos delicadas às escolhas mais delicadas. Se alguém não escolhe +perfectivo, mas -perfectivo, duas escolhas se abrem, estativo e imperfectivo; se alguém não escolhe o estativo, mais duas opções se abrem, sendo essas escolhas mais “delicadas” e, portanto, mais definidas. O aprofundamento das escolhas expressa uma relação de “delicadeza”.



## ASPECTO VERBAL, AKTIONSART, E TEMPO VERBAL

Há um pressuposto inerente na nossa abordagem que já foi defendido em meu trabalho pós-doutoral (ALBUQUERQUE, 2018), isto é, tempo (tempo referência) e tempo (forma do verbo) se mostrarão como categorias diferentes na língua grega, embora se deva reconhecer que em algumas línguas elas coincidem, mas não são absolutamente idênticas. A insatisfação com essas categorias (tempo e tipo de ação) para descrever a estrutura verbal do grego é explicada devido ao fato de que tanto a abordagem temporal como a que descreve o tipo de ação provaram ser ineficazes para providenciar o componente semântico nuclear das formas verbais do grego (BINNICK, 199). Seguimos aqui o conselho de Jespersen (1964, p. 230), claro que em relação ao inglês: “é melhor manter o conceito de tempo (referencial temporal) e tempo (a forma do verbo) estritamente à parte, e isso mesmo que a língua já os tenha separado”.

Partindo do princípio que encontramos a mesma forma verbal, por exemplo, um Aoristo, em contextos temporais distintos (passado, presente, etc), Stanley Porter (2003) concluiu sua pesquisa, divisora de águas, afirmando que a língua grega não gramaticaliza referência temporal absoluta. Assim, por meio de um método linguístico conhecido como substituição contrastiva, pôde-se observar que

se diferentes formas verbais podem ser substituídas no mesmo contexto de tempo, e isso sem mudar a referência temporal da

afirmação, então existe uma forte evidência de que referência temporal não é uma explicação adequada dos significados dessas formas (DECKER, 2000, p.34)

A semântica da forma verbal não traz em si qualquer indicação de referência temporal, mas aspecto. Por exemplo, só porque uma determinada forma é aoristo, isto não significa que a situação descrita é passada em termos temporais. Caso um aoristo apareça em uma determinada oração, pode-se dizer com base na implicação temporal e não por causa da forma que a situação se refere ao tempo passado (Decker, 2001). A língua grega antiga dependia de várias facetas contextuais, incluindo os indicadores dêiticos e do discurso para identificar tempo (time). Assim, aspecto é uma categoria morfológica, enquanto tempo é um traço pertencente a outras formas periféricas ao verbo nuclear ou ao que chamamos de complexo verbal total (Decker, 2001).

Dêiticos temporais possuem elementos gramaticais diretamente envolvidos na codificação temporal, esses são certos substantivos temporais *ἐνιαυτός, ἔτος, ἡμαρ, ἡώς, μείς, νύξ, χρόνος, ὥρη*; e advérbios temporais (no caso de Nuvens, *ἤδη, πάλαι, οὐπω, ποτε, εἶτα, ἔπειτα, ἐπειδή, τότε, εὐθὺς, ταχέως, δηθά, δηρόν, διαμπερές, μίνυνθα, πανῆμαρ*). Ora, se a ação do verbo descreve uma ação passada, futura ou mesmo presente, tal tarefa é papel dos dêiticos temporais acima e não da forma sintética do verbo. Aspecto verbal, que é distinto de Aktionsart, é gramaticalizado na forma do verbo.

A definição de aspecto verbal é que se trata da forma verbal para gramaticalizar uma escolha subjetiva fundamentada na concepção de um processo pelo autor (PORTER, 2003). O aspecto verbal descreve o ponto de vista do autor, isto é, como ele quer que seu leitor/audiência veja a ação descrita por ele (FANNING, 2002). Uma rede de escolhas disponíveis oferece as opções contrastivas por meio da qual a escolha de um item sempre será feita em oposição a outras escolhas. A escolha de um Aoristo (perfectivo) implica a rejeição de um Presente ou Imperfeito (imperfectivo) ou mesmo o Perfeito (estativo).

Quando falamos de aspecto verbal, nossa assertiva é que a escolha que o autor/falante faz é subjetiva no sentido da liberdade e opções que ele tem para descrever o processo, não simplesmente a realidade do evento. Seu foco está na forma como ele quer que o seu leitor/ouvinte veja o evento descrito (Campbell, 2008). Em outras palavras, trata-se do ponto de vista da ação que o autor quer apresentar ao seu leitor/ouvinte. Por exemplo, no episódio da chegada de Estrepsíades ao Pensatório, este, espantado com uma cena patética de alguns discípulos de Sócrates plantando bananeira, diz: (Nu. 184) ὃ Ἡράκλεις ταντί ποδαπὰ τὰ θηρία; (Por Hércules, de onde vieram esses bichos?). O dêitico ταντί indica uma espacialidade próxima do falante, logo, está apontando para uma situação presente, gerando o tempo de referência para a sentença nominal.

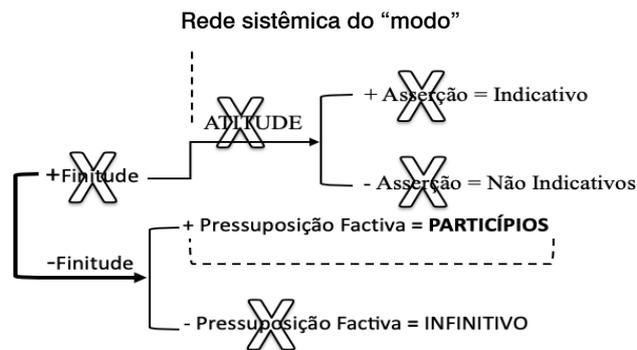
Nu. 185	τί ἐθαύμασας;	Por que te espantas?
---------	---------------	----------------------

O aoristo ἐθαύμασας (lit. tu te espantas/espantastes)<sup>104</sup> usado pelo discípulo está dentro de um contexto temporal presente, pondo-se também ao lado de um verbo no presente e um infinitivo perfeito, uma construção copulativa. No campo semântico do aspecto verbal e dentro do mesmo modo, o plano de discurso pode ser colocado assim: o aoristo serve como plano de fundo (visão externa) o presente e imperfeito tem o mesmo aspecto, imperfectivo (perspectiva interna na ação), mas se diferenciam por descrever uma ação que vem se desenrolando. O imperfeito descrevendo elementos mais remotos do ponto central, enquanto o presente é reservado para informações menos remotas, próximo ao pico do discurso ou mesmo ao próprio ponto central da descrição (CAMPBELL, 2007).

<sup>104</sup> As gramáticas antigas tendem a traduzir o aoristo acima como “tu te espantastes”, mas essa não é uma tendência da abordagem adotado aqui, o pressuposto gramatical é que o aspecto é central e a questão de tempo (time) é resultante do complexo verbal como um todo. Uma tradução no tempo presente em português parece melhor se encaixar no contexto temporal.

## SEMÂNTICA MODAL: MODO, MODALIDADE E MODULAÇÃO

Um outro ponto importante nas escolhas disponíveis na rede da língua grega inclui os verbos gregos no que diz respeito ao “modo do verbo”. Na rede de sistemas da língua grega, pelo menos catorze entradas estão disponíveis, e a escolha sempre ocorre de forma contrastiva. No entanto, podemos afirmar que três categorias resumem bem o estudo do verbo na língua grega: aspectualidade, causalidade e finitude. No sistema de finitude que tipicamente gramaticaliza a atitude do verbo, também conhecido como modo verbal, se encontram duas escolhas nos “modos” do verbo. Escolher -finitude implica na rejeição de +finitude, portanto, indicativo, subjuntivo, imperativo e optativo não estarão disponíveis. Essas escolhas nos ajudam a interpretar o texto e até mesmo a definir se estamos lidando com o modo, modalidade ou modulação (indicativo, não indicativo, particípio/infinitivo respectivamente).



A qualidade semântica do aspecto verbal pode ser vista, pelo menos, a partir de quatro formulações: oposição verbal, visualização, planos de discurso e rede sistêmica. Enquanto a qualidade semântica do sistema de “modo” tem a ver com a atitude que está inteiramente relacionada com a pessoa do verbo. Observe na figura acima

que o sistema de finitude abre duas opções: +finitude e -finitude. Se a escolha for de +finitude, então +atitude e -atitude estão disponíveis para a escolha seguinte. Se +atitude, então temos a opção de +asserção que tipicamente é o que chamamos de modo, isto é, o indicativo (ALBUQUERQUE, 2020) e -asserção o qual chamamos de modalidade na língua grega, isto é, o imperativo, subjuntivo e optativo (ALBUQUERQUE 2020). Agora, se a escolha for de -finitude, então todas as demais escolhas são bloqueadas, então o sistema de pressuposição fica disponível. A essa pressuposição gramatical chamamos de modulação (ALBUQUERQUE 2020).

A LSF nos permite fazer essa relação discursiva e gramatical de uma forma mais rica, por meio do conceito de registro, o qual estuda cuidadosamente o contexto como meio de comunicar. Qual a língua apropriada para determinado contexto? Em um contexto determinado, quais são as formas comuns no contexto da situação? Essa e outras perguntas são úteis para se entender o que Aristófanes está fazendo quando faz as escolhas gramaticais.

O leitor precisa distinguir aquilo que é assertivo daquilo que é pressuposto enquanto acompanha as escolhas do aspecto na transmissão da mensagem. Aqui estamos falando de pressuposição gramatical (ALBUQUERQUE, 2020). O particípio é tipicamente orientado para o leitor, é um convite para o leitor participar da ação em forma de reflexão. Nos versos da parábase, Aristófanes possivelmente trabalha com um contexto da situação de forma que em suas sentenças o leitor é capaz de captar um ar de imprecisão fundamentado na ironia que pode ser observado e acessado pelos espectadores. Pensamos que o mesmo é feito nos versos que estamos analisando.

Ele afirma que sua peça possui a característica de *σώφρων* (sensatez). Em seguida ele elenca cinco motivos (535-545): (1) ela não **veio tendo costurado** a ela nenhum falo de couro **pendurado** (2) nem **escarnecer** os carecas ou **dançar** o córdax (3) nem o velho falando um

verso bate com a bengala em quem **está perto escondendo** uma piada de mal gosto (versos 146-147; 171-173), (4) nem **entrou tendo** tochas (verso 1490-93), nem **grita** ai, ai (verso 1). A parte de εἰρωνεία está no fato de que quase todas essas asserções estão presentes em *Nuvens*.

A parábase conclama a todos por meio dos participios a concordarem que a peça não teve elementos de palhaçadas. A ironia é tão bem elaborada que ele diz que sua peça não está fazendo os leitores pensarem, mas de fato a peça tem sim palhaçada. É risível aquilo que ele diz que não é risível, e os leitores participam da conclusão dessa manipulação irônica divertida.

Quando analisadas as relações verbais acima, percebe-se neste contexto da situação, que a parábase usa o imperfeito pela forma do presente quando deseja destacar o que não estava acontecendo naquele momento presente da peça. Como se pode perceber, essa forma do verbo no presente vem no participio. A léxis ἔρχομαι aparece duas vezes na forma aorista (perfectivo) e uma no perfeito (estativo), duas dessas com um participio presente (imperfeito) e uma vez com um participio aoristo (perfectivo).

Ao descrever a parábase com suas variações de aspecto verbal e o uso do sistema de finitude, percebe-se que há algo muito bem definido na peça e que pode claramente ser visto em forma de contraste: antes quando Aristófanes perdia a competição ele desistia, agora ele veio para ficar (ἐλήλυθεν - perfeito). Em planos de discursos diríamos que todos os aspectos perfectivos (aoristo) trazem informações de *background* ou plano de fundo. Os participios no presente (imperfeito) servem como um instrumento que cria uma corrente de movimento para destacar os verbos principais ao mesmo tempo que gera um certo suspense. O plano bem definido se encontra na forma perfeita (estativo), quando assim o autor o quiser utilizar.

## TAL PAI TAL FILHO: O PLANO DE FUNDO E PONTO CENTRAL DO PARÁGRAFO

Nu 39-40	σὺ δ' οὖν <b>κάθευδε</b> . τὰ δὲ χρέα ταῦτ' ἴσθ' ὅτι εἰς τὴν κεφαλὴν ἅπαντα τὴν σὴν <b>τρέψεται</b> .	Então, <b>continua dormindo</b> . Mas <b>saiba</b> que todas estas contas <b>cairão</b> sobre sua cabeça.
----------	---	---

Desenvolvimento temático tanto em texto narrativo como não narrativo é apontado tipicamente pela partícula δέ. A função básica tanto dele como de οὖν é marcar um novo desenvolvimento, como apontado por Levinsohn (2000, p. 112): “a informação que δέ introduz é construída sobre o que foi feito antes e fazendo uma contribuição distinta para o argumento”. οὖν, no entanto, é mais inferencial, que estabelece uma relação lógica com o que precede. Observe que a forma verbal utilizada é *κάθευδε* (aspecto imperfectivo próximo), portanto, presente. O movimento do plano de fundo estabelecido pelo aoristo, passa por um novo desenvolvimento (δέ, οὖν) para que ao leitor seja apontada uma nova perspectiva, a interna. A ação agora é vista em seus desdobramentos, não em termos de processo (tipo de ação/*Aktionsart/acionalidade*, veja ALBUQUERQUE, 2018), mas de progresso, do plano de fundo para o ponto central. A pergunta então neste caso seria: qual é o ponto central até aqui?

A metafunção interpessoal possibilita a interação entre pessoas, permitindo atitudes social e individual, assertiva e semelhantes. Sendo “o modo a faceta gramatical que define os papéis a que as pessoas aderem à medida que se comunicam, o falante escolhe seu papel comunicativo seja fazendo asserção, dando uma ordem, expressando desejos, ou algo semelhante” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 96). Essas nuances semânticas são tipicamente gramaticalizadas pelos modos indicativo, subjuntivo, imperativo, optativo. Se a escolha do autor for de usar -finitude, então o sistema de atitude é bloqueado e esse mo-

vimento é um convite para que o leitor/ouvinte participe da construção do significado. Chamamos isso de pressuposição factiva. Aqui idealmente, o autor usa a língua como reflexão.

O aoristo gramaticaliza o aspecto perfectivo, significando que a visão da ação está no todo, é externa. Esse mesmo aoristo em termos de plano de discurso serve como plano de fundo, aquilo que estabelece o *snapshot* de ações de fundo para o ponto central da mensagem. Nos versos 38-43 Aristófanes prepara o cenário para o ponto de destaque, tipicamente apresentado por presente (imperfectivo) ou mesmo se a intenção é descrever o estado da situação de forma mais enfática, o comediógrafo parece usar o perfeito. Sendo assim, o plano de fundo é estabelecido pelas seguintes formas no aoristo: ἔασον, καταδαρθεῖν, ὄφελον, ἐπῆρε. Todas essas formas apresentam a ação como um todo e de uma perspectiva externa. A intenção é preparar o cenário para informações mais próximas da ação central neste parágrafo da peça.

Existem muitas maneiras de se definir aspecto verbal, mas é possível adotar uma definição comum que tem levando a um consenso nestes últimos trinta anos.

A ação pode ser vista a partir de um ponto de referência dentro da ação, sem se referir ao início ou fim desta, mas com o foco na estrutura ou configuração interna. Ou a ação pode ser vista a partir de um ponto de vantagem fora da ação, com foco no todo da ação do seu início ao fim, mas sem referência a sua estrutura interna. (FANNING, 2003, p. 27).

De forma bem simplista, poderíamos dizer que aspecto verbal é o ponto de vista que o autor quer indicar para os seus leitores. As informações de plano de fundo e do todo são usadas não para que perguntemos quando começou ou quando terminará, mas simplesmente para preparar o cenário para um ponto mais interno, mais “importante”. A transição da linha 39 para a linha 49 acontece com uma forma imperfectiva do verbo, o presente (κᾶθευδε). O presente e o imperfecto são imperfectivos, o que significa que ambos retratam uma

ação a partir de um ponto de vista interno. A diferença entre eles é de proximidade com a ação ou ponto central que o autor quer destacar. O imperfeito é mais remoto da ação central que o presente. Usando a linguagem de Campbell (2008), poderíamos chamar de imperfeito remoto (imperfeito) e imperfeito próximo (presente).

Fidípides está dormindo e seu pai chama sua atenção dizendo: “continua no sono”. O grande ponto que ele quer enfatizar estaria no verbo seguinte, este sim, reservado para picos na ação ou estado quando o autor quer enfatizar o estado da coisa. O perfeito é problemático e possui opiniões diferentes quanto a sua função. Alguns o veem como descrevendo o estado do sujeito (McKay, 1994), outros entendem que estado é mais um *Aktionsart* e que o perfeito é mais perfectivo (Fanning, 2002), há ainda quem veja o perfeito como dentro do aspecto imperfeito tal qual presente e imperfeito (Campbell, 2008) e finalmente aqueles que entendem o perfeito, o veem como descrevendo estado da coisa, portanto, trata-se do aspecto estativo (Porter, 2003), sendo esta a definição adotada aqui.

*Κάθευδε* (dorme) é um imperfeito de aproximação do ponto central desse enunciado. Qual é então o ponto central? Se seguirmos a tese de Porter (2003), o verbo perfeito grego ἴσθ’ (οἶδα)<sup>105</sup> indica o pico que Aristófanes quer que seus leitores entendam, isto é, Fidípides precisa entender o *estado da coisa* e o aspecto verbal estativo (o estado do saber) é o centro da construção das linhas em construção. O velho está endividado e o seu filho passa pela ignorância e gastos sem **saber** o estado das coisas. Ainda que não tenhamos uma forma de tradução que refletiria isso precisamente, o negrito pode indicar para o leitor que a ação ou estado gramaticalizado pelo perfeito grego está em destaque pelo autor.

<sup>105</sup> O perfeito é reservado para informações mais marcadas. A raiz do perfeito é a mais não temática de todas, refletida pela variação de terminação e duplicação. A forma acima, possivelmente derivada de ἴσασιν, parece dórica e sofreu forte assimilação para a terminação do ático οἶδα, sendo a segunda pessoa singular οἶσθα. A forma temporal de tradução não é tão importante aqui quanto o fato de ser o tempo verbal mais pesadamente marcado.

## AS MULHERES DE ARISTÓFANES NOS VERSOS 41-55: ENTRE TAPAS E BEIJOS

Nu. 41-42	εἶθ' ὄφελ' ἢ προμνήστρι' ἀπολέσθαι κακῶς ἤτις με γῆμ' ἐπῆρε τὴν σὴν μητέρα.	Prouvera aquela casamenteira <i>perecesse</i> terrivelmente aquela que <b>arranjou</b> o casamento com tua mãe!
-----------	---	---

Estrepsíades inicia a linha 41a com um lamento. O dêitico pessoal é ἢ προμνήστρι' (casamenteira), onde o artigo funciona como um orientador interpessoal que localiza esse ponto do lamento no passado. O lamento dura até o verso 44, sem necessidade de orientação dêitico temporal, apenas lógica (pois é um lamento!). De uma perspectiva da oposição verbal, no sistema de finitude (verbal), há duas entradas na rede semântica do verbo que podemos analisar, +finitude e -finitude. Na entrada de +finitude temos duas outras entradas contrastivas, +atitude (ὄφελ', ἐπῆρε) e -atitude (ἀπολέσθαι). As escolhas na rede sistêmica são sempre feitas em detrimento da outra. Por exemplo, ao escolher +atitude, o sistema -atitude fica bloqueado.

Nos versos 41-42, o estado da coisa, isto é, a indiferença de Fidípides é tal patente (descrita no perfeito) que o desespero faz o velho Estrepsíades lamentar o casamento. Há duas menções da figura feminina nessas linhas, a casamenteira e sua esposa. De fato, mulher real nunca aparece em *As Nuvens*, essa menção sob consideração aparece pela ótica de Estrepsíades. O lamento do velho força-o a amaldiçoar aquela que fez o papel de cupido da relação. Todas as informações desse lamento vêm no aspecto perfectivo, servindo como o *storyline* da peça nessa cena.

Alguns não veem a opinião de Estrepsíades sobre sua esposa nem positiva nem incomum, mas todos concordam que há os problemas do casamento deles (TAAFFE, 1993). nossa perspectiva aqui procurará considerar alguns detalhes tipicamente não explorados. O

problema entre eles perpassa o social, pois ele é um pobre agricultor que se casou com uma mulher de família rica da cidade. A explicação possível para esse encontro que terminou em casamento, pode ter sido ligada ao plano de Péricles de trazer os moradores da periferia para dentro das muralhas no período da guerra. Esse deve ter sido o momento ímpar para a casamenteira entrar em ação.

Nu. 43-45	ἐμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἥδιστος βίος, εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκῆ κείμενος, βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις..	Porque minha vida agrária <b>era</b> prazerosíssima: bagunçada, suja, largada, cheia de abelhas, ovelhas e borra de azeitona.
-----------	--	---

Observe que a presença do γάρ não introduz um assunto distinto do anterior, pois sua função comum é “restringir o material que ele introduz para ser interpretado como *fortalecendo* algum aspecto da declaração anterior” (Levinsohn, 2000, p. 91). O lamento de Estrepsíades e a anatematização da casamenteira é reforçado pelo γάρ que tem a função de indicar que o problema se acha na diferença social entre eles. Não nos surpreende sua descrição negativa sobre a mulher como ser enganoso, mas isso muito ligado à casamenteira. Taaffe (1993, 36) aponta que na comédia *As Nuvens*,

A mulher é usada como um emblema da cultura enganosa e da natureza fértil, aliada ao modo como a feminilidade aparece na tradição de poemas invetivos contra as mulheres. Mulheres de verdade, como a esposa de Estrepsíades, podem ser inventadas pelos costumes da cidade, mas elas estão próximas da natureza em seus hábitos.

Socialmente ele é um pobre agricultor que se casa com uma mulher da alta sociedade da cidade. O grande contraste com o antes e depois é sua descrição da vida passada: ἐμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἥδιστος βίος (porque era prazerosíssima minha vida do campo). Ligado à situação do seu filho que recebeu uma educação incompatível com a realidade de seu pai, Estrepsíades aponta para sua esposa como a fonte dos problemas deles (Nu 60-77). O superlativo (ἥδιστος) “pra-

zerosíssima” indica um senso de satisfação pela sua vida pacata e tranquila que foi interrompida pela casamenteira.

Nu. 46-48	ἔπειτ' ἔγημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὄν ἐξ ἄστεως, σεμνέν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυφρομένην.	Então eu me <b>casei</b> com a sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles, <b>sendo</b> do campo, [ela] da cidade: delicada, vaidosa, aristocratizada.
-----------	--	---

Na sequência iniciada pela partícula, Aristófanes adiciona uma informação assertiva desejando que o leitor use um ponto de vista externo, sem atentar para o começo ou o fim ou mesmo qualquer desdobramento. Essa perspectiva é gramaticalizada pelo aoristo (O contraste entre eles aparece descrito com uma perspectiva externa, por isso o uso do aoristo (aspecto perfectivo). O sistema de  $\pm$ finitude nos ajudará a entender as escolhas disponíveis na rede sistêmica da língua grega. Temos disponíveis duas escolhas opostas, +finitude que dispõe de +atitude, na qual o sujeito da ação pode ser encontrado no verbo e –finitude que bloqueia o sistema de atitude e abre duas outras escolhas: +pressuposição factiva e -pressuposição factiva.

O sistema de +atitude é gramaticalizado pelo indicativo ἔγημα (casei), aqui o falante está comprometido com sua fala, por isso ele faz uma asserção. A metafunção interpessoal provê a interação entre pessoas permitindo atitudes, avaliações social e individual. Desta forma, “modo é parte da gramática que define papéis que as pessoas podem exercer à medida que elas se comunicam umas com as outras na qual o escritor/falante pode escolher seu próprio papel na comunicação fazendo asserção, ordenando algo, expressando dúvidas e semelhantes” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 96). A função do indicativo é indicar a percepção da realidade seja factual ou não por parte do usuário da língua.

No grego antigo, ainda que não exclusivamente, o participio presente tende a seguir o verbo nuclear, desenvolvendo de alguma forma a ação deste. Aristófanes escolhe desenvolver a circunstância

do verbo ἔγημα (casei) usando um particípio presente ὄν. Através da “escolha de um particípio, um autor bloqueia seu julgamento/avaliação sobre qualquer dada ação tendo as circunstâncias atinentes abertas de modo que o leitor/ouvinte seja tragado para dentro do discurso a fim de conectar as partes, inferir alguns pontos ou pressupor algo” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 97).

Modulação não pertence ao sistema de +finitude, portanto, não se interessa em gramaticalizar o comprometimento do falante/escritor com sua declaração, ao contrário, modulação exige fortemente do ouvinte/leitor uma participação na construção do significado e da relação com as devidas partes, daí o nome particípio. Portanto, “*sendo parte da metafunção ideacional, o particípio adverbial, uma pressuposição soa como um ímpeto para a ação e é usado para efetuar uma transição de um estado ou ação para outro/a*” (ALBUQUERQUE, 2020, 97; veja LANG, 1984, p. 13). A imaginação do ouvinte/leitor é acionada com o uso do particípio ὄν. Estrepsíades convida os ouvintes a empregarem a imaginação e participarem da construção do miserável contraste entre ele e sua esposa.

De forma criativa, sabemos que escolha implica em significado. Na reflexão sobre o casamento, ele nos traga para concordar com ele sobre os adjetivos que acompanham suas características. No entanto, de forma genial, sua esposa é descrita por um adjetivo, seguido por dois particípios. Basicamente, Estrepsíades usa a língua de forma interpessoal ampliando a ação do verbo (casar) pelas circunstâncias que desenvolvem essa ação. Três particípios dão o colorido da ação usando o aspecto imperfectivo (forma presente), uma perspectiva interna, e simultaneamente ideacional, pois ele usa a língua como reflexão. O movimento é [eu] “sendo” (pressuposição factiva) que pede ao ouvinte/leitor a concordância com a verdade da proposição para reforçar, colorir ou embelezar um ponto.

O pico desse movimento mediante o uso do particípio é contrastado somente dentro das escolhas opostas do sistema de -finitude +pressuposição factiva, formando um ápice da pressuposição com o particípio perfeito ἐγκεκοισυφρωμένην (o estado da coisa—ela era uma aristocrata). O primeiro particípio usado para fazer os leitores empregarem a imaginação sobre a esposa de Estrepsíades τρυφῶσαν (particípio presente) indica a progressão para o ponto que o falante quer destacar, a informação que mostra o quanto eles são diferentes pelo o próprio estado da coisa: *Coesyriada* (particípio perfeito).

Coisyra é um nome real ou legendário de uma mulher aristocrata, possivelmente a mãe de Mégacles, o que a faz de avó da esposa de Estrepsíades. Tragado para dentro da cena pelo uso do particípio, o ouvinte/leitor agora está pronto para interagir com um trecho curto, irônico e até mesmo romântico. Eis aqui a delícia dos olhos de Estrepsíades, sua esposa, envolta numa relação diferente e impossível pelos contrastes que os cercam, mas certamente mataria de inveja a muitos na descrição da intimidade deles.

<p>Nu. 49-55</p>	<p>ταύτην ὅτ' ἐγάμων, συγκατεκλινόμην ἐγὼ ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας, ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων, δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος. οὐ μὴν ἐρῶ γ' ὡς ἀργός ἦν, ἀλλ' ἐσπάθῃ, ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοιμάτιον δεικνὺς τοδὶ πρόφασιν ἔφρασκον· ὃ γύναι, λίαν σπαθᾶς.</p>	<p>Quando <b>selava</b> [o casamento] com ela, eu me <b>deitei cheirando</b> a borra, a figos secos, a lã e a rejeitos, ela mirra, flor de açafraão, beijos de língua, extravagância, gulodices, Colíada e Genetílide. <b>Posso dizer</b> que ela <b>era</b> qualquer coisa, menos morosa, de fato ela tecia como ninguém. Eu, <b>mostrando-lhe</b> a ponta deste manto com disfarce <b>dizia</b>: Ó esposa, tu teces muito bem!</p>
----------------------	---	--

O contraste entre eles continua nestas linhas. Na noite de núpcias ele estava cheirando a dejetos. Não trataremos aqui sobre a questão de depoência dos verbos, pois essa própria questão já está sendo abandonada por muitos estudiosos. A voz média de συγκατεκλινόμην (deitando-se) tem o propósito de indicar que o sujeito está envolvido na ação. O foco não está na causalidade da ação,

mas na ergatividade, ou seja, o sujeito está envolvido internamente (aspecto imperfeito) com a ação que está acontecendo (PORTER; REED; O'DONNELL, 2010). As circunstâncias são apresentadas pelo particípio presente que voltado para o ouvinte que é convidado para participar da reflexão da língua a fim de construir o significado. O ouvinte concorda com a ação do particípio a fim de ser levado para a descrição contrastante de Estrepsíades com sua esposa.

A partícula δέ tem outra função comum em *As Nuvens*: ajudar o leitor a distinguir o sujeito da ação. Por certo δέ traz uma contribuição distinta para o argumento sendo construída sobre o que foi dito antes. Tendo terminado de falar sobre o estado dele na noite de núpcias, Estrepsíades agora passa a descrever sua esposa. O aspecto imperfeito domina esses versos. A intenção da língua é apresentar um ponto de vista interno da ação. Ironicamente, parece ser um convite para assentar na cadeira, pegar a pipoca e assistir ao romance.

O movimento culmina na declaração em um discurso direto ὃ γύναι, λίαν σπαθαῖς (ó esposa, tu teces muito bem!). O presente destaca, para surpresa imaginativa da audiência que pensaria que uma aristocrata não seria boa de cama, mas ela é sim muito boa de cama. O uso do particípio presente atrai o ouvinte/leitor de forma imaginativa (δεικνύς) parecendo aguçar a reflexão sobre aquela noite de núpcias.

Pelo subterfúgio da linguagem Aristófanos cerca a imaginação dos ouvintes na fala de Estrepsíades e deixa a língua como reflexão permear a atmosfera da primeira noite de amor entre ele e sua esposa. Parece que na fala de Estrepsíades, ele quer matar de inveja os ouvintes, trazendo à memória algo erotizante. Esse tipo de artifício romântico é antigo e se encontra até na Bíblia Hebraica em *Cânticos* onde o jovem pastor e a Sulamita matam o rei Salomão de inveja pelo seu amor (1:2; 2:6; 4:11-16; 5:1-5; 7:1-13). Em um momento de calor o pastor expressa que já não aguenta se conter de tesão (Ct. 5:2b), ao qual ela responde: já tirei minha roupa... o meu amado meteu a mão por uma fresta e o meu coração se comoveu de paixão por ele (Ct. 5:3-5).

Nessa relação voltada para excitar o leitor, a fala de Estrepsíades construída por Aristófanes, leva-nos a concordar com a asserção de Estrepsíades: tu teces muito bem, ó esposa! Essa é a cena central desta parte específica que pede à audiência para assentir com o velho pois os desdobramentos contrastantes não podem retirar do ouvinte/leitor a sensação da cena.

Os contrastes entre o agricultor e a granfina continuam presentes na cama, mas a aristocrata tem amor de sobra para impressionar o então jovem Estrepsíades. Ele a chama de Colíada, que é o nome de um templo ateniense de Afrodite, deusa do amor. Senão por ele, mas por nós, Estrepsíades aguça nossa imaginação para finalmente declarar sua devoção romântica e prazerosa. Sua esposa tem muito amor para dar, ou pelo menos tinha, mas as coisas mudaram desde a chegada de um terceiro.

Taaffe (1993, p. 36) entende que em *As Nuvens*, a feminidade na comédia torna-se deceptiva em si.... Mulher é usada como um emblema de engano cultural e de natureza fértil, conectada com o modo que a feminidade aparece na tradição de poemas invectivos contra a mulher. Se tudo aparentemente parece ruim, esses versos do poema parecem fazer mais que ri, parece querer excitar a audiência pelo imaginativo da fala na noite de núpcias entre um homem do campo e uma mulher cercada de luxúria, mas cheia de amor para dar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estamos na busca de um paradigma que procure não impor em um único elemento da língua categorias filosóficas pré-determinadas de forma a não respeitar a pesquisa de inquirição. A teoria de suporte com poucas adaptações foi a Linguística Sistemática Funcional aplicada à língua grega. Nosso propósito neste capítulo foi, de forma limitada, aplicar

a sistêmica funcional em *As Nuvens*. No caso do grego, seja o clássico ou o Koiné, por exemplo, existem três categorias que resumem o sistema do verbo: aspectualidade, causalidade e finitude. Exploramos neste capítulo mais aspectualidade e finitude que causalidade.

Na rede sistêmica da língua grega, aspectualidade é uma entrada que segue paralela à entrada de finitude. Quanto à aspectualidade, vimos que o verbo grego gramaticaliza aspecto sem entrar na discussão da confusão entre tempo e *Aktiosart*. Nossa pressuposição aqui é que o verbo grego não gramaticaliza tempo (*time*), mas tempo verbal (*tense*) que fala da percepção da ação que o autor/escritor quer que tenhamos de dado evento. Quanto ao aspecto, cremos que existam três e não somente dois, são eles: perfectivo (aoristo [visão externa]), imperfectivo (+remoto = imperfeito; -remoto = presente [visão interna]) e o estativo (perfeito [o estado da coisa]).

O ponto central dos versos 38-56 é a ordem que Estrepsíades declara para seu filho Fidípides: ἴσθ' ὅτι εἰς τὴν κεφαλὴν ἅπαντα τὴν σὴν τρέψεται (sabe) que todas estas contas **cairão** sobre tua cabeça). Se o perfeito é reservado para picos ou pontos de maior relevância, então o estado da coisa é descrito no perfeito quando o autor assim o queira. Toda a saga de Estrepsíades é para que seu filho entenda/ saiba que a ruína da família se aproxima, e a menos que ele entenda, a bancarrota chegará.

Paralela à rede de aspectualidade, segue a rede de finitude. Neste caso, fazemos distinção entre aquilo que é declarado, portanto, modo indicativo, daquilo que é pressuposto (particípio). Neste último caso vimos a distinção entre as metafunções interpessoal e ideacional. O particípio é voltado para o ouvinte/leitor. Seu uso tem a função de atrair o leitor/ouvinte para tomar parte na construção do significado. Pelo particípio fomos chamados a pressupor a verdade da proposição que apresentava o odor fétido do agricultor, mas também poder encontrar na luxúria da esposa a mais destacada informação em forma de

imaginação, isto é, o uso do participio perfeito *ἐγκεκοισυφρωμένην* para destacar o estado da coisa: a esposa do homem é aristocrata.

Pelo uso da língua, Aristófanês, inteligentemente consegue dar ímpeto ao movimento da ação através de uma série de participios, usada para desenvolver em circunstâncias certas ações do verbo principal, enquanto destaca para todos o que é uma informação de plano de fundo (aoristo), o que é uma informação de primeiro plano (+remoto ou -remoto= imperfeito e presente) e o que é uma informação de primeiríssimo plano (perfeito). Este último continua sendo um desafio, mas a inclusão dele serve para chamar atenção para estudos mais aprofundados no futuro.

A combinação desses fatores linguísticos nos provocou certa inveja, pois apesar de tantos contrastes e aporia entre esses dois (Estrepsíades e a esposa) e, sem perder o foco do ponto central descrito no uso do perfeito imperativo, Estrepsíades em um movimento sutil causa inveja a muitos nos elogios rasgados à sua esposa na noite de núpcias. Os problemas são muitos, é verdade, mas a memória do amor é ardente. O filho realmente causará de novo problema entre marido e mulher. A multidão de embates não furtou do velho Estrepsíades um momento romântico nem que seja na memória do passado dos talentos da sua esposa. Quase que invertendo o título, para ele: um é bom, dois é romântico, três é demais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Roque N. **No mundo das Nuvens**: uma tradução de *νεφέλαι* (Nuvens) com referência à acionalidade, referência temporal e ao aspecto verbal grego. 2018. 140 f. Pesquisa (pós-doutorado em estudos da tradução) – Hamline University, Saint Paulo, Minnesota, 2018.

- ALBUQUERQUE, Roque N. **Presupposition and [e] motion: the upgraded function and the semantics of the participle in the New Testament.** New York: Peter Lang, 2020.
- BINNICK, Robert I. **Time and the verb: a guide to tense and aspect.** New York: Oxford University Press, 1991.
- CAMPBELL, C. R. **Verbal Aspect and Non-Indicative Verbs: Further Soundings in the Greek of the New Testament.** SBG 15. New York: Lang, 2008.
- CAMPBELL, C. R. **Verbal Aspect, the Indicative Mood, and Narrative: Soundings in the Greek of the New Testament.** SBG 13. New York: Lang, 2007.
- DECKER, Rodney J. **Temporal Deixis of the Greek Verb in the Gospel of Mark with Reference to Verbal Aspect.** SBG 10. New York: Lang, 2001.
- FANNING, Buist M. **Verbal Aspect in New Testament Greek.** New York: Oxford University Press, 2003.
- FILIP, Hana. **Aspect, Eventuality Types and Noun Phrase Semantics.** New York: Routledge, 1999.
- HALLIDAY, M. A. K. **On Grammar.** The Collected Works of M. A. K. Halliday. Ed. Jonathan J. Webster, vol. 1. London: Continuum, 2002.
- HASSAN, R. **The Grammarian's Dream: Lexis as Most Delicate Grammar.** In: HALLIDAY, M. A. K; FAWCETT, R. P. New Developments in Systemic Linguistics. London: Frances Pinter, 1987.
- JESPERSEN, O. **The Philosophy of Grammar.** London: George Allen & Unwin, 1924.
- LEVINSOHN, Stephen H. **Discourse Features of New Testament Greek: a coursebook on the information structure of New Testament Greek.** 2. Ed. Dallas: International Academic Bookstore, 2000.
- PORTER, Stanley E; O' DONNELL, Matthew Brook; REED, Jeffrey T. **Fundamentals of New Testament Greek.** Grand Rapids: Eerdmans, 2010.
- PORTER, Stanley E. **Verbal Aspect in the Greek of the New Testament, with Reference to Tense and Mood.** New York: Lang, 2003.
- TAAFFE, Lauren K. **Aristophanes and Women.** London/New York: Routledge, 1993.



# 28

DANIEL DE CARVALHO SANTOS PINHEIRO

**O DIREITO DE RESPOSTA  
DA ESPOSA DE ESTREPSÍADES:  
EPÍSTOLA II 3, DE ARISTÊNETO**

## INTRODUÇÃO<sup>106</sup>

Discussões e acusações entre cônjuges não é algo novo. Se tomarmos a tradição judaico-cristã como referência, ela já estava presente entre o primeiro casal do mundo, ainda lá no Jardim Éden<sup>107</sup>. Contudo, o nosso enfoque no trabalho será dado à discussão entre um casal grego, mas mais especificamente um casal fictício da peça do comediógrafo ateniense Aristófanes e a sua reverberação quase 1000 anos depois, no epistológrafo grego Aristêneto.

Muito provavelmente quando se fala em mulheres de Aristófanes, os “iniciados” nesse comediógrafo do século V a. C. se recordarão de nomes como Lisístrata (a libera tropas), heroína da peça homônima (411 a.C.) que, com sua greve de sexo, dá cabo da Guerra do Peloponeso. Ou, então, Praxágora que, em *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.), é a líder de um golpe que torna a Atenas do período uma sociedade igualitária sob o comando feminino. Sem mencionar o grupo de mulheres de *As Tesmoforiantes* (411 a.C.) que resolve eliminar o misógino tragediógrafo Eurípedes. Claro que os exemplos não se esgotariam por aqui, mas quem se lembra da esposa de Estrepsíades de *As Nuvens* (c.423 a.C.)?

Desse modo, uma vez que a ideia mais geral do trabalho em que este texto se agrega é “As mulheres de Aristófanes”, achou-se por bem falar de uma mulher que mal aparece nas comédias aristofânicas: a mulher de Estrepsíades de *As Nuvens*. Longe de este trabalho ser uma investigação, em que se intenta apontar culpados ou inocentes, nosso

<sup>106</sup> O trabalho agora apresentado é fruto das investigações realizadas no projeto do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado Cartas Eróticas, de Aristêneto: Tradução e Estudo, desenvolvido no biênio 2018-2020, com fomento da FUNCAP (Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico) da UFC (Universidade Federal do Ceará). Sob a orientação do Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo, a proposta do projeto é a tradução do *corpus* constituído por um conjunto de 51 cartas, ou 50 cartas (a depender da edição escolhida), escritas em grego antigo de um suposto autor que passou a posteridade com o nome de Aristêneto.

<sup>107</sup> Conforme o livro de *Gênesis* 3: 11-13.

intuito é apontar como se dão as meteóricas participações mudas da esposa do agricultor ateniense em *As Nuvens*, nas quais a sua memória é trazida à cena por vozes masculinas.

Assim, vamos tentar, com a apresentação, estudo e tradução da carta “A mulher de um orador acusa o esposo de abstinência sexual”, dar a ela o direito de defesa, em que ela própria falará por meio da já referida epístola de Aristêneto<sup>108</sup>. Por certo, em toda a discussão não há somente um discurso “Justo e Injusto”, parafraseando a própria comédia aristofânica, ou certo ou errado, mas versões diversas de um mesmo fato.

## QUEM É ARISTÊNETO?

Antes de entramos nas discussões, comparações e traduções referentes aos dois textos, vamos fazer algumas considerações gerais a respeito do autor trabalhado no nosso projeto, uma vez que este ainda não é tão difundido em língua portuguesa<sup>109</sup>. Sobre o autor, Aristêneto, embasados em Cejudo (2010) e Bing e Höschele (2014), não dispomos de dados suficientes para comprovar com segurança quem foi ou quando viveu e produziu.

Fazendo uma síntese de Cejudo (2010), quanto a uma possível autoria do epistolário dispomos de quatro possibilidades, as quais são mais ou menos aceitas e podem até mesmo se mesclar. As três primeiras são oriundas da aceitação de que o epistolário é proveniente de um mesmo autor.

A primeira defende que a autoria da obra seria de algum autor da Antiguidade tardia cujo nome é Aristêneto. A segunda advoga que

<sup>108</sup> Lembremos que o verdadeiro autor dessa carta fictícia é um homem.

<sup>109</sup> Até onde sabemos, o já referido projeto de PIBIC intenta ser a primeira tradução em língua portuguesa desse epistológrafo.

não foi propriamente alguém denominado Aristêneto que escreveu o epistolário, mas o nome do remetente da primeira carta que abre o epistolário acabou extrapolando para autoria e, assim, denominando o autor de toda a coleção. A terceira está ligada à anterior, porém defende que uma mão anônima deliberadamente deu a autoria do epistolário sem autoria a Aristêneto de Niceia, epistológrafo amigo e discípulo de Libânio<sup>110</sup> (século IV d.C.)<sup>111</sup>.

A quarta possibilidade também é parecida com a segunda, porém difere ao concluir que não estaremos falando de um Aristêneto, mas de vários autores que escreveram sob o codinome Aristêneto. E nesse caso, segundo Bing e Höschele (2014), Aristêneto provavelmente seria mais um substitutivo para o termo “anônimo”, podendo, como na segunda possibilidade, ter sido tomado do emissor da primeira carta.

Maior consenso há quando se refere à cronologia da obra, segundo Cejudo (2010), pois os dados com os quais contamos, embora não sejam abundantes, permitem menor controvérsia. Assim, até que surjam novos elementos refutadores, graças aos elementos linguísticos, literários e históricos presentes no próprio texto, podemos dizer que a sua provável localização temporal está entre o final do século V e o início do VI d.C.

Já a respeito do gênero literário ao qual pertence, apoiados mais uma vez em Cejudo (2010), podemos dizer que se trata de um subgênero literário da epistolografia grega antiga: a epistolografia fictícia de tema erótico. Sendo o nosso autor e Filóstrato os principais expoentes

<sup>110</sup> Provavelmente morto no terremoto de Nicomédia no ano de 352 d. C., como pontua Cejudo (2010), é louvado por Libânio em várias das suas cartas por seus dotes na arte epistolar e seu conhecimento sobre a obra de Platão, virtudes que casariam bem com o autor do epistolário.

<sup>111</sup> Ainda que, como nos lembra Cejudo (2010), tal relação seja extremamente forçosa, como veremos mais à frente, pois baixaria para o século IV d.C. a datação do epistolário. Quem assim o fez, ignorando ou não o entrave cronológico, talvez buscasse reparar dois agravos cometidos pela transmissão: um, deixar sem obra conhecida um epistológrafo de reconhecidos méritos literários do círculo do reitor Libânio, dois: deixar sem autoria reconhecida um epistolário que acabaria de qualquer forma tendo a autoria tomada por algum autor da Antiguidade tardia.

desse subgênero. O grupo se completa com a coleção de Cartas de heteras de Alcifrão e Teofilacto, com algumas composições isoladas do epistolário de Eliano e com alguma outra peça contida como elemento integrante da trama de outros gêneros literários como os diálogos de Luciano e os romances gregos antigos.

Algo a se acrescentar, como bem salienta Cejudo (2010), é que uma leitura superficial no texto do epistolário é suficiente para se apreciar referências quer por meio de citações diretas quer por alusões ve-ladas a dezenas de obras dos séculos imediatamente precedentes, de época helenística e de alguns autores da literatura clássica e arcaica, por exemplo, Luciano, Platão e Homero.

Agregue-se a essa profunda intertextualidade, o status peculiar da obra dentro do campo dos estudos literários gregos antigos: um poço de sedimentação da erótica literária grega antiga, como nos diz Cejudo (2010), fator contribuinte, ou talvez decisivo, na sua preservação e chegada até a contemporaneidade. Nele se acham contemplados praticamente quase todos os temas, gêneros de composição, motivos e tópicos eróticos da literatura grega antiga. Os mesmos passíveis de serem encontrados na comédia em qualquer de suas três etapas, no mimo, no conto erótico ou a milesia (ou milesíaca), na elegia helenística e no epigrama, na novela ou no diálogo erótico, gêneros nos quais comumente eles podem ser encontrados.

Nessa seleção, embora haja maior ênfase na Comédia Nova, quanto a tramas, temas, motivos e nomes<sup>112</sup>, possivelmente por sua menor distância temporal, Aristófanos não deixou de ser contemplado nas páginas do epistolário. Como exemplos, temos a citação literal de uma passagem de *As nuvens* de Aristófanos (*Ep.* II 12, 19), embora nesse contexto temos um homem rico que se casa com uma mulher pobre,

<sup>112</sup> A esse respeito, o nome da remetente da carta (Glícera) que trataremos no trabalho (II 3) é o mesmo da personagem da comédia de Menandro *Perikeiromene* (Περικειρομένη), ou *A garota de cabelo curto*.

ainda que as consequências sejam as mesmas, como Cejudo (2010) nos lembra. E uma reescritura baseada na mesma comédia em *Ep.* II 3, na qual se acha o enfoque deste trabalho. Em síntese, para arrematar esta seção, o que de concreto há é que um Aristêneto, nome legado pela tradição, foi o autor de uma coleção de 51 ou 50 epístolas de teor amador, — divididas em 2 livros, um com 28 e outro com 22, ou 23113 cartas.

## AS NUUVENS

Com o auxílio de Pompeu (2004), vamos a uma síntese da comédia *As Nuuvens*. A peça conta as desventuras de Estrepsíades, um idoso ateniense rústico que está à beira da mais completa falência em razão das dívidas contraídas pelo filho esbanjador e amante de cavalos e corridas, um hábito por excelência ligado aos ricos e aristocratas, por nome Fidípedes. Para piorar a situação, tais dívidas surgem justo no período mais inoportuno possível, durante a guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.). Após uma noite em claro, procurando uma saída para as dívidas e os seus juros, o pai encontrou uma solução que lhe parecia genial para se livrar das dívidas, sem ter que pagá-las: mandar o filho ir estudar no “Pensatório das almas”.

Na comédia, esse local consistia em uma espécie de escola de oratória dirigida pelo famoso mestre de Platão: Sócrates (com o auxílio de Querefonte<sup>114</sup>), onde, segundo ouviu dizer o espertalhão aristofânico, em troca de algum dinheiro<sup>115</sup>, ensinava-se a vencer com discursos qualquer que fosse a causa, fosse ela justa ou injusta.

<sup>113</sup> A última carta do livro II é tida como espúria por muitos editores.

<sup>114</sup> Segundo Sócrates, em sua *Apologia*, seu amigo de infância e o responsável por trazer de Delfos o oráculo que afirmava ser Sócrates o mais sábio dos homens. Plat. *Apol.* 20e, 21a.

<sup>115</sup> Nada mais sofisticado. Os que leram a peça e fizeram algum estudo a respeito já estão cientes de que a comédia por si só não passa de uma paródia aristofânica ao filósofo do século V a.C.. Em *Apol.*, de 19-E a 20-C, Sócrates diz não aceitar nenhum pagamento como censura os que assim procedem, dando uma pequena lista de sofistas e suas práticas.

O que se ocorria, ainda segundo o herói cômico, é que havia na escola socrática dois tipos de raciocínios: o forte, justo, e o fraco, injusto. De algum modo, uma vez que um aluno fosse aceito à instituição, era-lhe possível aprender como o segundo raciocínio, isto é, o fraco, poderia vir a vencer nas causas mais injustas. Por exemplo, não pagar dívidas exorbitantes acordadas perante a lei. Por certo, todas as atenções do endividado e espertalhão ateniense achavam-se na obtenção de tal conhecimento.

Assim, se o garoto fosse aprender esse raciocínio injusto, o pai estaria livre do dinheiro devido por culpa dos gostos aristocráticos do próprio filho quando o fossem cobrar no tribunal<sup>116</sup>. Entretanto, o feitiço virou contra o feiticeiro, e o plano de Estrepsíades foi por água abaixo. O que ocorreu foi o seguinte: depois de muitas confusões e reviravoltas, Fidípides acaba indo para lá, mesmo contra a vontade, é educado no “discurso injusto” por Sócrates e se torna um exímio orador. Porém, uma vez de volta não ajuda o pai com a dívida<sup>117</sup> e finda por dar no progenitor uma severa surra alegando, por meio do método “socrático”, que tem direito a fazê-lo.

Espantosamente Estrepsíades é convencido de que realmente era justo apanhar do filho, uma vez que deveria haver alguma compensação pela surra que tomou quando menino, sendo também como uma espécie de “seguro” para o caso de que não tivesse filhos

<sup>116</sup> Como salienta Starzynski (1987) na sua nota de rodapé para *As Nuvens*, trata-se de um mal entendido de Estrepsíades que seguindo o raciocínio e o senso comum faz confusão e entende mal o princípio retórico de que em qualquer causa sempre há duas teses contraditórias, uma fraca e outra forte. O povo em geral acreditava que os sofistas — e como já dito, Sócrates é confundido com um na peça, — dispunham de dois raciocínios, um forte, com valor por si mesmo, e o outro fraco, devido à habilidade e é reservado às causas injustas. Se bem que a ideia de Estrepsíades não se mostre errada, no contexto da peça, pois quando Sócrates expõe Fidípides aos dois Discursos, o Justo e o Injusto, para o próprio rapaz decidir sob qual dos dois queria ser educado, o segundo discurso se sagra vencedor no *agón* intermediado pelas Nuvens.

<sup>117</sup> É até irônico que quem vai conseguir escapar, ou pelo menos jogar a cobrança da dívida para um pouco mais para a frente, nos tribunais, é o próprio pai por meio de tudo que aprendeu no curto tempo que esteve com Sócrates no Pensatório das almas, (vv. 1214 – 1302).

no futuro, e conseqüentemente sem ninguém para descontá-las. Porém, a audácia do rapaz não para por aí, e ele ameaça repetir o que fez com o pai, só que agora na própria mãe. Atitude que desencadeia a fúria de Estrepsíades. Caindo em si, depois de um discurso nada amistoso das deusas a respeito da sua conduta, e enfurecido com Sócrates, o agricultor na companhia do escravo Xântias trata de ir queimar o Pensatório socrático com quem estivesse dentro.

## EPÍSTOLA II 3

Intitulada em grego antigo: Γαμητῆ ῥήτορος ἀμιξίας αἰτιᾶται τὸν ἄνδρα, sua tradução em língua portuguesa pode ser “a mulher de um orador acusa o esposo de abstinência sexual”. Um título bastante transparente do que se pode esperar do conteúdo da carta: uma esposa que resolve desabafar por meio de carta sobre o excesso de zelo do marido com a profissão dele. Assim, a remetente da carta 3 do Livro II do epistolário, segundo Cejudo (2010), recria com sua narrativa uma variante do tópico da mulher mal casada<sup>118</sup>, cujo conteúdo ao ser comparado com alguns textos da comédia antiga, vem a achar correspondência concreta, para além de qualquer casualidade, com as *Nuvens* de Aristófanes.

Como dito, a carta de Aristêneto se constitui uma reescritura da peça aristofânica, em que é dada voz à esposa de Estrepsíades, o velho malandro, que tenta de todos os modos escapar às dívidas e credores, e para isso resolve valer-se da ajuda de Sócrates. Antecipando um pouco o que consta na carta, o seu conteúdo é a queixa de uma mulher recém-casada, Glícera, lamentando-se com a sua prima Filina,

<sup>118</sup> A jovem casada que se casa com o ancião e os problemas gerados pela diferença de idades são um lugar comum na literatura grega desde a poesia arcaica, conforme nos informa Cejudo (2010) em sua nota de rodapé 56 para ep. I 5, em que também há uma narrativa epistolar sobre uma mulher jovem, para salvar a própria vida, engana o marido ancião que a flagrou em uma festa. O motivo terminará sendo denominando como o da “malmaridada” ou “malcasada” e terá especial repercussão na comédia.

a destinatária da carta, da negligência matrimonial a qual vem sofrendo, pois o marido Estrepsíades, o mesmo nome do herói aristófânico, todas as noites, deixando de lado seus deveres de casado..., ocupa-se noite adentro unicamente de debruçar-se sobre seus casos e praticar a oratória necessária para vencê-los no tribunal<sup>119120</sup>.

Após fazer confidências da situação vivida e ameaçar buscar um outro advogado para cuidar da sua situação..., Glícera também pede ajuda à prima, uma alcoviteira daquelas, pois estava “a perigo”, alegando que assim como Filina esteve presente no início do matrimônio e na sua organização, também deveria estar agora nesse momento de crise<sup>121</sup>.

Desse modo, Aristêneto inteligentemente inverte uma das cenas iniciais de *As Nuvens* em que o insone Estrepsíades se queixa da esposa e sua influência negativa na educação do filho do casal. Já em Aristêneto, a queixa vem sob a perspectiva feminina, pois, nesse caso, é a esposa que reclama com sua prima casamenteira (προμνήστρια) sobre um Estrepsíades obcecado pela retórica. Ainda que tendo leva-

<sup>119</sup> Segundo Cejudo (2010), a incompatibilidade das ocupações legais e eróticas é motivo que aparece já na epigramática (cf. *Antol. Palat.* V 292 de Agátias e V 293 de Paulo Sil.) e, em concreto, o do homem de leis que descuida de seus deveres conjugais conta com um tratamento excepcional no *Decamerão* (II 10) de Boccaccio. Outro ponto a acrescentar é que é justo para aprender retórica e os modos de vencer os adversários nos tribunais que vai levar a Estrepsíades a querer enviar o filho à escola de Sócrates, na comédia do século V a.C., como se verá mais adiante.

<sup>120</sup> Aqui há uma diferença entre os dois textos, pois se, como apontado na nota 7, na comédia, Estrepsíades adquire o conhecimento de oratória rudimentar para fugir dos seus credores após ir à escola de Sócrates; contudo, isso só ocorre temporalmente após ele ter se casado e já ter um filho adolescente. Já na epístola Glícera nos diz que é recém-casada.

<sup>121</sup> Como bem aponta Cejudo (2010) em sua nota 24 à Ep. I 2, o segregacionismo social a que a mulher de condição livre, casada ou solteira, estava submetida no mundo grego antigo, — apresentado em diversas cartas do epistolário; cf. Ep. I 4, I 9, II 4, II 5 e II 17 — tornava-se muito difícil para a mulher sair sozinha de casa, especialmente quando se tratava de buscar matrimônio ou encontros amorosos. Casamentos eram arranjados e combinados pelos próprios pais, situação em que em maior ou menor medida as casamenteiras, não tão distantes assim das alcoviteiras, teriam alguma influência, como espécie de atravessadoras entre as famílias dos noivos ou entre o noivo e a família da noiva.

do quase 1000 anos, nossa heroína “aristofânica” recebe o direito de resposta, e é justamente a ela que vamos neste momento.

## EPÍSTOLA II 3 – TRADUÇÃO

### 3.

#### UMA ESPOSA DE UM ORADOR/ADVOGADO ACUSA-O DE NÃO DAR NO COURO... DE GLÍCERA PARA FILINA.

Maldita a hora em que fui me casar com o sagaz orador Estrepsíades. Toda vida que é hora de irmos para cama, ele me inventa de querer examinar “com todo cuidado!” seus processos noite a fora, com a conversa furada de que só dispõe dessa hora para cuidar disso... Então, como se fosse em um tribunal movimenta as mãos de maneira meticulosa e sussurra sabe-se lá o que consigo mesmo!

Para que então ele foi inventar de arranjar casamento com uma mulher nova pegando fogo, se não lhe tinha serventia alguma?! Para ter com quem dividir os seus processos ou com quem examinar junto a legislação por toda a noite?

Pois bem, se ele continuar com esse negócio de fazer do nosso quarto um júri simulado; então, embora recém-casados, vai dormir sozinho, pois eu mesma vou tratar de arranjar um outro canto para dormir daqui para frente. E caso persista em negligenciar o nosso “único caso” em comum, para abocanhar seus processos... Que seja! Vou delegar a outro advogado a responsabilidade sobre o meu caso...

Você compreende o quero dizer? Sem dúvidas, pois por esse meu resumo dá para entender como a coisa está indo... Então, vê se

você bola aí alguma coisa para me ajudar, pois é da nossa natureza sermos solidárias umas às outras. Embora a vergonha não me permita ser direta sobre qual seria a “minha real necessidade”, me ajuda a remediar essa “minha angústia” o quanto for possível pelo que você já dispõe.

Minha prima, se precisei de ti, sendo uma alcoviteira daquelas, no início do meu casamento, preciso muito mais agora, quando ele está balançado, para consertá-lo. Estou a perigo, segurando o lobo pelas orelhas, pois nem posso segurá-lo por mais tempo nem posso deixá-lo ir sem risco para mim. Não quero dar motivo para o vigarista do meu marido me prejudicar!

## APROXIMAÇÕES

Pois bem, retornando à comparação com o epistolário, como já dito, em Aristêneto seu nome é Glicera, em Aristófanes nem sequer o nome é mencionado. Como dito no início desse texto, há personagens femininas aristofânicas bem mais famosas do que ela. Bem mais muda que a Deusa Paz, em *A Paz*<sup>122</sup> (421 a.C.), a esposa de Estrepsiades vai aparecer indiretamente em apenas dois trechos dessa comédia. O primeiro para ser insultada pelo próprio marido acusada de ser esbanjadora e ter atrapalhado e estragado a educação do filho do casal. (vv. 59 e ss.) com as suas manias de mulher aristocrática.

Irra! Antes tivesse morrido desgraçadamente a casamenteira que me deu fumos de casar com a mãe dele! Eu levava uma vida rústica, agradabilíssima, embolorado, sujo e à vontade, regurgitando de abelhas, de rebanhos e de bagaços de azeitona. . . Depois, casei-me com uma sobrinha de Mégacles, filho de

<sup>122</sup> Uma vez que a deusa é libertada por Trigeu e os outros gregos da caverna em que está aprisionada, a divindade qual não se dirige aos espectadores e apenas sussurra no ouvido do deus Hermes, ainda zangada com os espectadores em razão dos sofrimentos que causaram a ela.

Mégacles; eu um camponês, ela, da cidade, orgulhosa, delambida, uma perfeita “grã-fina”. No dia do casamento, quando me deitei ao seu lado, eu cheirava a vinho novo, cirandas de figos, lã, fartura; ela, por sua vez, rescendia a perfume, açafão, beijos de língua, despesas, gulodice e outras luxúrias de Afrodite. . . Por certo não direi que era preguiçosa, mas esbanjava. . . (*Com a mão debaixo do manto faz um gesto obscuro.*) E eu, mostrava-lhe este manto aqui, e, a propósito, costumava dizer-lhe: “Mulher, você desperdiça muita lã. . .”<sup>123</sup>

[...]

Conforme nos lembra Pormpeu (2004) — os planos do agricultor era fazer com que o seu filho seguisse a sua mesma educação rústica, contudo a mãe o tornou um cavaleiro, um maníaco por cavalos desde o nome, fazendo com que o pai, que queria lhe dar o nome do avô, ter de aceitar o sufixo *hippos* ‘cavalo’<sup>124</sup>.

Depois disso, quando nós dois tivemos esse filho aí (*aponta o filho*), eu e minha boa mulher, desde logo brigávamos por causa do nome. . . Ela lhe juntava um “hipo”: Xantipo, Caripo, ou Calípides. Eu escolhia o nome do avô, Fidônides. E discutíamos sem cessar! Depois, com o tempo, fizemos as pazes e, de comum acordo, escolhemos Fidípides. Com o filho ao colo, ela o acalentava: “Ah, quando você for grande e conduzir um carro até a cidade, como Mégacles, com a túnica de vencedor!”. . . E eu dizia: “Não! Ah, quando você conduzir as cabras, vindo do monte Feleu, como o seu pai, coberto com uma pele!”... Mas ele nem sequer deu atenção às minhas palavras e derramou uma “cavalite” sobre os meus bens. . .

A segunda menção à esposa é feita pelo próprio filho que a ameaça de uma surra (vv. 1445):

<sup>123</sup> Todas as citações literais de *As Nuvens* presentes no trabalho são provenientes da tradução de Starzynski (1987). Vide nossas referências.

<sup>124</sup> Como explica Starzynski (1987) na sua nota 14 para a comédia, o nome do filho, Fidípides, fruto da junção do nome do avô paterno, denotando economia, poupança, e do relatado sufixo, bastante popular entre os nobres, leva a um nome de significado cômico: “o poupa-cavalos”.

FIDÍPIDES E provavelmente você não ficará com raiva depois de ter padecido o que está padecendo agora. . .

ESTREPSÍADES Como? Mostre-me qual o benefício que você poderá fazer-me. . .

FIDÍPIDES Também vou bater na minha mãe, assim como lhe bati.

ESTREPSÍADES Que diz? Que diz você? Esse crime ainda é maior!

FIDÍPIDES Por quê? E se eu vencê-lo com palavras, sustentando o raciocínio fraco de que se deve bater na mãe?

ESTREPSÍADES Que mais há de acontecer, se você fizer isso? Nada poderá impedi-lo de precipitar-se no Báratro, com Sócrates e com esse tal raciocínio fraco!

Como nos lembra Starzynski (1987) na nota 392 a sua tradução, o filho com toda a sua oratória esperava agradar ao pai valendo-se do raciocínio fraco, talvez utilizando o princípio da igualdade de tratamentos. Diga-se de passagem que foi justo esse raciocínio que o próprio Estrepsíades o mandou para aprender com Sócrates. Todavia o jovem cavaleiro não é bem sucedido, pois o velho ateniense nem sequer o deixa falar e começa a acusar o coro das Nuvens por não tê-lo advertido do que poderia acontecer.

Como bem observa Starzynski (1987) na mesma nota, “a mãe gozava de muito respeito, no seio das famílias”, e o Sócrates “real” nunca abonaria tal raciocínio, pois “recomendava que se lhe devotasse afeição ainda que ela não o merecesse”<sup>125</sup>. Parece que Fídipides dessa vez passou de todos os limites, fazendo com que o agricultor ficasse furioso e voltasse toda sua fúria contra o filósofo, como já vimos.

Dito e comentado tudo isto, vamos especificar um pouco mais o trabalho e apresentar alguns pontos de aproximação entre os dois textos. O nome do marido no dativo (Στρεψιάδη), como pontua Bing

<sup>125</sup> Conforme ele mesmo admoesta o filho em relação à mãe, Xantipa, cujo mau gênio era proverbial. Cf. Xen., *Mem.*, II, 2.

e Höschele (2014), é uma clara alusão ao herói de *As Nuvens*, que como já sabemos vai desastrosamente tentar obter conhecimentos de retórica com Sócrates. O adjetivo que a esposa de *Ep. II 3* utiliza para o marido no final também pode ser tomado como um paralelo com o nome de Estrepsíades.

O vocábulo utilizado é *δικορράφος*, proveniente da junção das palavras *δίκη* (justiça) + *ράπτης* (costurar, remendar), ou seja, o que tenta remendar, costurar a justiça. Outros possíveis sentidos para a palavra são: alguém que brinca com trivialidades e levanta objeções mesquinhas e irritantes, sofismas; um advogado sem escrúpulos ou antiético, especialmente um de menor habilidade.

Tanto em um texto quanto em outro, em meio aos reprovos, também há um rápido elogio por parte do reclamante ao cônjuge. Em Aristófanes, o marido entre as muitas críticas destaca não ser possível dizer que a esposa fosse preguiçosa, posto que esbanjadora da lã utilizada no trabalho de tear (vv. 53 ss.). Já Glícera, embora abra sua carta reclamando de ter-se casado com o marido, qualifica-o de *sophós*, um adjetivo que o Estrepsíades cômico vai utilizar para si mesmo (vv. 1.206 ss.)<sup>126</sup>.

Ainda se valendo do parágrafo anterior, mas regressando às críticas conjugais, outra similaridade entre os dois textos é a reclamação do quanto cada cônjuge gasta ou dispende em seu trabalho. Enquanto a esposa da comédia é acusada de gastar muita lã no tear, o esposo da epístola é acusado de gastar tempo e energia demais com seus casos judiciais. Dois excessos que repercutem diretamente na prática sexual do casal: na comédia, exagero, na carta, falta de sexo, o que nos leva a mais uma aproximação.

Sobre a esposa e a comédia, como explica Cejudo (2010) na sua nota de rodapé 346 para a *Ep. II 12* o uso do verbo *σπαθάω* (*spatháo*,

<sup>126</sup> Se bem que, como bem pontua Cejudo (2010) em sua nota 274, tal adjetivo soa claramente irônico na boca da esposa. Contudo, o trecho do elogio da comédia também apresenta duplo sentido e conotação sexual, como seria visto mais a frente.

tecer, dilapidar) gera uma situação de ambiguidade, porque, servindo-se do duplo sentido que o verbo permite, Estrepsíades poderia estar aludindo à insaciável avidez sexual dela, que o exaure por completo, daí a ideia de exagero<sup>127</sup>. Situação que se confirma, segundo Starzynski (1987) em sua nota de rodapé 11 para a sua tradução de *As Nuvens*, pelo uso dos vocábulos “Colíada e Genetílide” por Estrepsíades<sup>128</sup>. Os dois são epítetos utilizados para Afrodite e fazem recordar o membro viril e a união sexual, sugerindo, portanto, excessos de sensualidade, o que explicaria um possível gesto de conotação sexual do velho e a exclamação “Mulher, você desperdiça muita lã” (v. 55).

Sobre o esposo e a carta, aqui temos o desejo sexual de Glícera, posto em comparação com o discurso da avidez sexual da mulher proposto por Estrepsíades (vv. 46). Aristêneto mais uma vez genialmente inverte a situação proposta na comédia e dá voz à esposa de Estrepsíades, por meio de Glícera, E assim, fazendo uso de um discurso, como já dito na introdução, pretensamente feminino, é dado a ela o direito de se defender.

Não, Glícera não se trata de nenhuma ninfomaniaca, como Estrepsíades quis fazer parecer em *As Nuvens*. No fim das contas, o que nela é tachado como avidez sexual, nada mais é do que o desejo de que o marido cumpra com suas responsabilidades matrimoniais, pois já está segurando o lobo pelas orelhas... Por certo haveria nessa carta muito conteúdo para discussão sobre questões de gênero e sexualidade na antiguidade, porém o espaço reduzido desse trabalho não nos permite tanto, ficando isso a cargo de futuros trabalhos.

<sup>127</sup> A ideia é mais ou menos essa: a mulher aperta a trama com a espátula do tear (significado de *spatháo*) forte demais fazendo com que a peça final fique muito espessa, de modo que, por causa disso, o fio rende bem menos do que em um trabalho normal. Por abstração, chega-se à ideia de exagero, e também desperdício, inicialmente financeiro, mas no contexto da peça também sexual.

<sup>128</sup> Em sua descrição imediatamente anterior aos vv. 55 e segs. de como a esposa cheirava na noite de núpcias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente, ainda é possível destacar mais dois pontos de aproximação. O primeiro é o fato de Estrepsiades amaldiçoar, na comédia, uma casamenteira (προμνήστρια, vv.41) por induzi-lo a se casar com sua aristocrática esposa obcecada por luxo (vv. 46–55), já em Aristêneto, é Glícera que não se mostra tão satisfeita com o casamento que a sua prima casamenteira, Filina, lhe arranhou. Ademais, Estrepsiades na Comédia do século V a.C. é apresentado como um homem de idade (vv. 1457), enquanto que em *Ep.* II 3, como se leu, a reclamação de Glícera ao querer saber por que o orador quis se casar com uma mulher jovem denota uma certa diferença de idade entre eles.

## TRECHO ORIGINAL

Desse modo, dito e apresentado tudo isso, fecha-se este trabalho com o texto original da carta de Aristêneto<sup>129</sup>.

Γαμετὴ ρήτορος ἀμιξίας αἰτιᾶται τὸν ἄνδρα.

γ'

Γλυκέρα Φιλίννη

Οὐκ εὐτυχῶς, Φίλινα, Στρεψιάδη τῷ σοφῷ ρήτορι  
συνεζύγην· Οὗτος γὰρ ἐκάστοτε παρὰ τὸν καιρὸν τῆς  
εὐνῆς πόρρω τῶν νυκτῶν πλάττεται περὶ πραγμάτων σκο-  
πεῖσθαι, καὶ ἄς ἐδιδάχθη δίκας τηνικαῦτα προφασίζεται  
μελετᾶν, σχηματιζόμενος δὲ ὑπόκρισιν ἠρέμα τὸ χεῖλε  
κινεῖ καὶ ἅτα δήπου πρὸς ἑαυτὸν ψιθυρίζει. Τί οὖν οὗτος

5

<sup>129</sup> Conforme estabelecido por Vieillefond (1992).

ἔγημε κόρην καὶ λίαν ἀκμάζουσαν, μηδὲν δεόμενος γυναι-  
κός; Ἦ ἴνα μοι τῶν πραγμάτων [μὴ] μεταδοίη καὶ νύκτωρ  
αὐτῷ συνεπιζητήσω τοὺς νόμους; Ἄλλ' εἶγε δικῶν γυμ- 10  
ναστήριον τὴν ἡμῶν ποιεῖται παστάδα, ἐγὼ καὶ νεόνυμ-  
φος οὖσα ἀποκοιτήσω λοιπὸν καὶ καθευδήσω χωρὶς. Κἂν  
ἐπιμείνη πρὸς μὲν ἀλλότρια πράγματα κεχηνώς, μόνης δὲ  
τῆς κοινῆς ὑποθέσεως ἀμελῶν, ἕτερος ῥήτωρ τῆς ἐμῆς  
ἐπιμελήσεται δίκης. Ἄρα κατάδηλον ὁ βούλομαι λέγειν;  
Πάντως δήπου, ἐπεὶ ταῦτα γράφω συντόμως ἐκ τούτων 15  
συνιέναι καὶ τὰ λείποντα δυναμένη. Ταῦτά μοι νόει κα-  
λῶς, ὧ γύναιον δηλαδὴ συμπαθεῖς γυναικί, κἂν αἰδουμένη  
τὴν χρεῖαν οὐ μάλα σαφῶς ἐπιστέλλω, καὶ πειρῶ τὸ  
λυποῦν εἰς δύναμιν θεραπεύειν. Σὲ γὰρ τὴν καλὴν προ-  
μνήστριαν χρή, καὶ ἄλλως αὐτὴν ἐμὴν ἀνεψιᾶν οὖσαν, μὴ 20  
μόνον τὴν ἀρχὴν ἐσπουδακέναί τῷ γάμῳ, ἀλλὰ καὶ νῦν  
αὐτὸν σαλεύοντα διορθοῦσθαι. Ἐγὼ γὰρ τὸν λύκον τῶν  
ᾧτων ἔχω, ὃν οὔτε κατέχειν ἐπὶ πολὺ δυνατόν, οὔτε μὴν  
ἀκίνδυνον ἀφεῖναι, μὴ με δικορράφος ὢν ἀναίτιον αιτιάση-  
ται.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÉNÈTE. **Lettres d'amour**. Les Belles Lettres: Paris, 1992. Texte établi et traduit par J.R. Vieillefond. Collection Des Universites De France Serie Grecque (Book 349).

ARISTAENETUS. **Erotic Letters**. The Society of Biblical Literature: Atlanta, 2014. Introduced, translated and annotated by Peter Bing and Regina Höschel. Series: Writings from the Greco-Roman world, volume 32.

ARISTÓFANES. **As mulheres no Parlamento**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988)

ARISTÓFANES. **As Nuvens**. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. In: Sócrates. Nova Cultural, 1987.

ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

ARISTÓFANES. **Paz**. Tradução de Marcos Cardoso Gomes. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1984.

ARISTÓFANES. **Tesmoforiantes**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Referência Thompson**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e corr. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. São Paulo: Vida, 1992.

FILÓSTRATO, **Cartas de amor**. ARISTÉNETO, *Cartas*. Editorial Gredos: Madrid, 2010. Introducción, traducción y notas de Rafael J. Gallé Cejudo. Biblioteca Clásica Gredos, 382.

PLATÃO. **Defesa de Sócrates**. Tradução de Jaime Bruna. *In: Sócrates (Os Pensadores)*. Nova Cultural, 1987.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: A Justiça na Polis**. Tese de Doutorado FFLCH-USP, 2004.

XENOFONTE. **Memoráveis**. Tradução do grego, introdução e comentário de Ana Elias Pinheiro. Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2009.

## **SOBRE OS(AS) ORGANIZADORES(AS)**

### **Ana Maria César Pompeu**

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021). Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* (2014), *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Uma introdução à Lisístrata de Aristófanes* (2018), *Aristófanes, o dramaturgo da cidade justa* (2019) e traduziu, de Aristófanes, *Lisístrata* (1998; 2010), *Tesmoforiantes* (2015), *Cavaleiros* (2017), e, de Plutarco, em colaboração, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro* (2017). Organizou em colaboração os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade e Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013) e *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (2015).

### **Joseane Mara Prezotto**

Pós-doutoranda e professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, atuando na linha de pesquisa Literatura. Mito. Outros Saberes. Membro do Núcleo de Cultura Clássica - UFC. Doutora em Letras (2015) pela Universidade Federal do Paraná, onde atuou como professora substituta de Língua e Literatura Grega de 2014 a 2016. Tem experiência no ensino de Línguas Clássicas (Grego e Latim), nas áreas de Literatura Grega Antiga e de História e Filosofia da Linguística, bem como Linguística e Língua Portuguesa. Em seus estudos formativos, interessou-se pela História da Gramática, Gramática Antiga, Retórica, Sofística, Ceticismo e Filologia Helenística. Traduziu o tratado anônimo sofístico *Dissoi Logoi* (*Transformação*, 2017) e o *Contra os Gramáticos*, do filósofo cético Sexto Empírico (*Phaos*, 2017; *Hypnos*, 2018; *Archai*, 2018; *Anais de Filosofia Clássica*, 2018; *Nuntius Antiquus*, 2019; *Codex*, 2019). Participou dos livros *A comédia e seus duplos: o Anfitrião de Plauto* (Kötter, 2017), *Retórica: Perspectiva Histórica e Atualidade* (Mercado de Letras, 2018) e do e-book *As Mulheres de Aristófanes* (forthcoming). É coorganizadora dos e-books *Recepção dos Mitos Gregos na Dramaturgia Brasileira* vol. 1 e 2 (Editora Bordô-Grená, 2021). Participou das

traduções de Oikeios Logos: linguagem, dialética e lógica em Antístenes, de Aldo Brancacci (Ed. PUC -Rio e Ed. Loyola, 2019) e de Aristóteles: ou o Vampiro do Teatro Ocidental, de Florence Dupont (Editora Cultura e Barbárie, 2018). Atualmente, está envolvida com a área dos Estudos Literários e da Tradução e Literatura Comparada. Seu projeto de pesquisa atual (PNPD - Capes) contempla a performance ritualística das tragédias gregas e sua relação com rituais fúnebres e cantos femininos de lamento.

### **Solange Maria Soares de Almeida**

Pesquisadora na área de Teatro Clássico e na área das Artes Manuais feitas a partir de fios têxteis, como a tecelagem e o bordado. Doutora em Letras (2019), Mestra em Letras (2012), Graduada em Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e suas Literaturas (2008), pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Pesquisadora do grupo de pesquisa/CNPq/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica - NUCLAS (UFC). Secretária Geral da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos - SBEC (Biênio 2020-2021). Integrante do Grupo de Estudos da Comédia Aristofânica - GECA (UFC). Integrante do Grupo Iluminuras - Literatura e Bordado, projeto de extensão da UFC. Colaboradora da Entrelaces - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGLetras (UFC). Organizadora, em colaboração, do livro: Literatura, sociedade e interdisciplinaridade: articulações literárias (2019). Professora/Tutora no Curso de Licenciatura em Letras - Português, executado pela Universidade Federal do Ceará, através do Instituto UFC Virtual, na modalidade semipresencial, no programa Universidade Aberta do Brasil.

### **Orlando Luiz de Araújo**

Professor Associado da Universidade Federal do Ceará onde atua na graduação em Letras e Teatro, e no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Comparada. Possui Doutorado e Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, Especialização em Filosofia Política e Licenciatura em Português-Literatura pela Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura e em Tradução, atuando principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega e tradução de textos clássicos, mitologia grega e gêneros literários na Antiguidade Greco-Romana. Traduziu Electra de Sófocles e organizou em coautoria Literatura, Sociedade e Interdisciplinaridade: Articulações Literárias, Identidade e Alteridade no Mundo Antigo, Performance e Oralidade no Mundo Antigo, O Riso no Mundo Antigo e Ensaio em Estudos Clássicos. É membro do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo (USP/CNPQ) e do Núcleo de Cultura Clássica (UFC/CNPQ). Traduziu Calígula, de Albert Camus, para encenação pela companhia teatral Comedores de Abacaxi S/A. Desenvolve o projeto Gêneros em Diálogos na Literatura Grega Antiga, especificamente, a tradução de Dos

amores apaixonados, de Partênio de Niceia, e o estudo da relação literatura, teatro, história e mitologia nas narrativas de amor. Realizou um Pós-Doutorado com bolsa CAPES (Processo N° 99999.000773/2015-08) no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o projeto intitulado Dos Amores Apaixonados, de Partênio de Niceia: Tradução, Alusão e Diálogos de Gêneros.

## **SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS**

### **Ana Maria César Pompeu**

Professora Titular da Universidade Federal do Ceará.

### **André Barbosa Damasceno**

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará, integrante do Grupo de Pesquisa Espaços de leitura - Cânones e Bibliotecas.

### **Antônio Ricardo Paixão dos Santos**

Mestrando em Estudos da Tradução (POET-UFC).

### **Ariadne Borges Coelho**

Graduada em Letras e Especialista em Estudos Clássicos pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). É doutoranda em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra (UC).

### **Carlos Getúlio de Freitas Maia**

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará.

### **Carlos Henrique Pinto Araújo**

Graduado em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestre em Literatura Comparada pela UFC.

### **Cíntia Araújo de Oliveira**

Mestre em Literatura Comparada (Universidade Federal do Ceará – UFC).

### **Danielle Motta Araújo**

Doutoranda e Mestre em Letras Clássicas (PPGLEtras UFC).

### **Daniel de Carvalho Santos Pinheiro**

Licenciado em Letras com habilitação em Português e Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2018. Atualmente é discente na licenciatura em Letras com habilitação em Inglês, na mesma instituição, ex-bolsista do Pro-

grama Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC, participando da pesquisa intitulada 'Cartas Eróticas, de Aristêneto: Tradução e Estudo', tendo como orientador o Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo.

#### **Edilane Vitório Cardoso**

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada, área Letras Clássicas, UFC. Membro do grupo de estudos G-ente e bolsista FUNCAP. E-mail: edilaneathe@gmail.com / edilanecardoso@yahoo.com.br

#### **Edinaura Linhares Ferreira Lima**

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre pela mesma instituição. Especialista em Literatura e Português (UVA). Especialista em Gestão Escolar (UFC). Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora de Língua Portuguesa (SEDUC/CE). Tem interesse de pesquisa em questões relativas à produção literária do escritor mineiro Guimarães Rosa e de questões relativas à cultura e literatura clássica, especialmente à literatura grega. Pesquisadora voluntária do Grupo de Estudos sobre Narração e Teatralidade no mundo antigo (GENTE). E-mail: edinaura01@gmail.com.

#### **Elvis Freire da Silva**

Graduado em Letras Português/Italiano pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Mestre em Literatura Comparada com ênfase em Literatura de línguas clássicas pela mesma instituição.

#### **Erimar Wanderson da Cunha Cruz**

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), professor do Instituto Federal de Educação do Piauí (IFPI) – campus São Raimundo Nonato. É pesquisador associado do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ-Ente), NUCLAS-UFC e membro do Grupo de Estudos "A Nova Grécia' o Brasil e a Itália da Modernidade". E-mail: erimar.cruz@ifpi.edu.br.

#### **Fernando Henrique Pereira da Silva**

Mestre em Estudos da Tradução - UFC/POET. Doutorando em Literatura Comparada -PPGLEtras/UFC. E-mail: fhenrique.net@gmail.com.

#### **Fernângela Diniz da Silva**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista Capes.

**Francisca Patrícia Pompeu Brasil**

Mestre em Letras (UFC) e doutoranda em Letras PUC- Minas.

**Francisca Yorranna da Silva**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista Funcap.

**Francisco Jacson Martins Vieira**

Mestre e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará - Pós-Doutoramento em Letras com área de concentração em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará.

**Francisco Wellington Rodrigues Lima**

Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/ Literatura da UFC (2018); Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (2010); Especialista em Estudos Clássicos - UFC (2005) e Graduado em Letras UFC (2003). É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. Atualmente é pesquisador do GERLIC - Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (Departamento de Literatura – CH -UFC- UFC), do GERAM - Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (Curso de História UVA), do Núcleo de Pesquisas Pós-Coloniais – NePC da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), todos inscritos no Diretório de Pesquisas do CNPq. Foi bolsista FUNCAP (2015-2018). É membro colaborador e organizador do Grupo Ceará em Letras. Dissertação de Mestrado: A Representação do Diabo no Teatro Vicentino e Seus Aspectos Residuais no Teatro Quinhentista do Padre José de Anchieta e no Contemporâneo de Ariano Suassuna. (UFC – 2010) Tese de Doutorado: A Representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro Medieval Português de Gil Vicente e Seus Aspectos Residuais no Teatro Contemporâneo Brasileiro de Ariano Suassuna. (UFC – 2018). E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

**Gabriela Ramos Souza**

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará. Bolsista Capes.

**Gilbson Gomes Bento**

Mestre em Letras Clássicas (PPGLETRAS – UFC).

### **Ítalo Vieira Lima**

Graduado em Teologia pela Faculdade Católica de Fortaleza – FCF (2017) e em Filosofia pela Universidade Estadual do Ceará – UECE (2018). Possui também especialização em Ensino de Filosofia pela Faculdade Católica de Fortaleza – FCF (2018). Desenvolve, atualmente, pesquisa (mestrado) no Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará (PPGLEtras), acerca do poema filosófico, períphyseos de Parmênides de Eleia, estudo e tradução. Interessa-se pelos Estudos de tradução literária, Estudos clássicos, Língua grega, à Filosofia de Martin Heidegger e à Psicanálise (Freud-Lacan).

### **Jacqueline da Silva Bastos**

Mestre em Letras Clássicas (PPGLEtras – UFC).

### **Jéssica Thais Loiola Soares**

Mestra e Doutoranda em Letras, com foco em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Ceará (IFCE).

E-mail: [thais.loiola@ifce.edu.br](mailto:thais.loiola@ifce.edu.br).

### **Joseane Prezotto**

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná, professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, bolsista Capes PNPd.

### **Josenildo Ferreira Teófilo da Silva**

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com pesquisa na área de Literatura Comparada e na linha Literatura: Tradição e Inovação”. Mestre pela mesma universidade, com trabalho voltado para o estudo das relações entre a obra da escritora inglesa Virginia Woolf e do poeta e dramaturgo William Shakespeare.

### **Kleber Bezerra Rocha**

Graduado em Letras, especialista em Estudos Clássicos, mestre e doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi por onze anos professor de Língua Grega na Universidade Estadual do Vale do Acaraú.

### **Lauro Inácio de Moura Filho**

Doutor em Letras (UFC) e professor efetivo no curso de Letras do Instituto Federal do Ceará (campus Baturité).

**Leila Denise Cabral Pinto**

Mestre em políticas públicas na educação, Universidade Federal do Ceará. Servidora Pública UFC.

**Leina Medeiros de Figueirêdo**

Psicóloga, formada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Psico-Oncologia, pela UniChristus.

**Manuela Maria Campos Sales**

Mestranda em Estudos da Tradução (POET-UFC).

**Marcelle Pereira Santos Bento**

Mestre em Letras com área de concentração em Literatura Comparada pelo PPGLetras da UFC.

**Márcio Henrique Vieira Amaro**

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2020). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (2015). Graduado em Letras pela Estácio Fic (2018). Bacharel em Direito pela Unifor (1998).

**Maria Liduína de Araújo**

Mestranda e Especialista em Letras Clássicas (UFC).

**Mellyssa Coêlho de Moura**

Doutoranda e mestre em Letras na área de Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa concedida pela agência de fomento à pesquisa cearense FUNCAP.

**Milena Nobre**

Mestre em Literatura (2013), especialista em Estudos Clássicos (2005) e graduada em Letras (2003), todos pela Universidade Federal do Ceará, hoje atua como professora da rede pública municipal de Fortaleza.

**Natália Maria de Vasconcelos Oliveira**

Graduanda em Medicina (UFC).

**Nazareno de Paulo do Amaral Acácio**

Especialista em Letras Clássicas (UFC).

**Octavio García Aguilar**

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará.

**Orlando Luiz de Araújo**

Professor de Língua e Literatura da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

**Paulo Cesar da Silva Carlos**

Possui graduação em Licenciatura em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Ceará - Reitoria (2013). Atualmente é Professor da Secretaria da Educação Básica do Ceará.

**Paulo César de Brito Teles Júnior**

Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará.

**Rafael Ferreira Monteiro**

Doutor em Literatura Comparada (Universidade Federal do Ceará – UFC).

**Révia Herculano**

Poeta – Membro da Academia Cearense de Letras, da Academia Fortalezaense de Letras e da Academia da Língua Portuguesa. Publicou 8 livros.

**Rodrigo Gabriel da Costa**

Mestrando em Letras Clássicas (PPGLEtras UFC). Graduado em Letras - Português, Francês e Literaturas. Ex-Bolsista de Iniciação Científica - PIBIC (Funcap/UFC).

**Roque N. Albuquerque**

Doutor em língua grega, pós-doutor em estudos da tradução, Reitor pro tempore da Universidade Federal (UNILAB).

**Rosângela Nobre**

Mestranda do Programa de Pós graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC).

**Solange Maria Soares de Almeida**

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

**Stefanie Cavalcanti de Lima Silva**

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista Capes.

**Tatiana Quirino Crisóstomo Melo**

Graduada em Filosofia pela UECE. Graduada em Biblioteconomia pela UFC. Especialista em Pesquisa Científica pela UECE, Especialista em Gestão da Informação pela UFC. Mestre em Filosofia pela UECE. Ex-aluna do curso de Extensão em grego da UFC e participou dos grupos de estudo de tradução em grego.

**Tereza Maria de Lima**

Mestre pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), doutoranda pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

**Valdísio Vieira da Silva**

Mestre em Letras Clássicas (PPGLEtras-UFC) e doutorando em Educação (UFC).

**Vicente Thiago Freire Brazil**

Doutor em Filosofia, docente da UECE.

## ÍNDICE REMISSIVO

### C

combate amoroso 12, 181, 182, 194, 195, 197, 199  
comédia 10, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 43, 46, 47, 54, 60, 63, 64, 66, 69, 71, 78, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 95, 96, 99, 100, 104, 108, 109, 110, 115, 117, 119, 120, 121, 127, 130, 131, 133, 136, 137, 140, 159, 167, 168, 171, 173, 174, 176, 183, 190, 191, 192, 194, 204, 205, 213, 219, 244, 249, 255, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 268, 271  
comediógrafo 21, 23, 25, 26, 47, 58, 84, 89, 95, 159, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 199, 202, 207, 208, 210, 211, 213, 215, 217, 220, 225, 241, 254  
comunidade 18, 218  
criticismo 46, 53

### D

democracia 44, 58, 59, 65, 94, 142, 185  
deusas 10, 14, 15, 22, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 61, 85, 195, 260

### E

escoliaistas 11, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116  
euripidiana 23, 148, 178

### F

fertilidade 18, 28, 76, 190  
figura feminina 11, 115, 118, 125, 243  
filosofia 41, 48, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 71, 94, 103

### G

gênero 10, 40, 41, 48, 52, 57, 58, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 75, 78, 80, 99, 100, 108, 182, 193, 223, 224, 225, 256, 267, 281

### J

justiça 10, 50, 67, 71, 73, 90, 92, 94, 205, 266, 271

### K

komoidia 10, 73, 80, 94, 95

### L

literatura 15, 21, 22, 23, 31, 36, 38, 55, 59, 60, 80, 119, 121, 127, 128, 134, 171, 180, 215, 227, 228, 257, 260, 272, 273, 275

### M

mítico 30  
mitologia 21, 22, 36, 99, 154, 272, 273  
mitos 21, 22, 36, 38, 42, 59, 61, 62, 74, 132, 133, 227

### O

o feminino 12, 25, 28, 29, 136, 181, 193, 225, 229  
oposição 49, 130, 183, 235, 237, 243

### P

pólis 21, 24, 25, 26, 28, 30, 44, 45, 71, 82, 93, 94, 130, 142, 162, 182, 192, 220, 271  
política 10, 15, 16, 20, 21, 24, 25, 29, 40, 45, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 81, 87, 89, 90, 99, 141, 142, 183, 198, 208, 219, 225

**R**

religião 20, 21, 22, 30, 45, 99  
revolução 41, 49, 70, 198, 199

**S**

sacrifício 17, 18, 20  
sexo 10, 25, 26, 27, 28, 33, 37, 49, 70, 73,  
82, 83, 84, 85, 86, 89, 95, 99, 109, 126,  
140, 167, 194, 197, 211, 218, 224, 225,  
254, 266  
sociedade 15, 16, 21, 23, 25, 26, 29, 30,  
34, 36, 37, 42, 43, 44, 48, 53, 58, 60, 61,  
64, 66, 67, 68, 74, 75, 78, 80, 87, 89, 90,

93, 94, 95, 167, 171, 178, 211, 216, 218,  
219, 225, 229, 244, 254, 272

**T**

tragédia 15, 16, 17, 19, 28, 29, 38, 46, 47,  
64, 76, 78, 79, 80, 81, 87, 89, 95, 96, 130,  
131, 132, 133, 134, 136, 137, 142, 143,  
144, 146, 149, 155, 168, 174, 175, 205  
tragediógrafos 23, 46, 95

**V**

vinho 17, 18, 26, 63, 76, 85, 104, 105, 110,  
188, 201, 202, 264



*As Mulheres de Aristófanes: revolução e recepção* aborda o feminino na comédia de Aristófanes que é um importante registro da vida na Atenas dos séculos V e IV antes de Cristo, de grande interesse a todos os estudiosos do mundo antigo.