

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MILENA DE OLIVEIRA FARIA

QUANDO AS MULHERES ESTÃO NO PODER:

**AMBIGUIDADES, OBSCURIDADES E REFERÊNCIAS
POLÍTICAS EM AS TESMOFORIANTES DE ARISTÓFANES**

São Paulo

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MILENA DE OLIVEIRA FARIA

**QUANDO AS MULHERES ESTÃO NO PODER:
AMBIGUIDADES, OBSCURIDADES E REFERÊNCIAS
POLÍTICAS EM AS TESMOFORIANTE DE ARISTÓFANES**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras Clássicas para
obtenção de título de mestre em Letras.

Área de Concentração: Letras Clássicas

Orientadora: Adriane da Silva Duarte

Bolsa: CNPq

São Paulo

2010

Dedico este trabalho aos meus pais, Eliete de Oliveira Faria e Edmur de Faria, que sempre me apoiaram incondicionalmente e ao meu querido irmão, Tiago de Oliveira Faria.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação de mestrado é um trabalho muito solitário, em que passamos horas no escritório lendo, refletindo, no mundo das citações e de argumentações, dialogando com autores que talvez nunca teremos a chance de encontrar pessoalmente.

No entanto ele não seria possível de ser concluído sem aquelas pessoas que sabem compreender essa necessidade da solidão e aquelas que sabem o momento de aparecer delicadamente em nossas vidas, com sugestões de ideias, um novo modo de elaborar aquela frase que insiste em sair torta de nossa mente, com livros, ou, simplesmente, com paciência de escutar as nossas angústias nos vários momentos em que escrever torna-se uma tarefa árdua.

A essas pessoas vão os meus agradecimentos. Primeiramente, gostaria de agradecer à professora Adriane da Silva Duarte, minha orientadora, não somente por ser uma orientadora dedicada, presente, mas por ser aquela por quem eu tenho imensa admiração, que esteve comigo desde os primeiros anos da graduação, sempre disposta a ajudar, ouvir e me dar apoio.

Agradeço também aos professores que estiveram na minha banca de qualificação, professor Daniel Rossi e professora Zélia de Almeida Cardoso, pelas observações pertinentes que ajudaram no crescimento do meu trabalho.

Aos demais professores de graduação, que me inspiraram a seguir a carreira acadêmica, especialmente ao professor Christian Werner, que sempre se interessou pelo meu trabalho e que me emprestou livros os quais foram de fundamental importância para a elaboração deste trabalho. Muito obrigada!

Nunca poderia deixar de lembrar, em um momento tão importante como este, de agradecer aos meus pais, exemplos de guerreiros, que sempre me apoiaram nos meus estudos de modo incondicional, acreditando na minha capacidade de evolução e vibrando comigo a cada conquista. Eu nada seria e chegaria a lugar algum não fosse o seu apoio constante. Agradeço também ao meu querido irmão, pelas conversas de madrugada, quando o texto ficava travado em um mesmo parágrafo, por me ajudar a relaxar e rir, para voltar à retomada dos pensamentos.

Agradeço ao Mark, estimulador, companheiro, que esteve sempre comigo nas descobertas, feliz com a minha alegria em poder fechar mais um argumento, em achar

mais um autor que pensasse como eu; sempre disposto a ouvir, a ficar horas na universidade fazendo cópias de textos importantes e também a vasculhar a cidade à procura de sebos especializados.

Por fim, agradeço ao CNPq, pelo apoio financeiro sem o qual esta dissertação de mestrado não seria possível.

RESUMO

FARIA, Milena de Oliveira. **Quando as mulheres estão no poder: ambiguidades, obscuridades e referências políticas em *As Tesmoforiantes* de Aristófanes**. 2010. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Das peças com tema feminino de Aristófanes – *Lisístrata* (411 a.C), *As Tesmoforiantes* (411 a.C) e *Mulheres na Assembleia* (392 ou 391) –, a segunda foi a que menos despertou o interesse dentre os estudiosos do século XX. Até a década de 70, essa era uma comédia considerada de menor valor literário pela crítica, pois não apresentava uma heroína forte, como Lisístrata, ou uma ideia inovadora, como a de Praxágora, a peça era vista então apenas como uma aglomeração pobre de paródias de peças euripidianas. Entretanto estudos posteriores, como o de Zeitlin (1981), começam a apontar para outras leituras da obra, de modo que fosse possível perceber que a peça não era assim tão superficial quanto parece à primeira leitura. Zeitlin, por exemplo, explica que as paródias não são meras pilhérias, mas fazem uma intersecção entre o feminino e o masculino, o cômico e o trágico. Slater (2002) vai além e enxerga, na representação da assembleia feminina, outras possibilidades de leitura, como a possível referência à repressão que os atenienses sofriam no período da crise de 411. O meu objetivo, portanto, é, a partir da discussão dos problemas de datação que essa peça oferece, pensar algumas passagens que remeteriam a fatos históricos, para que se comprove que *As Tesmoforiantes* são uma obra ainda mais complexa, em que se pode também encontrar um outro modo de leitura.

Palavras-chave: Comédia Antiga; Aristófanes; Mulheres; Assembleia *As Tesmoforiantes*..

ABSTRACT

FARIA, Milena de Oliveira. **When women are in power: ambiguities, obscurities and political references in Aristophanes' *Thesmophoriazusae***. 2010. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Between the plays with female protagonists – *Lysistrata* (411b.C), *Thesmophoriazusae* (411 a.C) and *Ecclesiazûsae* (392 or 391) -, the second was the one that raised least interest with the critics of the 20th century. Until the 70's, the critics considered *Thesmophoriazusae* to be a comedy of minor literary value, because it didn't present a strong heroine, like *Lysistrata*, or a new idea, like *Praxagora's*. The play was seen merely as a poor agglomeration of Euripidean parodies. However, in later studies (like the one of Zeitlin (1981), for example) started to hint at other possible interpretations of this work, making it clear that the play was not as superficial as it might have seem to be at the first sight. Zeitlin, for example, explains that the parodies are not mere mockeries, but make an intersection of relation between male and female, between comic and tragic. Slater (2002) goes further and sees, in the representation of the female Assembly, other possibilities of interpretation, as possible references to the repression suffered by the Athenians in the period of 411. My aim, thus, is, through discussion of the problems that arise trying to determinate the precise date of the play's performance, to consider relative passages that could help establish a frame of historical facts, so that we can prove that *Thesmophoriazusae* is a play far more complex and that it is possible to interpret it accordingly.

Key-words: Old Comedy; Aristophanes; Women; Assembly; *Thesmophoriazusae*.

SUMÁRIO

1.	CAPÍTULO 1.....	1
1.1.	Introdução.....	1
1.2.	Estudos anteriores a 1980.....	1
1.3.	Estudos posteriores a 1980.....	7
2.	CAPÍTULO 2.....	35
2.1.	Introdução.....	35
2.2.	Datação de <i>Lisístrata</i> e de <i>As Tesmoforiantes</i>	36
2.3.	Imprecações contra os traidores do <i>demos</i> : o início das ambiguidades	50
2.4.	Violência na assembleia: coisa de mulher?.....	63
2.5.	Parábase: somente uma autodefesa do Coro ou uma sátira política?.....	74
2.6.	Prece a Palas Atena: invocação obscura	92
3.	CAPÍTULO 3.....	108
3.1.	Considerações finais.....	108
3.2.	Tirania em Aristófanes	111
3.3.	Festivais Dramáticos e Contexto Político	121
3.4.	Conclusão	129
4.	ANEXO.....	131
5.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	146

1. CAPÍTULO 1

1.1.Introdução

Das peças com tema feminino de Aristófanes – *Lisístrata* (411 a.C), *As Tesmoforiantes* (411 a.C) e *Mulheres na Assembleia* (392 ou 391) –, a segunda foi a que menos despertou o interesse dentre os estudiosos do século XX. Até a década de 80, antes dos estudos de Froma Zeitlin (1981), essa era uma comédia considerada de menor valor literário pela crítica, pois não apresentava uma heroína forte, como Lisístrata, ou uma ideia inovadora, como a de Praxágora, a peça era vista então apenas como uma aglomeração pobre de paródias de peças euripidianas.

1.2.Estudos anteriores a 1980

Em 1933¹, Gilbert Murray, autor de um amplo estudo sobre as comédias aristofânicas, diz, em relação a *Lisístrata*, que essa foi uma peça que trouxe consigo a atmosfera do ano anterior ao de sua composição, evidenciando o clima de crise e de debandada dos aliados atenienses para o lado espartano. Segundo o autor, Aristófanes teria percebido as mudanças que estavam ocorrendo e previu que algo muito terrível estava por acontecer. Justamente por isso, às vezes *Lisístrata* apresenta uma linguagem séria, que beira ao trágico, mas que, uma vez que se trata de uma obra cômica, o poeta busca quebrar esse tom, utilizando-se de uma linguagem mais farsesca.

Para Murray, a mensagem de *Lisístrata* difere de *Paz* e *Acarnenses*, porque a situação política em que Atenas encontra-se é tão complicada que não é mais possível culpar alguém especificamente². Dessa maneira, todos devem agir em conjunto, pois o erro é igualmente coletivo. A peça, segundo o estudioso, é o “último apelo de Aristófanes por paz.” Em relação à composição das personagens, ele mostra que Lisístrata é a personagem mais consistente, que chega a ter um toque de heroísmo na

¹ A primeira edição desta obra é de 1933, entretanto a que consta na nossa bibliografia, edição que nos serve para consulta, é de 1968.

² Em 411, ano que em que Murray, como tantos outros autores, considera como o ano de encenação de *Lisístrata*, Atenas passava por uma das maiores crises de sua história. A crise de 411 foi decorrência da tentativa de implantação da oligarquia, em 412, por Pisandro. Nessa época, a democracia ateniense estava sendo ameaçada pelas forças militares oligarcas que controlavam o conteúdo do que seria dito nas Assembleias e quem seriam os seus oradores, havendo uma séria repressão àqueles que apresentassem desvios nos discursos e qualquer tentativa de opor-se aos oligarcas. Cf. Tucídides viii; 63-70.

sua composição, pois ela tem domínio sobre todos os grupos, tanto de homens quanto de mulheres. Ela é muito ávida e está pronta para os momentos de emergência. Além disso, sua dignidade nunca é comprometida, sua caracterização é feita de modo cuidadoso, da mesma maneira que Aristófanes respeita a composição de seus melhores heróis, assim, ela é coerente com o que diz e faz e não se utiliza de uma linguagem ambígua, diferentemente das outras mulheres.

Quanto a *Mulheres na Assembleia*, Murray acredita que ela faça parte de uma literatura fatigada, ou seja, diferentemente de *Lisístrata*, a peça não tem intensidade na apresentação e no interesse do tema e a heroína também é caracterizada de modo inferior. Ademais, apresenta algumas características que antecipam a Comédia Nova, como a abolição da parábase e a inserção de alguns interlúdios não escritos pelo comediógrafo, mas improvisados pelo Coro. Entretanto ainda traz uma discussão filosófica interessante, que ele acredita ser inspirada nas ideias platônicas da *República*³, apontando para um novo modo de viver em sociedade. O comediógrafo sentiu necessidade de alternar essas discussões com piadas simples e obscenidades, já que, segundo Murray, ele já teria sofrido muito com a rejeição que as suas peças mais intelectualizadas sofreram⁴.

Por fim, falando sobre *As Tesmoforiantes*, Murray mostra que as cenas mais marcantes de Aristófanes tinham inspiração na poesia grega, por meio de paródias, que retomavam obras desde Homero até Ésquilo, mas principalmente de Eurípides, autor com quem demonstrava maior afinidade. Sua leitura da peça dá-se apenas sob o aspecto da paródia e da relação entre Eurípides e Aristófanes. Ele acredita que tal recurso tenha sido mais uma forma de elogio do que de ataque ao tragediógrafo, pois mostra, ao

³ É importante notarmos que essa teoria de que Aristófanes tivesse inspirado-se nas ideias contidas na *República* de Platão para compor sua peça parece impossível, uma vez que *Mulheres na Assembleia* fora encenada em não mais do que 391 a.C e a *República*, como sabemos, seria publicada apenas cerca de 20 anos mais tarde, em 367 a.C. Mas Murray (1968:186) acredita que alguma cópia do manuscrito dessa obra Platão tenha sido lida em público ou chegou até as mãos de Aristófanes de alguma outra maneira, muito antes de ela ser publicada, já que o processo de “publicação” de uma obra antiga era muito diverso do que é hoje, em que temos o texto escrito, digitado, revisado sendo lançado em um único dia.

⁴ Na versão que nos resta d’ *As Nuvens*, Aristófanes explicita, na parábase, essa queixa apontada por Murray. Nos versos 518-525 o líder do coro, em nome do próprio autor, diz: “Oh, espectadores, eu falarei a vocês de modo livre/ a verdade, sim, por Dioniso que me nutriu./ Assim, que eu vença e seja reconhecido como sábio, já que considerando vocês espectadores hábeis/ e esta a mais sábia das minhas comédias,/ eu considerarei que valesse a pena trazê-la a vocês primeiro, ela que me deu/um imenso trabalho, quando então eu voltei inferiorizado por homens vulgares/, não sendo merecedor disso.” (tradução minha – v.518-525 Para o texto original, vide anexo.). Esse discurso mostra a indignação do comediógrafo pelo fato de não ter obtido o primeiro lugar quando competiu com a peça em questão. Dessa forma, Aristófanes acusa o seu público de ser vulgar (φορτικῶν) e de ter rejeitado a sua peça mais intelectual (ταύτην σοφώτατ’ ... τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν).

menos, que Eurípides era conhecido o suficiente para que os espectadores fossem capazes de rir das cenas parodiadas.

Infelizmente, o espaço para o estudo de *As Tesmoforiantes* dentro do capítulo da obra em que essas questões são analisadas torna-se muito curto, uma vez que ele é dividido com duas outras peças aristofânicas que contêm paródias a Eurípides, *Acarnenses* e *Rãs*, não sendo possível desenvolver com mais detalhes a própria análise dessas relações que são apontadas. Entretanto não podemos nos esquecer de que o estudo é uma contribuição importante, na medida em que se refere à questão da paródia como indício de uma relação amistosa entre o tragediógrafo e o comediógrafo, diferentemente do que se imagina.

Em 1964, Cedric Whitman estudava as estruturas formais de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, pensando sobre a função do herói cômico e a função da sexualidade em cada peça.

O estudioso nota que as peças de 411 apresentam uma mudança de humor em relação a outras comédias que trazem o tema da paz, são menos confiantes que *Paz* e *Acarnenses*, por exemplo, que estavam inseridas em um momento de celebração da fase vitoriosa dos anos 20. *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* estão situadas após o fracasso da expedição à Sicília e na instauração dos 10 *probouloi* e isso se torna um forte motivo para a mudança de espírito apontada.

Falar abertamente sobre política e políticos, criticando-os, é uma das características das comédias que, segundo o autor, indicam uma forte confiança no sistema democrático. *Lisístrata* ainda apresenta algumas poucas alusões explícitas a políticos, zombando de Pisandro e de Eucrates, porém também faz menções mais obscuras, como a presença do Próbulo, a quem não podemos identificar com exatidão. Isso revela não somente o momento político em que a peça está inserida, como uma tendência das peças posteriores de Aristófanes, que quase nunca fazem um ataque pessoal, mas reforçam de forma mais simbólica as ações do Estado e da cidade.

Destarte, em relação a *Lisístrata*, o autor enxerga que a heroína representa mais do que o sexo feminino, mas também pode ser vista como um símbolo de uma coletividade, da visão política e histórica de Atenas. Ela apresenta características heróicas masculinas, mas se torna cômica devido à natureza do plano que trama, que é absurdo para o público ateniense. Para Whitman, a peça não trata apenas de sexo, mas de casamento entre homens e mulheres e entre Atenas e Esparta e por isso a união entre

Lisístrata e Lampito não é simplesmente arbitrária, uma vez que mostra a necessidade de paz entre as duas cidades-estado.

Sobre *As Tesmoforiantes*, o autor acha que o tratamento entre os sexos é diferente de *Lisístrata*, pois enquanto esta é construída no ritmo de um ritual para promover a fertilidade, havendo uma celebração do casamento e a invocação do universo doméstico, aquela não apresenta uma relação com o casamento, não há o rejuvenescimento do herói, como acontece em várias das peças de Aristófanes – ao menos que se considere a cena do arqueiro e da dançarina – e, em resumo, pouco podemos ver sobre o tema da fertilidade ou do *oikos*. A imagética sexual dessa peça, segundo Whitman, está relacionada quase que exclusivamente à homossexualidade. Essa imagética, por sua vez, estaria associada, justa ou injustamente, ao novo tipo de pensamento literário da sua época.

O autor também nota que, apesar de a peça ser uma das mais engraçadas e perspicazes de Aristófanes, ela não aponta para nenhum sentimento humano ou para o conhecimento do indivíduo ou da sociedade como um todo, por seu humor depender quase que inteiramente das paródias de Eurípides, mas que, diferentemente de *As Rãs*, aponta sem misericórdia a degradação da tragédia contemporânea.

Whitman também mostra que a peça apresenta algumas características típicas das últimas comédias de Aristófanes, como o aumento do suspense e uma maior unidade estrutural. Aristófanes alcança essa unidade com o adiamento e o prolongamento do *agon*, a limitação dos cantos corais e a presença irrelevante de invectivas pessoais ou políticas⁵, o que, segundo o autor, acarreta em uma perda que prediz o enfraquecimento da Comédia Antiga.

Também nos é interessante ressaltar aqui a análise que o autor faz sobre a personagem de Eurípides na peça. Whitman diz que, embora ele apresente algumas semelhanças com outros heróis aristofânicos, como Sócrates, que acredita totalmente em suas trapaças, o tragediógrafo está longe do modelo de herói cômico, pois ele falha

⁵Whitman explica que Aristófanes consegue atingir essa maior unidade limitando algumas partes corais a meros hinos, com pouca invectiva pessoal ou política, tal qual acontecia nas primeiras peças do comediógrafo. Assim, retirando aquilo que era, segundo Whitman, irrelevante à trama, ele consegue amarrar melhor a peça, embora isso não signifique necessariamente um ganho para o gênero. Ele também nota que a sátira da peça recai apenas sobre as personagens nela existentes e que as possíveis referências políticas a Cleofonte, ao general que fora derrotado em Carminos e o membro do conselho que no ano anterior entregou seu cargo a outrem (“the councilour who last year made over his office to another”), que ocorrem na parábase (v.804ss) são de difícil rastreamento.

em suas estratégias e, por fim, vê-se obrigado a, ironicamente, ter de se valer de uma mulher para poder resgatar o seu parente. Sobre o parente de Eurípides, o autor diz que ele é mais notável por sua lealdade do que sua destreza, pois quando ele está defendendo o tragediógrafo em meio às mulheres, na assembleia do ritual, ataca-as ainda mais por meio da sua estratégia retórica de ressaltar que os crimes cometidos de fato por elas eram muito maiores e mais graves do que aqueles apresentados por Eurípides. Isso, dentre outros motivos, fez que ele fosse reconhecido como homem. Whitman diz também que o fato de ele falhar nas suas tentativas de fuga por meio da paródia das tramas euripidianas mostra que essa personagem, então, reforça os valores da comédia, uma vez que suas tentativas de utilizar-se do trágico são inúteis e apenas reforçam o espírito cômico de inferiorizar a tragédia. Além disso, sua masculinidade contrasta com a feminilidade de Agatão, o tragediógrafo; e o modo como ele tenta, em vão, adaptar-se a um meio que lhe é totalmente oposto aproxima-o de heróis como Strepsíades d' *As Nuvens*⁶.

Dessa maneira, podemos ver que, embora o autor diga que *As Tesmoforiantes* sejam uma obra engraçada e perspicaz, não possuem o mesmo mérito de sua irmã *Lisístrata*, por não passar de uma série de paródias euripidianas que não chegam a lugar algum. Whitman, entretanto, apresenta uma contribuição significativa aos estudos da peça, uma vez que sua análise sobre os heróis cômicos, no caso Eurípides e seu parente, é muito importante para uma compreensão maior da composição dessa comédia.

Em 1975, Jeffrey Henderson faz uma análise da linguagem obscena nas peças aristofânicas e mostra sua abundância e as suas variadas funções. Acerca de *Lisístrata*, o autor acredita que seja a peça mais bem trabalhada de Aristófanes, tratando de temas comuns, como a guerra, paz e os gêneros sexuais, mas de modo diferente de *Acarnenses* e *Paz*. Há suspense na construção dos episódios, que são amarrados de forma brilhante, há sutilezas e o humor é fresco e perspicaz. Explica então como a linguagem obscena está ligada ao universo do casamento e é, portanto, uma linguagem sexual que não encontra traços de depravação, como é possível de se encontrar em *As Tesmoforiantes*.

Em *As Tesmoforiantes*, ele aponta como principal função da obscenidade a de promover o contraste entre a feminilidade de Clístenes e Agatão e a masculinidade do

⁶ N' *As Nuvens*, Strepsíades, uma personagem ignorante e alheia ao mundo filosófico, tenta tomar lições de retórica junto a Sócrates no "Pensatório", uma espécie de escola em que se ensinava aos jovens, dentre outros assuntos, como utilizar-se dos discursos sofísticos para colocar abaixo a argumentação de seu oponente.

parente de Eurípides, também ajudando a intensificar a paródia trágica, apimentar a sátira às mulheres e ressaltar o tema do masculino *versus* feminino.

Assim, ele explica que a distribuição das falas obscenas é bem pensada e de acordo com uma coerência, sendo feita de modo funcional. As mulheres quase não fazem uso desse tipo de linguagem, com exceção das mulheres mais velhas do coro. Agatão, por exemplo, é símbolo de feminilidade e é contraposto à figura do parente de Eurípides, que é mais rude, tanto na aparência quanto no comportamento e no modo de falar. Da mesma maneira, é por meio da linguagem de baixo calão de que ele se utiliza no Tesmofórion que é possível que as mulheres passem a desconfiar de que ele não seja uma mulher.

O autor ainda ressalta que as falas do arqueiro, durante a paródia de *Andrômeda* também são uma forma de contrapor a linguagem elevada e eufêmica da heroína trágica à vulgaridade de um homem ignorante.

Henderson acredita que *As Tesmoforiantes* sejam uma das peças mais agradáveis e despreocupadas do comediógrafo, não havendo dureza na caracterização de nenhuma personagem e, virtualmente, nenhuma alusão a questões políticas, o que ele atribui à situação complicada dos primeiros meses de 411. Assim, a ação da peça volta-se inteiramente para a paródia literária e para o apelo ao humor grosseiro, com muito apelo físico.

Sua contribuição aos estudos das comédias aristofânicas é muito grande, uma vez que mesmo os dicionários mais completos não se aprofundam nessa questão dos termos de baixo calão e muitas vezes os tradutores encontram dificuldade na apresentação de expressões com sentido ambíguo. Assim, não só a análise que ele apresenta da função da linguagem obscena em *As Tesmoforiantes*, mas o próprio léxico de termos específicos é muito importante para uma compreensão mais ampla, não somente de *As Tesmoforiantes*, mas da obra aristofânica em geral.

Em 1977, Alan H. Sommerstein escreve um artigo que começa a modificar um pouco a leitura de *As Tesmoforiantes*. Ele estuda as relações entre o período histórico, a crise de 411 em Atenas e a datação de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*.

O autor mostra que as datas das performances dessas peças ainda não são um consenso entre os críticos e que, embora muitos concordem com a opinião de Wilamowitz de que *Lisístrata* teria sido apresentada nas Leneias de 411 e *As Tesmoforiantes* nas Grandes Dionísias do mesmo ano, há aqueles, como Schmid e

Gelzer, que invertem tal ordem e há mesmo autores que pensam que *As Tesmoforiantes* tenham sido encenadas em 410, como Rogers.⁷

Trataremos dessa discussão em um momento mais oportuno, mas é interessante notarmos que, enquanto ele acredita que em *Lisístrata* haja referências explícitas aos acontecimentos políticos, em *As Tesmoforiantes* não as encontramos tão facilmente e as referências que existem são de difícil interpretação.⁸

No entanto a discussão que o autor levanta sobre a datação da peça e as possibilidades de referência à Era do Terror descrita por Tucídides no livro oitavo fazem que o artigo seja um modificador de águas dentro dos estudos dessa comédia. Isso se deve ao fato de ele ressaltar a diferença entre os apontamentos políticos de uma peça e outra, mesmo que ambas tenham sido escritas no mesmo período histórico. Dessa forma, inicia-se aqui o questionamento do porquê de não haver nenhuma menção aos fatos políticos em *As Tesmoforiantes*, se em *Lisístrata* essas menções dão-se de forma explícita.

1.3. Estudos posteriores a 1980

Em 1981 então, Froma I. Zeitlin fez um estudo inovador sobre *As Tesmoforiantes*. A autora passou a enxergar a obra como algo menos simplista do que os críticos de até então, por conter uma série de intersecções, como entre o masculino e o feminino, comédia e tragédia, ritual e mito e os festivais das tesmoforiantes e o dionisíaco em que se apresentavam as peças.

É interessante notarmos a discussão que a autora apresenta sobre o fato de Aristófanes utilizar-se das questões de gênero sexual para levantar problemas acerca de gênero literário, chamando a atenção para a imitação e representação ligadas ao uso do figurino e como isso estabelece uma relação com a paródia das tragédias euripidianas. Além disso, ela diz que o efeito do poeta trágico como protagonista cômico modula a questão da disputa de gêneros sexuais em outro nível, pois não reflete somente a tensão

⁷ Para saber mais sobre a opinião de cada autor, vide a discussão mais detalhada que é apresentada por Sommerstein em tal artigo. (1977: 112-126)

⁸ Sommerstein ressalta que há duas referências políticas em *As Tesmoforiantes*, mas que são de difícil interpretação. São elas o verso 804 – Νουσιμάχης μὲν γ' ἦπτων ἐστὶν Χαρμῖνος · δηλαδὲ τᾶργα -, que é considerado, pela maior parte da crítica, uma referência à derrota sofrida pelos atenienses na batalha de Carminos, no inverno de 412 e a segunda passagem relevante estaria nos versos 808-9: ἄλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τις βουλευτὴς ἐστὶν ἀμείνων παραδούς ἐτέρῳ τὴν βουλείαν ; οὐδ' αὐτὸς τοῦτό γε φήσεις. Veremos em um momento mais oportuno em que implicam as diferentes interpretações desses versos em relação à datação da peça.

entre os costumes masculinos e femininos, mas também foca a representação teatral com a presença de personagens trágicos e cômicos no palco.

Dessa maneira, haveria na peça uma dupla inversão de papéis e o comediógrafo jogaria com isso. Enquanto as mulheres, legitimamente, ocupam um lugar que lhes é negado em outras ocasiões, tomando o poder e utilizando-se de uma linguagem por vezes masculina, os homens, que normalmente têm o poder, precisam adentrar ilegalmente no local proibido do ritual e imitam a linguagem feminina.

Acerca da discussão sobre os gêneros literários que Zeitlin aponta em *As Tesmoforiantes*, a autora acredita que a crítica a Eurípides dá-se pelo fato de que à comédia é permitido falar indecências sobre as mulheres, porque se espera que ela cause o riso. No entanto a tragédia não deveria, na medida em que gera a desconfiança entre os espectadores e conflitos familiares. Ela também diz que Aristófanes rouba o tipo trágico de Eurípides e o coloca no palco cômico, para que possa punir o tragediógrafo por sua transgressão social e estética.

O espaço onde se passa o ritual das tesmoforiantes é análogo ao ambiente doméstico, feminino, dessa maneira, quando o parente de Eurípides entra nesse espaço, há uma relação imediata com o que Eurípides fazia em suas tragédias, ou seja, ele também invadia o espaço proibido, as intimidades das mulheres. Assim, segundo Zeitlin, *As Tesmoforiantes*, organizadas como um diálogo entre a comédia e a tragédia, chamam a atenção para as inconstantes relações entre as realidades cotidianas e a ficção do teatro.

Podemos perceber, em comparação com os demais estudos apresentados, que a autora dá um passo à frente e enxerga outras relações que eram ignoradas ou menos trabalhadas pelos críticos que a precederam. Zeitlin parece perceber que o que, à primeira vista, parece ser algo simplório contém relações menos evidentes, mas que podem levar a uma leitura mais enriquecedora da comédia. O fato de ela relacionar a questão dos gêneros sexuais à discussão dos gêneros literários que a peça apresenta é um grande avanço da autora para a evidência de que a peça é mais complexa do que aparenta ser *a priori*. Claramente, o modo breve como suas ideias são expostas neste capítulo faz que as mesmas pareçam ainda um pouco simples, mas discutiremos de modo um pouco mais aprofundado as questões apresentadas pela autora em um momento mais oportuno.

Seis anos mais tarde, em 1987⁹, Maria de Fátima Sousa e Silva faz um estudo bem detalhado sobre a crítica literária na Comédia Antiga e então passa a discutir *As Tesmoforiantes* como sendo uma obra crítica em relação ao gênero trágico. A autora ressalta a necessidade de se fazer uma leitura mais aprofundada da peça de Aristófanes, tendo em vista os seus episódios paródicos, pois eles ressaltam dois aspectos da obra de Eurípides que o comediógrafo critica: as mulheres em cena e a trama das peças baseadas em intrigas.

Os ideais masculinos de guerra estão em decadência no século V e o universo feminino passa a adquirir certo valor, segundo a autora, pois se encontram nele personagens mais complexas, de múltiplos sentimentos. Mas, no decoro da comédia, apresentar esses sentimentos e complexidades significava falar mal das mulheres. Dessa forma, em *As Tesmoforiantes* as mulheres têm a mesma visão do público conservador contemporâneo de Eurípides, que ainda acreditava que o melhor que uma mulher pode ter para a sua reputação é que não se fale dela. Entretanto a raiva que as personagens têm contra o tragediógrafo ressalta que Aristófanes reconhecia o impacto que as tragédias de Eurípides tinham sobre os espectadores.

A autora então faz uma análise das paródias encontradas em *As Tesmoforiantes*, a fim de encontrar o conteúdo da crítica aristofânica a Eurípides. Em relação à paródia de *Télefo*, Sousa e Silva acredita que se trate de uma boa oportunidade para criticar a linguagem cheia de paradoxos do tragediógrafo, assim como ele é retratado em *Acarnenses*. Acerca das paródias de *Helena* e *Andrômeda*, ela defende que o fato de essas peças terem sido encenadas no ano anterior ao de *As Tesmoforiantes* e de serem favoráveis à situação em que o parente encontra-se na trama não foi o motivo principal que levou o comediógrafo a parodiá-las. Ao contrário, o enredo teria sido criado de modo a favorecer a apresentação de trechos paródicos, pois o seu principal objetivo era a crítica literária a Eurípides.

Acerca de *Helena*, é possível percebermos que o comediógrafo parodia a linguagem de modo a contrastar a sobriedade dos prólogos euripidianos ao coloquialismo de suas esticomitias, o que, levando-se ao extremo, adquire um tom fortemente cômico. Assim, a pureza moral da heroína e a exploração do lado psicológico da personagem feita por Eurípides são reduzidas a uma caricatura, quando Aristófanes avulta as adjetivações e outros recursos retóricos utilizados pelo

⁹ A primeira edição desse texto deu-se em 1987, entretanto, cito na bibliografia a edição a que tenho acesso para consulta, que consta de 1997.

tragediógrafo, como o uso das interjeições e silêncios, que dariam mais vida ao lado psicológico das personagens, mas que, na paródia, tornam-se vazias de sentido. Destarte, o estilo que era a inovação do tragediógrafo transforma-se objeto de escárnio nas mãos do comediógrafo.

Em relação à paródia de *Andrômeda*, a autora mostra que Aristófanes parodia a monodia com que Eurípides inicia essa tragédia, ressaltando que esse era um recurso pouco utilizado pelos outros dois grandes tragediógrafos. Sousa e Silva explica que a monodia é utilizada para expressar uma dor física ou moral e que geralmente é dita por personagens nobres e masculinas, como em Sófocles, mas que Eurípides as coloca na boca das personagens femininas, o que se torna o alvo de crítica de Aristófanes.

Assim sendo, a autora chega à conclusão de que as paródias têm o objetivo de ressaltar o gosto de Eurípides pelo sentimentalismo e pelo melodramático, traços esses predominantes em suas últimas tragédias e que Aristófanes desgostava.

Podemos perceber, mais uma vez, que a discussão apresentada revela que *As Tesmoforiantes* também são um alvo de crítica ao tragediógrafo, seguindo então a linha de autores que não mais veem a peça como uma obra menor do comediógrafo. Deste modo, fica evidente que a autora acrescenta a análise de uma questão fundamental aos estudos da peça, ou seja, Sousa e Silva não somente aponta para a presença das paródias na peça, mas procura entender a sua significação, o conteúdo da crítica que Aristófanes poderia fazer a Eurípides por meio delas.

Em 1988, Joseph A. Dane também faz um estudo sobre a peça, mas não desenvolve as questões apresentadas por Zeitlin anteriormente. Seu estudo foca a questão das paródias, embora sob um aspecto diferente dos demais críticos até então apresentados: Dane procura estudar não somente a paródia dos textos trágicos, mas analisa outros temas, como a paródia da performance e da maquinaria utilizada pelo tragediógrafo. O autor mostra que *As Tesmoforiantes* são a peça de Aristófanes em que há o maior uso de paródia em todos os aspectos, no que diz respeito ao texto e no que diz respeito à maquinaria, como o *enciclema* e a *mekhané*¹⁰.

¹⁰ As referências que encontramos acerca desses recursos cênicos não estão nos próprios textos trágicos, mas em textos que fazem referência a estes. Temos o exemplo da *Poética* de Aristóteles (1454b), em que ele cita o uso do deus *ex-machina* como algo próprio daqueles poetas que não tinham habilidade para fazer com o desenlace da trama se desse por meio da verossimilhança e necessidade trazidas do próprio mito, devendo utilizar-se de uma solução arbitrária, como a inserção de um deus. Nesse sentido, o texto cômico nos é de grande importância, pois é nele que encontramos a maior quantidade de referências ao uso de tais recursos. Devemos notar, entretanto, que essas referências são feitas somente quando o texto está sendo parodiado e são até mesmo as fontes das quais os escoliastas utilizaram-se para reconstruir

O estudioso utiliza-se dessa discussão para analisar uma cena muito específica da peça, em que Eurípides encontra-se com seu parente, Critilla, o Pritane e o arqueiro. Nesse momento da trama, o parente encontra-se em grandes apuros, pois fora descoberto como um espião das mulheres enviado ao ritual das tesmoforiantes. Então, para tentar escapar à fúria feminina, ele se utiliza de uma série de tragédias euripidianas, adaptando-as conforme lhe fosse conveniente. Diante dele está Critilla, uma das mulheres do ritual, um Pritane, um arqueiro e Eurípides que viera lhe resgatar. Dane tem por objetivo então ver em que medida essa cena revela que houve uma quebra da regra dos três atores ou é apenas mais uma forma metateatral de mostrar como é possível jogar com as caracterizações, com as diversas facetas, disfarces e figurinos, de modo que uma cena com quatro personagens seja possível de ser feita.

Para Dane, trabalhar com várias personagens em cena e apenas três atores não é algo problemático. O problema está quando há, na trama da peça, o disfarce, porque então a plateia teria dificuldade em distinguir uma mudança “real” de papel de uma mudança “ficcional”. A audiência poderia encontrar dificuldade de entendimento da trama quando, por exemplo, uma personagem A começa a interpretar uma B, ou seja, quando uma personagem A disfarça-se de B, pois, para a audiência, poderia ser difícil de compreender que há uma personagem já presente na trama disfarçada, e não a entrada de uma nova personagem peça. O autor acredita, portanto, que *As Tesmoforiantes* sejam também uma paródia das convenções que Eurípides faz, para discutir qual é o efeito que isso tem sobre a plateia. Assim, a paródia das maquinarias que ocorre nessa cena faz maior a proximidade entre a cena e as peculiaridades euripidianas.

Ele também acredita que a cena em questão seria de natureza metateatral, remetendo à relação do público com as personagens travestidas das tragédias. Tais personagens são as mulheres, que aparecem com bastante frequência nas peças euripidianas, representadas, segundo as convenções do teatro grego antigo, por atores homens. Assim, do mesmo modo que o Arqueiro e Critilla não enxergam o jogo

algumas convenções do teatro grego, segundo Dane. Assim, ele diz que, para os escoliastas, a “paródia é apenas um traço das convenções teatrais que os precederam, as quais não são documentadas em lugar algum. Nós assumimos que esses recursos como o *enciclema* existiram, não porque foi o modo dramático de expor os cadáveres de Egisto e Clitemnestra em *Oresteia*, mas porque sem a existência de tal recurso, a cena de *Acaruenses* não teria função inteligível. Qual seria a função de se utilizar a palavra *ekkyklete* se tal recurso como o do *enciclema* não existisse?” (p.22)

paródico e veem apenas dois velhos ridículos travestidos de mulher, a audiência veria assim as mulheres criadas e postas em cena por Eurípides.

Dessa maneira, Dane defende a tese de que as paródias das tragédias de Eurípides não são gratuitas, mas são utilizadas para criticar o estilo e estética do tragediógrafo. Como percebemos, então, há uma mudança no tipo de análise da peça desde o estudo de Zeitlin, uma vez que a paródia deixa de ser algo vazio, como uma piada sem muito sentido e passa a ser um instrumento de crítica literária.

Devemos notar também que o estudo de Dane acrescenta-nos uma discussão de um fator muito importante ao gênero dramático, pois, mesmo que esse fator tenha sido relegado a segundo plano por Aristóteles¹¹, a performance é parte fundamental ao gênero e a sua análise é de tanta importância quanto a análise do texto. Dessa forma, as reflexões feitas pelo autor sobre as possibilidades da presença de um quarto ator ou sobre o modo como as cenas com quatro personagens seriam resolvidas são uma importante contribuição aos estudos d' *As Tesmoforiantes*. Elas nos indicam uma mudança de foco, a performance passa a ser estudada em primeiro lugar, em detrimento das discussões que tomam por base a crítica literária ou social.

Em 1991, Thomas K. Hubbard fez um estudo bastante detalhado sobre a parábase aristofânica, analisando a sua estrutura, sua função dentro de cada peça e as referências intertextuais a outras obras do próprio autor. Mostra que ela, por muitos anos, foi considerada pelos estudiosos como uma digressão irrelevante à trama da peça, como sendo uma reminiscência ritual apenas. Mas ele acredita que a parábase esteja ligada ao enredo da peça e, mais do que isso, seja fundamental para o entendimento de cada comédia, pois apresenta um forte valor literário e social.

Hubbard defende a ideia de que a parábase seja um produto de autoconsciência literária, não sendo apenas um resquício de um ritual, mas uma evolução para o gênero dramático devido às propostas literárias que são apresentadas dentro dela. Para isso, ele apresenta três características que lhe são fundamentais para a sua unidade: (a) a parábase é algo extradramático. Ela dá um passo adiante da trama da peça, sem ser totalmente removida da sua temática.

¹¹ Em relação às partes essenciais do drama, Aristóteles, em *Poética* diz: “Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta” (1450b).

“sua independência do drama não é para ser vista como um empecilho estranho, mas como uma oportunidade de mediar uma linguagem que fica entre o discurso mimético e o mundo externo de significados (realidades políticas e sociais) e, assim, ajuda a audiência a conectar os mundos do drama à realidade.” (1991:28, tradução nossa).¹²

(b) a parábase é autocrítica, as maiores partes que a constituem são uma autoapresentação do poeta e do coro. O coro apresenta também as suas próprias fraquezas e debilidades, da mesma forma, o poeta pode tornar-se crítico em relação às suas próprias técnicas, como vemos em *As Nuvens*. (c) a parábase é intertextual. Hubbard acredita que toda parábase contenha interação com outros textos para atingir seu total significado. Ela apresenta uma relação com os dramas que a cercam, faz referências a poetas líricos e dramáticos, aos competidores cômicos e às peças prévias da carreira do próprio poeta. Ressalta mais uma vez que, embora ela seja uma digressão, tem relação com a temática daquela obra em particular, sua linguagem, imagética, referência política e ideologia.

Assim, em relação a *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, Hubbard mostra que Aristófanes possui uma tendência a experimentar novas formas e estruturas. As peças anteriores a essas contêm parábases que apresentavam a função explícita de autodefesa do poeta, vemos o protagonista falando e agindo em seu nome ou defendendo a função social da comédia. Já as peças que se seguiram a *As Nuvens*¹³ têm parábases mais ligadas à trama da peça e fazem uma autodefesa do coro. No caso de *Lisístrata*, ela apresenta o conflito entre os dois semicoros devido à tomada da Acrópole e, em *As Tesmoforiantes*, a parábase é a continuação do discurso das mulheres contra a suposta misoginia de Eurípides. Embora nesse período o conteúdo da parábase esteja mais explicitamente ligado à trama da peça, ela ainda continua tendo o papel crucial de modular as questões de modo que elas tenham uma conexão com o mundo de fora do teatro, mostrando o ponto de vista que o poeta quer passar do espetáculo.

¹² its independence from the drama is not to be regarded as an awkward embarrassment, but as an opportunity for mediating language which stands between the mimetic discourse of drama and the external world of signifieds (political and social reality), and thus helps the audience to connect the worlds of drama and reality.

¹³ Hubbard explica que o caso d' *As Rãs* é uma espécie de exceção, na medida em que uma das funções de Dioniso dentro dessa peça é a de patrono da comédia. Mas, mesmo nesse caso, o deus não representa especificamente Aristófanes ou a comédia aristofânica. (p.157)

Ele diz que as mulheres, em *Lisístrata*, conspiram com uma motivação política, enquanto que em *As Tesmoforiantes*, as mulheres estariam mais preocupadas com problemas literários e artísticos. Ressalta que há mesmo uma linha de crítica que pensa as peças como tendo relação com os fatos históricos de 411, mas ele acredita que as passagens que poderiam ser vistas como alusões à crise foram adicionadas posteriormente à trama da peça, para justificar a sua datação. As maquinações femininas, por sua vez, que poderiam ser associadas à oligarquia, provavelmente sejam, segundo o autor, apenas resquícios das fofocas e rumores sobre a conspiração oligárquica desde 415. De qualquer maneira, Hubbard acredita que essa não seja a questão principal a ser analisada e que o mais importante é o fato de ambas as peças trazerem a questão do feminino. *Lisístrata* trata da questão do feminino, mostra a sua conspiração, enquanto que *As Tesmoforiantes* mostram a tentativa dos homens de parar com a conspiração feminina, sendo uma peça que discute as atitudes masculinas contra as mulheres.

Sobre *Lisístrata*, ele retoma a ideia já desenvolvida por outros autores, como Murray e Whitman de que a heroína que dá nome à peça é uma personagem forte, que possui uma seriedade que não é vista em outros heróis aristofânicos. Há, diante da força feminina da peça, até mesmo o enfraquecimento do Próbulo.

A representação de uma mulher forte e a sua aparição como protagonista de uma peça faz-nos lembrar das tragédias, principalmente das heroínas dos dramas psicológicos eurípidianos. Hubbard acredita que a interpretação de Eurípides sobre a personagem de Helena (tipicamente apontada como vilã na literatura grega¹⁴) como sendo vítima de um mal-entendido de identidades representa uma caracterização que contém nuances de feminismo. Isso, nas mãos do comediógrafo, torna-se um bom motivo para mais um jogo de inversão, e em um outro mal-entendido – desta vez das tesmoforiantes em relação a Eurípides, já que elas nunca viram a sua obra¹⁵, somente

¹⁴ Podemos encontrar em Homero, por exemplo, diversas passagens em que Helena é retratada como um grande mal aos gregos e troianos. Mas acredito que seja particularmente interessante notarmos que até ela mesma se autodeprecia e se utiliza de um termo deveras violento para se caracterizar: ἐμός κυνώπιδος.

¹⁵ A discussão acerca da presença de mulheres e jovens na audiência ainda não chegou a um consenso, principalmente no que diz respeito a esse primeiro grupo: as passagens de Aristófanes que poderiam apontar para essa evidência não são provas suficientes de que de fato havia uma parte da audiência que fosse constituída por mulheres. Pickard-Cambridge (1968) aponta para a passagem que vai do verso 962 a 967 de *Paz* como uma possível evidência de que as mulheres estariam sentadas no fundo da plateia e, por isso, não seriam atingidas pelos grãos de milho que eram atirados no público. Entretanto a passagem pode ser interpretada de modo não-literal e, de qualquer modo, é difícil tomarmos o texto cômico como descrição da realidade. Há também em *As Rãs* (vv.1050-1) a menção de que as mulheres teriam cometido

conhecendo-a por meio de relato de terceiros – o tragediógrafo passa a ser visto como um misógino.

O autor acredita que *As Tesmoforiantes* não sejam uma peça sobre o ódio das mulheres contra Eurípides, mas sobre a falta de compreensão popular da obra de Eurípides, da mesma forma que *As Nuvens* o seriam em relação a Sócrates e outros intelectuais. As nuances psicológicas e emocionais que ele coloca em suas personagens não são compreendidas pela maior parte da audiência. O espectador, então, reduz as personagens e volta para casa pensando que suas mulheres estão lhes traindo, por exemplo, ao ver uma Fedra em cena. Eurípides não consegue compreender os limites de sua audiência, superestima-os e acaba por ser mal compreendido.

As caracterizações mais suaves e românticas das heroínas euripidianas de 412 (Helena e Andrômeda) provavelmente inspiraram Aristófanes a criar uma trama baseada no feminino e ele se sentiu mais confiante em usar as mulheres como influência social, política e literária. Assim, o comediógrafo acreditava que poderia ter mais sucesso na apresentação do feminino do que Eurípides, uma vez que o tratamento do feminino é mais adequado à comédia do que à tragédia.¹⁶ Nesse sentido, *As Tesmoforiantes* não são uma peça sobre Eurípides, mas são uma obra que tematiza o uso das mulheres por Aristófanes nas comédias de 411. É exatamente por isso que devemos ler as duas peças de modo conjunto e, segundo o autor, na intertextualidade entre as parábases poderemos entender melhor como se dá essa relação entre as peças.

Hubbard defende a linha de comentadores que acreditam que as peças sejam de 411 e que *Lisístrata* tenha sido apresentada durante as Leneias, enquanto *As Tesmoforiantes* teriam sido apresentadas durante as Grandes Dionísias. As referências intertextuais entre as peças também podem ser uma boa maneira de se pensar a sua cronologia. Ele acredita que *Lisístrata* tenha sido apresentada antes, porque Aristófanes parece apenas esboçar brevemente as piadas que seriam desenvolvidas mais tarde, como

suicídio devido à vergonha que passaram pela exposição de suas vidas sexuais nas peças euripidianas, mas, mais uma vez, mesmo que isso fosse verdade, as mulheres não necessitariam estar na audiência para saber o que se passara na peça, poderiam certamente ouvir a respeito dela. No entanto há também relatos de escoliastas que dizem que haveria lugares separados na plateia para homens e mulheres e uma passagem das *As Leis* (ii, 658d) de Platão também indicaria a presença feminina entre o público do teatro. Segundo Pickard-Cambridge, também haveria um certo Firômaco ou Sfirômaco que, de acordo com o escoliasta a Ecc. 22 de Aristófanes, comentava que deveria haver assentos para separar homens e mulheres, e mulheres livres das cortesãs.

¹⁶ Hubbard nota aqui a discussão (já apresentada por nós) do trabalho de Froma Zeitlin (1981), que mostra que Aristófanes faz uma punição de Eurípides pelo seu uso inadequado do feminino, pois é à comédia, e não à tragédia, que cabe falar mal das mulheres, já que dela se espera o riso.

se fosse uma espécie de teste, para ver se a audiência iria gostar. Esse desenvolvimento do tratamento da mulher nas duas peças é mais claro nas suas parábases. Em *As Tesmoforiantes*, ele desenvolve os temas da comédia anterior e parece, segundo o autor, fazer uma apologia para as duas peças.

Mostra que, na parábase de *Lisístrata*, as mulheres clamam pelo direito de tratar sobre assuntos sérios relacionados à cidade. Esse direito faz-se presente quando elas mostram a sua contribuição nos trabalhos religiosos da *polis*. Aristófanes estaria criando o plano de fundo para a próxima peça, mostrando a importância do papel das mulheres nos rituais religiosos, o que faz parte da sua contribuição cívica. Além disso, a menção em *As Tesmoforiantes* de que as mulheres deveriam ser honradas pelos filhos que mandam para as guerras (vv.830-45) é um forte eco com a parábase de *Lisístrata*.

Hubbard explica que o mecanismo da parábase de *As Tesmoforiantes* é complementar ao da peça como um todo, pois continua as acusações contra as atitudes dos homens. Assim, se as mulheres agem de modo errado, seus erros são muito menores do que os dos homens e muitas vezes acontecem ou são incentivados por causa deles, como quando elas são cobiçadas nas ruas: se elas se mostram é porque há homens que prestam atenção. A pergunta retórica sobre por que os homens então se casam com esse mal que é a mulher pode ser mais bem compreendida pela audiência se ela levar em consideração as consequências do mundo sem o casamento, que são apresentadas em *Lisístrata*. Além disso, o fato de as mulheres citarem nomes femininos referentes a virtudes nas guerras não tem uma relação direta com a trama de *As Tesmoforiantes*, mas se, mais uma vez, pensarmos a parábase tendo em vista a sua intertextualidade com *Lisístrata*, encontramos mais um eco com o nome da protagonista (= Dissolve Tropas) e sua companheira Calonice (= Bela Vitória).

Dessa maneira, podemos verificar que o estudo de Hubbard representa um grande avanço para leitura das peças. Além de pensá-las de modo unificado, como uma espécie de tratado literário para o uso do feminino na comédia e na tragédia; o estudo da parábase como indicador da visão do poeta, mesmo nos casos em que vemos o coro fazendo uma autodefesa, acrescenta-nos um novo ponto de vista. Temos, além de tudo, a oportunidade de verificar *As Tesmoforiantes* como uma peça que apresenta a visão das atitudes dos homens contra as mulheres.

Em 1993, A. M. Bowie também analisa *As Tesmoforiantes*, mas da perspectiva do rito e do mito gregos. Ele faz a comparação entre a representação do ritual na peça e

aquele que acontece na vida cotidiana das mulheres gregas. Acredita que não seja possível analisar a peça apenas em termos do festival das tesmoforiantes, uma vez que esse era exclusivamente feminino e cujas práticas eram secretas, muito embora ache que os homens deveriam ter alguma noção do que acontecesse por lá.

Passa então a fazer uma breve análise desse festival, para que possa comparar a sua representação na peça de Aristófanes. Assim, ele mostra que o ritual consagrava o papel da mulher como continuadora do *oikos* e, por consequência, da *polis*. Era também o momento em que uma inversão de papéis que ocorria no âmbito político, uma vez que as mulheres tomavam o espaço da *Pnyx*, centro político masculino da cidade. Explica então como se dava a cronologia do festival, os acontecimentos correspondentes a cada dia. No primeiro dia (*Anodos*), as mulheres subiam ao Tesmofórion e tinham contato com elementos ligados ao sexo e à morte, como plantas férteis e a *aischrologia*, que era o uso da linguagem obscena, o que marcava a quebra com a vida cotidiana delas. No segundo dia (*Nesteia*), elas jejuavam, o que representava a dor de Deméter pela perda de sua filha e a sua recusa em comer. O terceiro e último dia, por fim, que era chamado de “Nascimento Belo” (*Kalligeneia*), era o dia em que as mulheres comiam carne e faziam o ritual de sacrifício de um porco. Nesse dia, a vida normal é restaurada.

Em *As Tesmoforiantes* alguns desses acontecimentos são retratados, como a entrada somente das mulheres cidadãs, o fechamento das cortes, a celebração da fertilidade e o jejum na *Nesteia*. No festival da peça, as mulheres são colocadas em contato com áreas que geralmente são fechadas para elas. A primeira parte da peça tem uma forte essência política, pois o festival é referido como uma assembleia (vv. 84, 277 ss.), na qual oradores (v. 292) falam ao *demos* de mulheres (vv. 335, 353, 1145). Bowie acredita que, quando as mulheres fazem um julgamento de Eurípides, Aristófanes esteja levando a ideologia do festival das tesmoforiantes ao extremo cômico. Uma vez que o ritual em honra a Deméter e Perséfone gera uma inversão de papéis sociais e as cortes masculinas não funcionam nesses dias, o comediógrafo vê um bom pretexto cômico para, na sua versão desse festival, fazer que as mulheres usurpem também da função judicial dos homens, o que, obviamente, não acontecia no ritual verdadeiro das Tesmofórias. Ele acredita que essa brincadeira de Aristófanes só seja possível porque havia alguns mitos em relação a esse festival que diziam que os homens que tentassem adentrá-lo poderiam ser presos pelas mulheres e até mesmo torturados. Dessa forma, o

comediógrafo não estaria imitando somente a estrutura do festival, mas colocando em cena as lendas acerca do mesmo.

Acerca da relação de Eurípides com as mulheres na peça, Bowie ressalta que as acusações das tesmoforiantes dizem respeito às ações femininas que o poeta tornou problemática em suas tragédias e que ele sofre uma castração simbólica por parte das mulheres quando se vê obrigado a se travestir também para resgatar seu parente, perdendo a sua masculinidade. Já a ligação entre Eurípides e o ritual das Tesmofórias reside no fato de que ambos são transgressores: do mesmo modo que as mulheres passam a exercer papéis masculinos, Eurípides transgride as convenções trágicas, tanto no que diz respeito ao objeto mais apropriado à tragédia quanto à sua estrutura.

Eurípides é bem ousado no que se refere às inovações, principalmente quando introduz elementos que podem ser considerados cômicos em suas tragédias. *Helena*, por exemplo, uma das peças que são parodiadas por Aristófanes em *As Tesmoforiantes*, joga com elementos cômicos. Apresenta um final feliz que é atípico ao gênero trágico e subverte as convenções trágicas, quando compromete a ilusão dramática com a apresentação de personagens disfarçadas e faz uso do recurso do reconhecimento, esticando, assim, as fronteiras entre o cômico e o trágico.

Aristófanes, ressaltando esses elementos em sua paródia, apropria-se da tragédia, não somente para demonstrar que a variedade da comédia pode ser ampliada, mas também para submeter a tragédia e suas convenções a uma crítica radical, o que, na comparação entre os dois gêneros, revela que a comédia tem muito mais flexibilidade e potencial. Assim, por meio da linguagem, o gênero cômico pode expressar a sua superioridade sobre o trágico, uma vez que àquele é possível inserir trechos trágicos sem que isso seja um problema, enquanto este deveria estar atento ao bom uso da dicção elevada, podendo sofrer graves consequências devido à apresentação de linguagem mais coloquial.

Mais uma vez, podemos perceber que a análise passa a ser feita de um modo mais complexo, o ritual adquire uma função maior do que a de mero pano de fundo. Bowie contribui para a leitura da peça sob um outro ponto de vista, ou seja, da comparação entre o festival das tesmoforiantes e a sua representação na peça de Aristófanes. Outro ponto estudado pelo autor e que é importante para entendermos a complexidade da peça é o fato de as paródias servirem para ressaltar a flexibilidade da comédia em comparação com a tragédia.

Em 1994, Lauren K. Taaffe faz uma discussão sobre a peça em termos de gênero sexual. A autora chama a atenção para a parábase, em que há uma apologia às mulheres, já que as elas apresentam seus nomes como representantes de suas virtudes e em contrapartida os homens só possuem comportamentos desonrosos. Mas ela acredita que uma visão feminista da peça, que apontasse para a elevação dos valores femininos e uma diminuição dos masculinos seria algo equivocada, pois o tom cômico estaria justamente na ironia da apresentação dessa imagética feminina.

Taaffe também acha que *As Tesmoforiantes* são tão bem-sucedidas quanto *Lisístrata* no que diz respeito à representação da mulher no palco cômico, pois destacam da mesma maneira a deturpação que o uso desse tipo de personagem acarreta e brincam com a tentativa dos atores em retratar figuras femininas nas tragédias e nas comédias. A cena de Agatão, por exemplo, é cheia de significados ambíguos: ao mesmo tempo em que ele é um homem, está travestido de mulher e gera o desejo sexual no parente de Eurípidés, que se torna um espectador ingênuo. Da mesma maneira, a plateia ver-se-ia atraída pelas personagens femininas dos dramas, esquecendo-se por um instante de que trata de um ator, um homem travestido de mulher.

Assim que o parente entra no Tesmofóron, há uma inversão de papéis, na medida em que ele age como se fosse uma mulher e essas, por sua vez, como se fossem homens na assembleia. Deste modo, qualquer curiosidade que o espectador pudesse ter sobre a ação feminina no festival é dissipada, pois o formato de uma assembleia normal é colocado em cena, mas com mulheres no comando. A atenção então passa para o parente que está vestido de mulher no meio de mulheres.

Por fim, a autora conclui que a peça brinca com o jogo das trocas de gênero, em que homens travestem-se de mulher ou apresentam uma imagem andrógina, bissexual, como Agatão, não nos esquecendo de que até mesmo as mulheres “reais” da peça são cômicas, na medida em que são homens vestidos de mulheres e o público nunca se esquecerá disso. Esse jogo com o travestimento é cômico por si só e coloca em questão o problema da representação teatral de mulheres, que é feita por homens. *As Tesmoforiantes*, para a autora, lidam mais com a questão literária do que política, mostrando que cabe mais à comédia do que à tragédia representar o feminino, já que a mulher é submetida ao poder masculino e sua independência no palco só a torna mais cômica.

Podemos perceber, aqui, que se abre uma nova chave de leitura para a peça, a do jogo de inversões e travestimento, o que também enriquece a crítica sobre *As Tesmoforiantes*, permitindo que se façam outras discussões, menos simplistas, da mesma. Taaffe, portanto, acrescenta à leitura de Zeitlin, sobre as relações entre gêneros sexuais e os literários, a questão de como Aristófanes utiliza-se dessa temática para brincar com os limites cômicos do travestimento e das inversões de papéis sociais.

Em 2001, então, Erich Segal faz um estudo sobre a trajetória da comédia no Ocidente, dando uma atenção especial à obra de Aristófanes, para tentar compreender como ocorreu a mudança da Comédia Antiga para a Comédia Nova de Menandro. Ele procura analisar as mudanças das características das primeiras peças aristofônicas, sua ligação com os ritos fálicos, que deram origem ao gênero cômico, para depois compará-las às características da Comédia Nova. No capítulo chamado “The one and Only?”, o autor faz uma análise sobre *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Paz*. O capítulo seguinte – “Failure and Success” analisa *As Nuvens* e o capítulo “The Birds: The Uncensored Fantasy”, como o próprio nome já diz, faz um estudo sobre *As Aves*. “Requiem for a Genre?” trata então de *As Rãs* e de *Plutos*. Por fim, em um capítulo intitulado “The Comic Catastrophe”, o autor então fará uma análise dos elementos cômicos das últimas tragédias de Eurípidés e como isso foi visto por Aristófanes e influenciou a Comédia Nova de Menandro.

O autor diz que Aristófanes sempre colocou mais de um Eurípidés em suas comédias, não sendo somente a personagem, mas inspiração para alguns tipos cômicos e que, embora o comediógrafo tenha zombado demais do tragediógrafo, Aristófanes foi um grande admirador de seu trabalho. A influência, no entanto, não foi unilateral, e Eurípidés também admite ter sido influenciado por Aristófanes, de modo que não se sabe de fato quem inspirava quem. A simbiose entre os dois autores era tão grande que fez que Cratino cunhasse o termo “euripidaristofanizar”. Segundo o autor, Eurípidés teria emprestado vários elementos cômicos às suas tragédias, como a parábase, o trivial doméstico, o final feliz e cenas de reconhecimentos que seriam muito utilizadas na Comédia Nova.

Segal aponta alguns motivos para o fato de, a partir de 412, os atenienses estarem mais sedentos de tragédias com finais felizes: a expedição à Sicília, a crise financeira, geradora da falta de alimentos, os sofistas, que traziam novos valores e

questionavam os tradicionais e um grande medo que tomava Atenas durante o período da revolução oligárquica.

Discutindo as obras euripidianas que teriam características mais cômicas, o autor passa a tratar de *Ifigênia em Táuris*, que fora encenada dois anos antes de *Helena* e *Andrômeda*, peças parodiadas por Aristófanes em *As Tesmoforiantes*. Ele aponta para o fato de que *Ifigênia em Táuris* e *Helena* serem tão semelhantes que há quem diga que a última tenha sido uma segunda versão da primeira. Segal explica também que ambas as peças possuem prólogo explicativo e que essa característica tão comum nas comédias é algo necessário no caso das tramas de reconhecimento, para que o público fique atento a quem é quem. Além disso, algumas características de *Helena* são típicas da Comédia Nova, como a exótica terra distante e bárbara e a perda de identidade que são típicas do *komos*.

Assim, é notável que algumas características das últimas tragédias de Eurípides tenham se cristalizado na fórmula da Comédia Nova, como a luta entre o bárbaro e o grego, que em Menandro transforma-se na luta entre o ateniense e o não-ateniense e a xenofobia, que também vira uma regra. Deste modo, podemos perceber que a Comédia Nova tornou-se uma espécie de variação das últimas peças de Eurípides, em que há o reconhecimento seguido de intrigas e maquinações. Esses elementos que se distanciam do modelo trágico tradicional claramente tornam-se alvo de zombaria nas mãos de Aristófanes.

Essa análise, então, parece não nos acrescentar muito ao que já foi dito anteriormente pelos demais autores, mas elucida as relações entre o tragediógrafo e a Comédia Nova e também como Eurípides emprestava elementos de comédias de Aristófanes às suas tragédias, o que nos poderia indicar um caminho para entender-se a crítica aristofânica a esse autor trágico.

No ano seguinte, 2002, Niall W. Slater faz um estudo bem detalhado da obra aristofânica, tendo em vista o aspecto da metateatralidade e do espectador como um ser político. Assim, apresenta uma visão de *As Tesmoforiantes* que difere bastante do tipo de análise que vinha sendo feita até então. O autor inicia o seu estudo mostrando que há alguns anos os críticos subestimam a qualidade da peça. Além disso, ressalta que é difícil fazer o estudo das paródias e das questões acerca dos gêneros sexuais, uma vez que não é fácil precisar até que ponto os poetas masculinos, como Eurípides, Agatão e

Aristófanes eram capazes de descrever algo com maior exatidão sobre a experiência feminina.

Slater não acredita que as intenções de Aristófanes, nessa peça, tenham sido apenas estéticas ou teóricas, pois estaria fazendo uma sátira de um tragediógrafo que ele já havia parodiado. Mas acha que ele tenha colocado em cena, mais uma vez, a assembleia, já que, mesmo tratando do ritual das Tesmofórias, ele aqui é tratado como uma função do corpo democrático, como os homens faziam em suas assembleias.

A questão da ilusão dramática será discutida ao longo da peça e a efetividade e durabilidade do εἶδος de Eurípides serão testadas, com o uso dos episódios paródicos. Uma passagem, que ilustra bem essa temática, é dita pelo próprio tragediógrafo, quando ele se vê diante do parente travestido de mulher (vv.266-7):

ἄνῆρ μὲν ἡμῖν οὕτοσσι καὶ δὴ γυνῆ
τό εἶδος

Este aí é homem , para nós, mas é uma mulher
na aparência.

Dessa maneira, temos uma indicação do que ocorrerá ao longo da trama, a ilusão dramática será provada em seus limites, pois, enquanto o ator está travestido de mulher, a audiência manter-se-ia consciente disso, o que poderia gerar uma quebra da ilusão dramática. É justamente a consequência disso, dentro das peças euripidianas que apresentam o tema do feminino, que será verificada por meio das paródias.

Slater também nota que somente no momento em que Critilla anuncia a maldição contra Eurípides por falar os segredos das mulheres (331ss.) a paródia torna-se uma sátira, pelo fato de estar-se sendo apresentada uma “assembleia de mulheres”.Assim, ele diz que :

A imitação da linguagem da assembleia (que deve ter sido muito divertida para todos aqueles cidadãos no teatro que sentaram ano após ano na *Pnyx*) é concluída com a leitura da proposta da “*boule* de mulheres” de que a assembleia deve determinar uma punição para

Eurípides, tendo a *boule* já o considerado culpado (vv.372-379).
(2002:160; tradução nossa)¹⁷

Devemos entender, ademais, em relação ao julgamento de Eurípides, que Aristófanes retrata-o como aquele que cometeu a maior injúria contra o demos de mulheres e que deve ser punido severa e rapidamente.

A análise da peça então passa a ser centrada em uma cena específica, qual seja, a da discussão entre Mica, uma das *tesmoforiantes* que discursa a favor da punição de Eurípides, e o parente do tragediógrafo, que tenta amenizar a situação, mostrando que as atitudes que Eurípides apontava não eram nem uma parte das falhas que as mulheres cometiam de fato. O autor mostra que, embora as participantes do ritual enfureçam-se com o discurso do parente, elas não o negam. O problema está apenas no fato de ele discutir essas questões abertamente, podendo ser escutado por outros. Mas a reação que elas têm a essa discordância com a fala do parente é bem peculiar: Slater diz que seria possível criar uma cena em que elas o retirassem do ritual por meio de uma votação, mas o comediógrafo ressalta é que, na assembleia feminina, não são permitidos improvisos nos discursos, de modo que opiniões contrárias ou até mesmo semelhantes, mas apresentadas sob um outro ponto de vista, não são aceitas.

Por fim, Slater diz que o uso da assembleia de mulheres no início da peça não é algo inocente, mas tem uma relação com a política ateniense no momento, que estava ameaçada pela tirania. Aqui, a ameaça à democracia não é personificada por um líder identificável como Cleão, mas no modo como a assembleia escreve um roteiro para todo mundo, entretanto sem permitir improvisações sob outros pontos de vista. A crise de 411 mantém a sua sombra também sobre *As Tesmoforiantes* e por trás das piadas sobre Agatão e Eurípides está a preocupação sobre a liberdade da democracia em ouvir todos os conselhos e informações necessárias para tomar suas próprias decisões.

Esse estudo é de uma grande importância dentro dos trabalhos realizados sobre a peça até a atualidade, pois aponta para uma vertente política que era totalmente ignorada, fazendo que novas possibilidades de leitura provem que *As Tesmoforiantes*, ao contrário do que os críticos do século passado pensavam, são uma das peças mais complexas e bem trabalhadas de Aristófanes.

¹⁷ The send-up of the language of the assembly (which must have been very entertaining to all those citizens in the theater who had sat through it year after year on the Pnyx) concludes with the reading of the motion of the “boule of women” that the assembly should determine a punishment for Euripides, the boule having already found him guilty (372-379).

Ainda em 2002, Angeliki Tzanetou fez um estudo sobre *As Tesmoforiantes*, tendo por objetivo verificar o paralelo existente entre as paródias das tragédias euripidianas e o mito de Deméter e Perséfone, que deu origem ao ritual das Tesmofórias.

Explicando um pouco o âmbito do festival, a autora ressalta que, em Atenas, as mulheres não tinham direitos políticos e que os três dias do ritual eram como uma inversão de papéis, na medida em que elas tomavam o poder. Além disso, a parte obscena do ritual também é uma inversão, já que as mulheres podem expressar uma maior liberdade sexual. Investidas desse poder que lhes é proporcionado por essa situação que o ritual favorece, as mulheres constroem, na peça aristofânica, uma realidade que é bem propícia para o cômico: elas condenam Eurípides devido ao seu modo trágico de retratar as traições femininas, o que gera a desconfiança em seus maridos e afeta a harmonia do *oikos*. Assim, segundo Tzanetou, no universo cômico, as mulheres não querem ser heroínas trágicas como Fedra e Melanipe.

A relação entre o ritual em honra a Deméter e Perséfone e a comédia em questão dá-se por meio do paralelo entre a cronologia do ritual e o modo como a trama de *As Tesmoforiantes* vai sendo encaminhada. Dessa forma, a autora irá mostrar que as atividades próprias de cada dia do festival – *Nesteia e Kalligeneia*¹⁸ – são simbolizadas de algum modo durante a trama da comédia. A performance das primeiras paródias trágicas corresponderia, então, a uma representação das lamentações de Deméter, de modo que são colocadas durante o dia da *Nesteia*. Além disso, elas representariam o rapto de Perséfone. O lado mais cômico, por conseguinte, que resulta na liberação do parente, sugere a transição para o terceiro e último dia, a *Kalligeneia*, representando o retorno de Perséfone. Deste modo, o fim das lamentações de Deméter é assinalado pelo forte tom cômico das obscenidades da paródia de *Andrômeda*, que marcariam então a transição da *Nesteia* para a *Kalligeneia*.

Ela também observa que a reconciliação de Eurípides com as das mulheres, no final da peça, ressalta a relação de companheirismo e de interdependência entre os gêneros, fazendo um paralelo com a reconciliação de Deméter e Zeus, para o retorno da fertilidade. Assim, a reaproximação do tragediógrafo com as tesmoforiantes e o resgate do parente que se dá em sequência, parodiando o resgate de Perséfone, reafirmam a

¹⁸ O primeiro dia do ritual (*Anodos*) não é analisado, já que a trama de *As Tesmoforiantes* tem início quando as mulheres já estão subindo ao Tesmofóron e o parente só vai chegar lá no segundo dia.

questão da fertilidade. Ao integrar o mito de Perséfone e Deméter na trama da peça, o final cômico faz um tributo ao serviço feminino religioso.

Tzanetou ainda ressalta que a imitação metateatral do festival das Dionísias e a competição dramática dão à audiência uma consciência da teatralidade do espetáculo em dois aspectos: a substituição da cidade Dionísia pela Tesmofória e a rivalidade entre Aristófanes e Eurípidés como um contexto teatral que gradualmente foca-se nos dramas sobre as mulheres.

Por fim, a autora diz que a peça de Aristófanes eleva a condição de fertilidade da mulher e respeita o seu ritual. Diferentemente de *Lisístrata* e *Mulheres na Assembleia*, em que as mulheres tomam o poder em uma ocasião tipicamente masculina e depois, ao final da peça, voltam para o *oikos*, em *As Tesmoforiantes*, são os homens que estão invadindo o espaço exclusivamente feminino e depois da reconciliação devem voltar ao seu *oikos*.

Como podemos observar, a leitura de Tzanetou também abre novos caminhos para a interpretação dos paralelos entre os rituais. A autora enxerga a relação entre o festival real e a sua representação cômica de modo um pouco diferente de Bowie, que acredita que Aristófanes utilize-se dele para atingir uma maior comicidade, mostrando, por exemplo, que as mulheres usurpariam do poder. Tzanetou vê esse jogo, mas vai além, pois acredita também que a estrutura do ritual tenha sido inserida na trama da peça, de modo que ele fosse o tempo todo remetido e homenageado pelo comediógrafo, o que nos abre para mais uma leitura da peça, sendo um importante avanço nos seus estudos.

Em 2004, então, tivemos a última edição de *As Tesmoforiantes* feita por C. Austin e S. Douglas Olson. Na introdução dessa obra, os autores fazem uma análise sobre a problemática da datação da peça, tendo em vista as suas referências políticas e as de sua irmã, *Lisístrata*.

Ao que tudo indica, *Lisístrata* teria sido representada nas Leneias, enquanto *As Tesmoforiantes* nas Grandes Dionísias, tendo em vista as referências políticas de cada peça. Os autores apontam que Henderson diz que *Lisístrata* possui um otimismo político que seria improvável dois meses mais tarde, de acordo com o contexto histórico em que Atenas encontrava-se. No entanto eles acreditam que esse otimismo tenha mais a ver com o tom fantasioso típico da Comédia Antiga do que com a atmosfera política em que a peça está inserida. A referência direta a Pisandro (v.491) também seria uma

boa indicação de que os atenienses sabiam de algum modo dos seus planos oligárquicos, mas ainda não havia uma consciência declarada da ameaça à democracia como haveria meses mais tarde, à época em que *As Tesmoforiantes* foram encenadas.

Porém os autores dizem que as referências aos perigos antidemocráticos, as tentativas de reescrever a Constituição e negociações com os persas em *As Tesmoforiantes* devem ser descartadas como sendo um eco com a assembleia histórica, muito embora na época em que a peça fora encenada, ou seja, durante as Grandes Dionísias, eles achem que fosse muito improvável que essa comédia não tivesse nenhuma consciência dos problemas que estavam acontecendo, uma vez que a conspiração oligárquica estava mais avançada e não poderia mais ser ignorada. Eles também ressaltam que não há em lugar algum uma referência à “Era do Terror” descrita por Tucídides, mas observam que alguém poderia dizer que essas menções são feitas de modo implícito, entretanto não desenvolvem essa problemática.

Alguns são os motivos que os autores apontam para o fato de não haver nenhuma menção explícita à “Era do Terror”, quais sejam: primeiramente a lacuna de tempo entre a produção da peça e a sua performance, ou seja, na época em que a peça estaria sendo produzida, os acontecimentos citados por Tucídides não teriam ocorrido, já que eles aconteceriam na época em que a peça foi encenada, e não produzida. Se houve, então, alguma parte inserida durante os últimos ensaios, só para a apresentação, isso não nos resta no texto. Outro motivo que eles apontam é a repressão que todo o povo ateniense sofria nas iminências do golpe oligárquico: se o que Tucídides relata está certo – e não há motivos para pensarmos que ele não esteja – era extremamente perigoso expressar pensamentos não-oligárquicos em Atenas. Aristófanes teria medo então e teria evitado alusões mais explícitas na sua paródia da assembleia e é até notável que ele tenha tido a ousadia de fazer tal paródia.

Assim, podemos perceber que os estudos mais recentes sobre a peça começam a indicar uma leitura um pouco mais politizada dela, mesmo que timidamente. Embora os autores não tenham querido desenvolver a discussão das possíveis referências políticas, eles também não as negam de forma categórica. É interessante, entretanto, que as passagens que eles apontam como possíveis referências a fatos políticos sejam descartadas como tal, mas isso será objeto de uma discussão mais minuciosa no momento oportuno. O que vale ressaltar aqui é a diferença do foco que é dado à peça e,

se compararmos com estudos do início do século anterior, podemos perceber o quanto *As Tesmoforiantes* passaram a ser lidas de modo mais atento.

Ainda em 2004, Pierre Voelke também fez um estudo sobre a representação de Eurípides como um herói cômico em *Acarnenses* e *As Tesmoforiantes*. Seu objetivo é analisar as semelhanças entre Aristófanes e o tragediógrafo, tendo em vista um escólio a Platão que ressalta a ambivalência entre eles e também pensando sobre o termo cunhado por Cratino: “euripidaristofanizar”.

Não é somente na linguagem e estilo que os dois autores são semelhantes, mas também na posição política, no tratamento dos deuses e há quem atribua à influência de Eurípides a causa das protagonistas femininas das peças de Aristófanes.

Fundamentalmente, enquanto parodia certas cenas euripidianas, o comediógrafo o faz de modo que tais paródias integrem as tramas de suas comédias e contribuam para o seu desenrolar, mais do que isso, como mostra o exemplo de *As Tesmoforiantes*, além de podermos encontrar as cenas de Eurípides integradas à intriga cômica, verificamos a presença de um tipo de intriga que é copiado do modelo trágico euripidiano.

Voelke diz que Aristófanes sugere semelhanças entre a arte de Eurípides e a sua, e também percebe que o modo de agir dos heróis cômicos é semelhante ao modo como a arte do tragediógrafo é construída, uma vez que ela apresenta um senso de inovação e de inventividade semelhantes ao comportamento dos melhores heróis aristofânicos. Assim, quando o comediógrafo transforma Eurípides em herói cômico, ele ressalta a sua inventividade e destreza, qualidades que Aristófanes reivindica para si mesmo. No caso de Eurípides, ao contrário dos outros heróis aristofânicos, isso tem um preço, pois as qualidades cômicas em um autor trágico colocam em dúvida a sua qualidade como poeta.

Aristófanes então se utiliza da seguinte estratégia: ao transformar o tragediógrafo em herói cômico, ele subverte e reutiliza a arte euripidiana conforme lhe for mais conveniente. Assim, o fato de a tragédia de Eurípides poder tornar-se parte da trama cômica faz que a sua arte trágica fracasse.

Assim, como podemos verificar, o estudo apresentado por Voelke continua a discussão de *As Tesmoforiantes* como uma obra que problematiza os gêneros literários, como uma batalha entre a comédia e a tragédia, mais especificamente a tragédia euripidiana.

Em 2006, Martin Revermann faz um estudo totalmente diferente do que vimos até então: ele procura investigar como se dava a competência da audiência do século V a.C, mais especificamente da época de Aristófanes, para que se possa compreender de que modo essa audiência tem um entendimento das tragédias que são parodiadas pelo comediógrafo.

Para isso, o autor inicia seu estudo com a seguinte inquietação: por que peças que, nos dias atuais, são consideradas obras-primas da literatura universal não conseguiram a premiação máxima dentro dos festivais dramáticos? Será que a audiência era capaz de distinguir as peças mais ordinárias de uma *Medeia* ou *As Nuvens*?

Revermann (p.99) mostra que Aristóteles, na *Poética* (1451b 23-6)¹⁹, aponta para o fato de que nem toda a audiência era conhecedora profunda dos mitos, o que nos faz perceber que esse público era constituído por variadas competências. Além disso, ele também mostra que as invectivas dos poetas cômicos ao público – ora elogiando, ora criticando sua falta de compreensão das peças – poderiam ser interpretadas como reveladoras da multiplicidade de inteligências dentro da plateia. No entanto devemos ter cuidado ao interpretarmos o discurso do poeta cômico de modo literal, uma vez que ele indica mais o contexto da competição dramática em que o poeta encontra-se do que o mapeamento de quem seja esse público.

O autor então diz que a melhor maneira de compreensão das competências da audiência seria por meio da paratragédia²⁰, uma vez que ela é um fenômeno complexo

¹⁹ A passagem a que Revermann refere-se é a seguinte: ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητέον μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαι εἰσὶν, ἀντεχέσθαι, καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις ἔστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. O autor apresenta a seguinte tradução da mesma: “Hence there is no need to adhere at all costs to the traditional stories, around which tragedies are constructed. For try to do this would be ridiculous, since even the well-known material is well-known only to a few, but nevertheless delights all.”

²⁰ Revermann define a paratragédia como um fenômeno teatral complexo, não sendo somente a citação de um texto trágico dentro da comédia, mas a criação de uma atmosfera remanescente das tragédias, com a utilização de signos visuais, como figurino, gestuais e signos paralinguísticos, como entonação, ritmos, música, tonalidades de voz etc. Segundo ele (2006: 103): “This [paratragedy] is a theatrically rich and complex phenomenon which operates not just on the plain linguistic level of the spoken word, but also involves paralinguistic and visual signs (rhythm, gesture, costume, as well as, it would seem, pitch and intonation). In addition, instances of paratragedy may involve music, which introduces new layers on top of an already complex set of parameters: melody, rhythm (again), colour of tone, pitch (again, including falsetto), phrasing, volume, even another agent and generator of signs, the aulos-player (who in occasion may have been integrated into the action). Moreover, paratragedy is often a somewhat organic and evolving theatrical process, the prime objective of which is to create an ‘atmosphere’, ‘environment’ or ‘mood’ reminiscent of tragedy, and which rests on levels of familiarity with tragic plots, plot-patterns or even little plot-pieces.”

Entretanto devemos notar que o uso do termo é um pouco obscuro, uma vez que Dane (1968), como já vimos, faz uma análise do que ele chama “paródia”, dentro d’ *As Tesmoforiantes*, e explica que não se fechará somente à análise do texto parodiado, mas dos aspectos visuais, o que se assemelha muito à definição de Revermann de paratragédia. Como esse capítulo trata de uma visão panorâmica de cada

que opera não somente no plano linguístico, mas no paralinguístico, como ritmo, gestos, figurinos, adereços, tons, falsetes etc. Seu principal objetivo é criar uma atmosfera reminescente da tragédia, de modo a unir o público em sua habilidade generalizada de reconhecê-la. Isso, ao mesmo tempo em que garante o sucesso cômico, separa os diversos níveis de entendimento da audiência.

Além disso, o autor ressalta que a exposição contínua do público a vários dias de festival dramático e o caráter cívico do mesmo também faziam que o nível de competência do público não fosse tão mínimo. No entanto, o poeta que quisesse ter certeza de que conquistaria a grande parte da plateia deveria saber administrar as piadas mais intelectuais com aquelas mais comuns, como as que o próprio Aristófanes tanto criticava no prólogo d' *As Rãs*²¹.

Revermann então acredita que *As Tesmoforiantes* fossem uma espécie de teste, pois ao mesmo tempo em que a peça é complexa, Aristófanes consegue ser muito simples e atingir até os mais baixos níveis de competência. Assim, das quatro paratragédias interpretadas na trama, três são explicitamente nomeadas, na tentativa de colocar o maior número possível de espectadores na brincadeira, por exemplo.

Um espectador mais competente e atento poderia então perceber que as paródias de *Helena* e de *Andrômeda*, por exemplo, reduzem os significados que Eurípides trazia em suas peças. Os questionamentos sobre a percepção humana que o tragediógrafo faz em *Helena* tornam-se, para a comédia, apenas uma cena de reconhecimento diante de um guarda que nada está entendendo daquela situação patética. E o eco da voz de *Andrômeda*, na peça homônima de Eurípides, que remetia à solidão da personagem e a seu medo é trivializado na paródia, tornando-se uma repetição vazia de sentido.

Essa consciência da redução da tragédia de Eurípides operada por Aristófanes seria uma grande prova de um alto nível de competência do público. Enquanto isso, o

autor sobre *As Tesmoforiantes*, utilizar-me-ei dos termos “paródia” e “paratragédia” como eles foram citados por cada autor, não fazendo uma distinção exata sobre os mesmos.

²¹ De forma bem-humorada e inteligente, Aristófanes inicia o prólogo d' *As Rãs* com um escravo, Xântias, e seu amo, Dioniso, discutindo sobre qual tipo de piadas deveriam contar aos espectadores. O jogo cômico nesta cena consiste no fato de Dioniso adiantar todas as brincadeiras comuns que seriam esperadas do escravo que carregava consigo muito peso (piadas escatológicas, que mostrariam como o amo está prestes a vomitar ou defecar, por exemplo, devido ao grande peso que carrega). Mais do que isso, o interessante de como a cena se constrói é também o fato de o patrono do teatro não somente adiantar as piadas do escravo, mas fazê-lo de modo a criticar o uso desses recursos tão vulgares em outros comediógrafos. Assim, temos o exemplo disso logo nos primeiros versos da peça, em (1-5), em que Xântias, o escravo, diz: “Devo dizer aquelas coisas comuns, oh senhor/sobre as quais os espectadores sempre riem?” ao que Dioniso responde: “Sim, por Zeus, diga o que você quiser, mas não diga ‘estou apertado’ ”(tradução minha)

que poderia indicar o menor nível de entendimento dessa audiência seria se ela compreendesse ao menos que há formas típicas da tragédia que são introduzidas na comédia por meio das ações das personagens de Eurípides. Quem não percebesse isso ficaria como Critilla e o arqueiro, sem entender o jogo.

O estudo de Revermann é interessante no sentido de nos alertar para o significado das paródias dentro da trama trágica e para pensarmos um pouco melhor sobre a sua recepção, já que a relação entre um autor e sua audiência, no contexto da competição dramática, é fundamental para compreendermos o modo de composição do mesmo.

Como podemos perceber, o estudo crítico de *As Tesmoforiantes* é relativamente pequeno, tendo em vista que as obras gregas são estudadas há vários séculos. Além disso, os estudos anteriores ao de Zeitlin, na década de 80²², são deveras simples e gerais, uma discussão introdutória que leva mais tempo para relatar a trama da peça do que para analisar algum ponto específico.

Estudos anteriores a 1980	
Murray, Gilbert (1933)	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo das paródias e da relação entre Eurípides e Aristófanes.
Whitman, Cedric H. (1964)	<ul style="list-style-type: none"> • Não acredita em um Aristófanes politizado, que queira passar uma mensagem séria. • Discute as estruturas formais das peças • <i>Lisístrata</i> é uma peça política, mas <i>As Tesmoforiantes</i> não. • Estuda as paródias em <i>As Tesmoforiantes</i>.

²² Embora o estudo de Sommerstein (1977) seja muito importante para a discussão das referências históricas e da datação de *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, e é por isso que eu o considero um divisor de águas, em relação à análise literária, das consequências desses possíveis apontamentos a dados contemporâneos, verificamos que o estudo não procura se aprofundar nesse aspecto.

<p>Henderson, Jeffrey (1975)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo de <i>As Tesmoforiantes</i> sob o ponto de vista dos gêneros sexuais. • Estudo da linguagem obscena em <i>Lisístrata</i> e <i>As Tesmoforiantes</i>. • Não há menções políticas ou invectivas em <i>As Tesmoforiantes</i>.
<p>Sommerstein, Alan H. (1977)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Lisístrata</i> contém referências políticas explícitas; • Discute a datação das peças; • Considera <i>As Tesmoforiantes</i> como a peça menos política de Aristófanes

<p align="center">Estudos posteriores a 1980</p>	
<p>Zeitlin, Froma I. (1981)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo da peça sob o aspecto do gênero literário, estudando as paródias.
<p>Dane, (1988)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo das paródias • Uso da metateatralidade em Aristófanes • <i>As Tesmoforiantes</i> são lidas como uma forma crítica de Aristófanes ao uso das personagens femininas em Eurípides.
<p>Hubbard, Thomas K.(1991)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Análise da parábase e das suas referências intertextuais. • <i>As Tesmoforiantes</i> são vistas como uma espécie de tratado literário acerca da apresentação de personagens femininas no teatro.
<p>Bowie, A. M. (1993)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comparação entre o ritual das Tesmofórias e a sua representação cômica. • Discussão da paródia e da crítica literária feita por Aristófanes.
<p>Taaffe, Lauren K. (1994)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Discussão de <i>As Tesmoforiantes</i> sob o ponto de vista do gênero sexual.
<p>Silva, Maria de Fátima Sousa (1997)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Estudo da peça como crítica literária ao gênero trágico. • Discussão das paródias.

<p>Segal, Erich (2001)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Não acredita que Aristófanes defenda causa política ou tenha influência política tão grande; • Estudo das relações entre Eurípides e Aristófanes sobre a influência na Comédia Nova.
<p>Slater, Niall W. (2002)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Aristófanes utiliza-se da metateatralidade para passar mensagens políticas. • <i>As Tesmoforiantes</i> são mais do que uma discussão paródica e de gêneros sexuais, é uma representação da Assembleia; • Relação da Assembleia de Mulheres e o momento político de Atenas.
<p>Angeliki Tzanetou (2002)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Discussão das paródias; • Discussão da relação entre o ritual das Tesmofórias e sua representação na peça; • Discussão dos gêneros sexuais e literários dentro d' <i>As Tesmoforiantes</i>.
<p>Austin, C e Olson, S. D. (2004)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Lisístrata</i> possui referências políticas explícitas; • <i>As Tesmoforiantes</i> possuem consciência da ameaça à democracia, mas não apresentam referência explícita à “Era do Terror”.
<p>Voelke, Pierre (2004)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Discussão da crítica literária em <i>As Tesmoforiantes</i>.

Meu primeiro objetivo, quando dei início à pesquisa, era analisar as relações entre Eurípides e Aristófanes e em que medida isso poderia retratar a vida feminina em Atenas, entretanto, a leitura de alguns textos específicos, como o de Slater (2002), de Austin e Olson (2004) e de Sommerstein (1977), levantou-me um questionamento que não poderia mais ser calado: por que a crítica aponta tão declaradamente que *Lisístrata* é uma peça política, um “último apelo pela paz”, como diria Murray, e sua irmã, apresentada no mesmo ano, seria a peça menos política de Aristófanes? Será então que

as peças foram apresentadas em anos diferentes, como sugeriu Rogers? Haveria uma razão específica para que um autor como Aristófanes, que tematiza em diversas das suas peças questões públicas, algo comum no gênero cômico, desistisse de criar peças que tivessem uma crítica ao momento histórico em que se passam? Ou será que a peça contém mensagens políticas menos explícitas que *Lisístrata*? E por fim, por que, se ela contém mensagens políticas implícitas, Aristófanes não as teria feito de modo mais declarado, como o fez na peça das Leneias?

Acredito que o estudo dessas questões não exclua a análise da relação entre Eurípides e Aristófanes, nem da representação da mulher na peça, uma vez que essas relações podem ser uma chave de leitura para descobrirmos críticas implícitas.

Como pudemos verificar ao longo deste capítulo introdutório, a leitura d'*As Tesmoforiantes* foi tornando-se cada vez mais complexa e objeto de múltiplas interpretações, por isso, acredito que seja importante investigarmos mais a fundo as passagens que poderiam nos indicar algum apontamento político ou alguma crítica à situação vivida em 411, pois elas poderiam nos revelar que há mais possibilidades de leitura nessa peça.

Assim, nos capítulos que se seguem, pretendo fazer uma investigação acerca dos seguintes assuntos: procurarei investigar, primeiramente, quais são os problemas levantados na discussão da datação da peça, principalmente aqueles que são relacionados ao seu contexto histórico.

Em seguida, pretendo aprofundar-me na discussão da representação da assembleia, que, no caso d' *As Tesmoforiantes*, é constituída por mulheres que estão na *Pnyx* na ocasião da celebração de um festival religioso que é exclusivamente feminino, mas que, ao invés de seguirem os trabalhos rituais esperados, acham a ocasião ideal para condenar o maior inimigo feminino, Eurípides. Veremos como se comportam essas mulheres, quais são suas propostas, a linguagem de que se utilizam e de que modo agem quando há, entre elas, uma oradora que não concorda com a sentença que elas querem proclamar.

Ainda nessa caracterização, veremos como as tesmoforiantes repugnam a tirania nos discursos que abrem os trabalhos da assembleia feminina. A partir daí, buscaremos então compreender por que há essa imprecação contra os tiranos e seus aliados.

No terceiro capítulo, então, apontaremos outros momentos de peças aristofânicas em que o termo “tirania” surge, analisando o seu significado e seu contexto, para que

possamos ter uma ideia mais exata, por meio de uma comparação, da força do uso de tal termo em *As Tesmoforiantes*.

A partir disso, após analisarmos brevemente o contexto histórico em que o festival das Grandes Dionísias do ano de 411 aconteceu, chegaremos às considerações finais.

2. CAPÍTULO 2

2.1.Introdução

No capítulo introdutório deste trabalho, vimos que as discussões acerca de *As Tesmoforiantes* não são numerosas – tendo em vista que as demais obras de Aristófanes foram mais estudadas que elas. A razão disso pode estar na menor identificação que os críticos do século XX estabeleceram com essa comédia em comparação a *Lisístrata*, por exemplo. O contexto do século favoreceu a recepção dessa peça, uma vez que, devido às duas guerras mundiais e também ao movimento feminista, houve uma maior empatia com o tema da greve de sexo das mulheres pela paz.

Entretanto, em análises mais detalhadas, alguns estudiosos conseguiram mostrar que a peça não trata apenas de uma série de paródias jocosas das tragédias euripidianas, mas possui uma trama mais complexa, que permite ao leitor mais atento chegar a novas chaves de interpretação.

Como já foi dito também, a maior parte da crítica dedicou-se ao estudo das relações entre Eurípides e Aristófanes, da possível crítica que o comediógrafo faria ao estilo do tragediógrafo. Isso foi muito importante, para que percebêssemos mais claramente que a peça é mais complexa do que parece ser à primeira vista. Entretanto estudos como o de Sommerstein (1977) e Slater (2002) sobre a datação da peça e suas semelhanças com *Lisístrata*, ambas provavelmente produzidas do ano de 411 a. C, também nos fazem pensar sobre a relação que *As Tesmoforiantes* apresentam com o seu momento histórico, algo que não foi ainda amplamente discutido. Intriga-nos não haver menção explícita aos fatos apontados por Tucídides no livro oitavo uma vez que a maioria dos estudiosos acredita a peça ter sido encenada durante as Grandes Dionísias do ano de 411 a.C, período mais violento para Atenas durante a crise de 411.

Diante das diversas análises que vimos sobre a peça, e não tendo encontrado nenhuma que afirmasse categoricamente que Aristófanes tenha posto em cena questões sobre o momento político de crise em que Atenas encontrava-se, seria interessante entender se essas referências não existem ou se são apenas muito sutis ou irrelevantes ao todo da comédia. Assim, devemos deixar claro que não queremos afirmar que *As Tesmoforiantes* sejam uma peça com intuito exclusivo de discutir as questões políticas

que lhes são contemporâneas, mas que, para aprofundar os estudos acadêmicos, talvez seja interessante pôr em discussão essa questão que foi menos apresentada pelos estudiosos até o momento, para que possamos talvez contribuir de algum modo para um entendimento mais complexo dessa obra.

A fim de que entendamos melhor a importância dessas possíveis referências políticas em *As Tesmoforiantes*, passaremos a discutir brevemente problemas de datação dessa peça e também de *Lisístrata*, pois eles podem nos esclarecer uma série de questões, como o contexto em que a peça fora escrita e encenada e quais poderiam ter sido as motivações do autor a fazer certas menções.

Dessa forma, procuraremos compreender, ao longo deste capítulo, em que medida o tratamento das questões políticas em *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* é diferente e, no entanto, como essas peças podem partilhar um contexto histórico semelhante. Vimos que *Lisístrata* é considerada como uma peça que carrega um tom fortemente político, um apelo pela paz e, como ainda veremos melhor, há nela menções explícitas aos acontecimentos políticos ocorridos na época. *As Tesmoforiantes*, por sua vez, não lidam com os acontecimentos de 411 da mesma forma que *Lisístrata*.

O que nos interessa, portanto, é saber se essa diferença de tratamento dá-se pelo fato de as peças terem sido encenadas em anos diferentes, em festivais diferentes, ou sob condições históricas outras, ou ainda, se houve alguma outra motivação para que o autor não problematizasse as questões políticas de maneira explícita.

2.2. Datação de *Lisístrata* e de *As Tesmoforiantes*

Como sabemos, a trama de *Lisístrata* trata de uma greve de sexo feita pelas mulheres, que, reunidas na Acrópole, querem que seus maridos ponham um fim à guerra. Em seu comando está Lisístrata ou “Dissolvetropa”, que, como o nome já diz, é aquela que está pronta para utilizar-se dos recursos que possui para acabar com a guerra. Assim, em uma inversão de papéis muito apropriada ao gênero cômico, as mulheres, que não possuíam poder político algum em Atenas, passam a tomar conta dos cofres públicos e ditam as regras aos homens. É evidente que essa situação é mote para as diversas piadas do autor sobre as mulheres, já que a ideia de as mulheres adquirirem

poderes na *polis* é tão absurda que somente sua sugestão poderia causar o riso na audiência de sua época.

No entanto, para o fim a que nos propusemos neste trabalho, deveremos deixar um pouco de lado a discussão do gênero, que é tão trabalhada pelos diversos estudiosos da peça, e passaremos então a vê-la um pouco sob o prisma histórico, analisando as suas possíveis referências a fatos políticos correntes.

Acerca da datação de ambas as peças, devemos dizer que essa é uma questão complexa e que ainda não encontra uma resposta consensual entre os seus comentadores. Embora a opinião de Wilamowitz seja a mais aceita pelos estudiosos, de que tanto *Lisístrata* quanto *As Tesmoforiantes* tenham sido produzidas no ano de 411 a.C, nas Leneias e nas Grandes Dionísias respectivamente, outros pesquisadores chegaram a outras conclusões. Como essa discussão é muito interessante para aprofundarmos a nossa leitura comparativa entre *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, vou debruçar-me um pouco sobre ela.

Segundo Sommerstein (1977), o dado mais irrefutável que temos sobre a datação refere-se à *Lisístrata*. Trata-se da hipótese da peça, que nos diz que “ela fora produzida durante a magistratura de Cálias” (ἐδιδάχθη ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος), ou seja, em 412/11. Outras informações que poderiam levar-nos a alguma possibilidade de datação tanto para *Lisístrata* quanto para *As Tesmoforiantes* podem, então, ser:

- (1) testemunhos de escoliastas, que fazem referência a um evento histórico de cronologia bem estabelecida, datando-o em relação a uma das peças – como é o caso de escoliastas que afirmam que Eurípides morrera seis anos após a encenação de *As Tesmoforiantes*;
- (2) referências dentro de uma obra a eventos datados – como o verso 1060 de *As Tesmoforiantes* que evidencia que a peça fora encenada no ano seguinte ao de *Andrômeda*, de Eurípides;
- (3) considerações sobre qual tipo de peça seria mais adequada a cada festival dramático, ou seja, o que seria mais conveniente às Leneias e às Grandes Dionísias;
- (4) condições políticas, militares e diplomáticas, movimentos e atitudes refletidos nas comédias que sejam considerados como referência a assuntos contemporâneos.

O estudioso acredita que as primeiras evidências não sejam fortes o suficiente para determinar a datação da comédia. Por exemplo, um escólio ao verso 190 de *As Tesmoforiantes* diz que a morte de Eurípides ocorreu no sexto ano (ἕκτω ἔτει) após a

sua produção. Mas a morte do tragediógrafo tampouco é datada com precisão e os estudiosos divergem de opinião, apontando-a entre 407/6 ou 406/5. Mas, de qualquer maneira, o que precisaríamos saber não é qual foi a real data da morte de Eurípides, mas qual delas o escoliasta considerava como verdadeira, e isso não é possível saber.

Em um outro escólio ao verso 841, diz-se que *Lisístrata* fora produzida quatro anos depois da morte de Lâmaco, mas, embora haja um relato de Diodoro que aponte para a sua morte durante a magistratura de Tisandro (414/3), a narrativa de Tucídides (vi. 101.6) aponta que a sua morte deu-se na virada do ano ateniense, o que nos leva a uma imprecisão, além do fato de haver outros autores que nos apontam a possibilidade do ano de 415/4. Assim, portanto, voltamos ao ponto inicial de imprecisão.

Temos também um caso de uma referência à *Andrômeda* de Eurípides, que, como veremos melhor, mais adiante, teria sido encenada no ano anterior ao d'*As Tesmoforiantes*. No verso 963, um escólio diz que essa passagem trata de uma paródia da peça euripídiana. Mas então nos deparamos com o problema de que nem sempre as referências que os escoliastas apontam são confiáveis. Sommerstein cita o exemplo de alguns trechos das comédias aristofânicas que foram dados como paródias de Eurípides sem de fato o serem, uma vez que a suposta tragédia parodiada ainda nem teria sido encenada na época em que a comédia em questão foi produzida. É o caso de um comentador chamado Asclepiades, que diz que o verso 1326 de *Vespas*, de 422 a.C, é uma paródia d'*As Troianas*, de 415 a.C, ou seja, a peça que teria sido parodiada foi encenada sete anos mais tarde. Esse mesmo comentador também diz que os versos 348 e 424 ss. d'*As Aves*, que são de 414 a.C, seriam paródias de *Andrômeda*, encenada dois anos mais tarde, em 412 a.C e *Fenícias* (que são ainda mais tardias, de 406 a.C), respectivamente.

É por esse motivo, então, que Sommerstein prefere buscar nos argumentos internos das comédias referências que nos possam dar alguma indicação do momento histórico em que elas se passaram, para que, assim, seja possível chegarmos a alguma conclusão um pouco mais sólida sobre a sua datação.

Uma das passagens de *Lisístrata* que é tomada como uma possível evidência para a sua datação, se comparada com os fatos apresentados por Tucídides, encontra-se nos versos 489 a 491:

“DELEGADO

Por dinheiro guerreamos então?

DISSOLVETROPA

E tudo o mais ficou de pernas para o ar.

Para poder roubar, Pisandro e os que ocupavam cargos sempre promoviam algum tumulto.’²³

Muitos estudiosos acreditam que essa passagem seja uma referência à assembleia que Pisandro teria convocado para prometer a aliança com os Persas, de modo a unir forças contra os Lacedemônios, conforme apresenta Tucídides no trecho do livro VIII – 53/54, e que *Lisístrata*, portanto, teria sido encenada após essa assembleia. A passagem tucididiana em questão é:

“Em face daquelas manifestações Písandros subiu à tribuna, pois a repulsa e indignação eram grandes, e chamou os opositores um a um, perguntando-lhes se tinham esperanças de salvação da cidade, naquela ocasião em que os peloponésios já não possuíam menos naus que os atenienses para enfrentá-los no mar e dominavam mais cidades aliadas do que eles, e o Rei Tissafernes forneciam dinheiro ao inimigo, enquanto os atenienses já não tinham onde obter recursos, a não ser que alguém persuadisse o Rei a passar para o seu lado. Quando, em resposta àquela pergunta, todos admitiram que não havia outra esperança, ele então lhes disse claramente: ‘Pois isto só será possível primeiro se adotarmos uma política mais sábia e entregarmos os cargos públicos a um número mais restrito de pessoas, a fim de que o Rei possa confiar em nós; depois, se em nossas deliberações dermos agora mais atenção à nossa salvação que à nossa forma de governo (mais tarde poderemos fazer mudanças se algo nos desgostar); e finalmente se chamarmos de volta Alcibíades, hoje o único homem capaz de realizar tudo isto.

²³ Tradução de DUARTE : ARISTÓFANES. “Lisístrata” In: *Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva DUARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Para maior comodidade do leitor, apresento apenas as traduções no corpo deste capítulo, deixando o texto original no Anexo, para que seja mais fácil a sua leitura nos caracteres gregos.

54. Inicialmente o povo demonstrou desagrado ao ouvir a proposta relativa à oligarquia, mas cedeu quando Píсандros demonstrou claramente que não havia outra alternativa de salvação.”²⁴

Como podemos ver na passagem de Tucídides, Pisandro chegara à assembleia em meio a muitos protestos (πολλὴν ἀντιλογία), propondo que fosse feita a aliança com o rei Persa, uma vez que Atenas encontrava-se em uma situação complicada, sem esperança, já que os Peloponesos agora tinham tantos navios quanto os atenienses e era, portanto, preciso uma reviravolta, fazendo que o rei passasse para o lado dos atenienses, fornecendo-lhes dinheiro.

As semelhanças entre os fatos descritos por Tucídides e a situação a que se refere Lisístrata, como a confusão instalada (κορκορυγὴν ἐκύκων), a busca pelo dinheiro (διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ;), além da referência a Pisandro e seus companheiros (Πείσανδρος ... χοῖ τὰς ἀρχαῖς ἐπέχοντες), são tomadas como evidências de que *Lisístrata* teria sido encenada logo após essa assembleia.

No entanto, como bem observa Sommerstein, devemos levar em consideração que a heroína utiliza-se do termo ἄει, que impossibilita uma leitura assim tão categórica da passagem, uma vez que ela se refere a atos que Pisandro comete com frequência, “sempre”, e não é necessariamente uma referência à assembleia retratada em Tucídides.

Todavia se supormos que o discurso referido tenha acontecido após a encenação de *Lisístrata*, e não antes, chegaríamos à data de 411. Entretanto faz-se necessária uma análise um pouco mais minuciosa sobre os tempos verbais que são utilizados na fala de Lisístrata, para que consigamos chegar a conclusões mais exatas.

Embora a sentença que a personagem do velho constrói esteja no presente, vemos que a resposta da heroína cômica é elaborada com o uso de verbos no passado. Sommerstein ressalta que, em todos os outros casos em que há referências a fatos políticos correntes, o uso dos verbos dá-se no presente. Dessa forma, em relação a essa estranheza, o autor diz que (Sommerstein, 1977: 114; tradução nossa):

“A possibilidade é, portanto, válida, considerando-se que a razão para o uso dos passados em *Lisístrata* 489-91 é que Pisandro já não era

²⁴ Tradução de KURY : **História da Guerra do Peloponeso**. Brasília: EdUNB, 2001.

mais um democrata extremo, suas atitudes políticas e alianças haviam, recentemente, sido submetidas a uma mudança assustadora – tão recentemente que não deixou tempo para que essa passagem fosse reescrita, além da mudança necessária dos tempos e modos verbais; pois se Aristófanes tivesse tido a oportunidade para uma reformulação séria, ele teria dificilmente deixado uma alusão política que perdera o seu ponto.”²⁵

Assim, se isso for correto, podemos considerar que *Lisístrata* fora realmente encenada, como as primeiras suposições apontam, logo após o discurso de Pisandro em que ele pede a mudança na forma de governo. Resta-nos a questão sobre quando exatamente foi feito aquele discurso.

Sommerstein então afirma que a maioria dos estudiosos que discutem essa questão aponta para o fim de janeiro como o momento em que Pisandro teria pronunciado o referido discurso, o que se encaixaria perfeitamente com a possibilidade de *Lisístrata* ser produzida no início de fevereiro, durante as Leneias.²⁶ Infelizmente, isso ainda não é algo muito preciso e não podemos apontar com exatidão a datação da peça somente por esse fato, pois, como já vimos, a interpretação dos tempos verbais e do advérbio ἄει pode ser algo muito subjetivo.

Dessa forma, devemos nos apoiar em outros argumentos que nos indiquem a datação das peças e os festivais em que ocorreram. Henderson (1987) ressalta outras evidências internas que poderiam indicar que *Lisístrata* foi apresentada durante as Leneias. Ele nota que, embora o desastre na Sicília tenha tido um grande impacto sobre o brio dos atenienses, a capacidade de superação dos atenienses gerava um espírito de otimismo, que pode ser reconhecido em algumas passagens de *Lisístrata*. Os oponentes de *Lisístrata* deixam claro que a guerra deve continuar, pois não há outra opção (497); há dinheiro o suficiente para manter as trirremes e continuar com a guerra (496). Além

²⁵ The possibility is therefore worth considering that the reason for the use of past tenses in *Lys.* 489-491 is that Peisandros was no longer an extreme democrat, that his political attitudes and alliances had recently undergone a startling change – so recently as not to allow time for any rewriting of this passage beyond necessary changes of tense and mood; for if Aristophanes had had the opportunity for serious recasting, he would hardly have left in a political allusion that had lost its point.

²⁶ Sommerstein (1977: 4-5) apresenta uma breve discussão sobre a questão da data desse discurso de Pisandro, pois há também autores que defendem a possibilidade de ele ter sido feito em março, ou seja, após o festival das Leneias, o que modificaria toda a nossa argumentação. Entretanto Sommerstein, apresentando uma outra possibilidade de cronologia dos fatos, mostra que essa tese não é necessariamente correta, embora possível. Para saber mais detalhes, vide o artigo.

disso, encontramos referências ao passado glorioso dos atenienses, que encorajam o espírito guerreiro e a continuidade da guerra.

Assim, Henderson (1987: xviii; tradução nossa) ressalta que:

“As referências dominantes aos aliados (108, 944, 1176-82) sugerem um espírito de recuperação de um surto de derrotas no período que se seguiu ao desastre na Sicília. Referências ao próprio desastre (387ff.), como aquelas sobre a mutilação de hermas (1093ff), são jocosas o suficiente para sugerirem que o choque inicial, a não ser as recriminações subsequentes, tinha há muito passado. Vistos em conjunto, os argumentos dos oponentes de Lisístrata apontam para isto: nós resistimos com êxito à crise e estamos em posição de lutar pela vitória ou por triunfo tal que nos levará à garantia de condições aceitáveis.”²⁷

Devemos notar, entretanto, que o ponto de vista de Lisístrata é diferente, pois ela acredita que a continuidade da guerra só iria levar à ruína de ambos os lados (29-35,523-6). Além disso, ao longo da peça, Aristófanes ressalta a nostalgia dos tempos de paz e da união entre atenienses e espartanos contra o inimigo estrangeiro comum, os persas.

Mas podemos perceber então que esse otimismo apresentado pelos oponentes de Lisístrata claramente não combina com um período em que Atenas estaria ruindo por terra, vendo a democracia abolida – e esse é um dos principais argumentos que tanto Sommerstein quanto Henderson utilizam para indicar a mais provável datação da peça.

Henderson, diferentemente do que pensa Sommerstein, acredita que os versos 489-92, já citados, podem nos dar mais indícios da datação da peça do que se pensa. Ele supõe que ἄει seja uma referência ao período total da guerra, que, para Aristófanes, teria tido o início em 418²⁸ e que os tempos verbais no imperfeito indicam o tempo

²⁷ The high-handed references to the allies (108, 944, 1176-82) suggest a mood of recovery from the rash of defections in the period following the Sicilian disaster. References of the disaster itself (387ff.), like those to the mutilation of the herms (1093ff.), are jocular enough to suggest that the initial shock, if not the subsequent recriminations, had largely passed. Taken together, the arguments of Lysistrata's opponents amount to this: we have successfully weathered the crisis and are in a position to fight on to victory or to such successes as will guarantee acceptable terms.

²⁸ Henderson nota que Aristófanes deixa claro na peça que considera o início da guerra do Peloponeso em 418, e não em 431. Lisístrata, nos versos 512 ss., ressalta o seu repúdio ao Tratado de 421 como sendo o início da guerra.

dramático, ou seja, o momento em que as mulheres tomam a Acrópole. Ele também acredita que Pisandro seja objeto de zombaria como o mesmo demagogo de peças anteriores, mas que o fato de haver a referência a ele não pode ser considerado uma coincidência.

Pisandro é a única personalidade a que Aristófanes faz referência direta, atacando-o como responsável pela continuidade da guerra. Isso sugere que ele talvez devesse ter feito alguma aparição pública, mas Aristófanes ainda continua considerando-o como o político de sempre, não suspeitando dos seus planos de mudança da democracia. Henderson também acredita que a peça deve ter sido apresentada durante as Leneias, já que Pisandro teria deixado Atenas bem antes das Grandes Dionísias e dessa forma, na época deste festival, Aristófanes já saberia dos seus planos revolucionários.

Henderson nota ainda que o verso 313²⁹ é mais uma evidência de que Aristófanes ignorava os planos oligarcas, uma vez que os velhos do coro invocam a ajuda dos generais para tirar as mulheres da Acrópole. É interessante o fato de eles acreditarem que os generais poderiam ser seus aliados, principalmente se lembrarmos que, ao longo da peça, os velhos do coro representaram a imagem daqueles que lutaram contra os Persas e contra a tirania, sendo hoplitas extremamente dedicados a *polis* ateniense. Isso mostra claramente que os generais não estão associados com a tentativa do golpe oligarca, pois seria muito improvável que Aristófanes então os mencionasse como possíveis aliados do coro.

Além disso, a tirania na peça não é vista como um perigo iminente, mas é apenas citada como algo muito distante, a Tirania de Hípias (618-9), que, na voz do coro de velhos, perde o peso e ganha a conotação sexual, significando a posição sexual da mulher sobre o homem, como veremos melhor mais adiante. Assim, segundo Henderson (1987: xxiii; tradução nossa):

²⁹ No comentário ao verso 313 – τίς ξυλλάβοιτ' ἄν τοῦ ξυλοῦ ἐν Σάμῳ στρατηγῶν; - Henderson diz: “ A variation of the routine appeal for help (Ach. 566ff, Pax 276ff.). The old men face the women alone (the Athenian garrison was undermanned, of 524), and the *koryphaios* implies that the general at Samos (now the Athenian naval headquarters in the Aegean with a force of 73 ships, Th. 8.38) ought to lend a hand if they want to be more active, cf. Th.8.38,5 ἠσύχαζον. There is perhaps a hint of the infantryman’s contempt for the navy in this remark (cf. Introd.I), but Σ (the work of Didymos) is wrong to see a reference to Phrynichos here. Given the attitude of these old men, it is hard to believe that at time of the performance the spectators were yet aware of the general’s oligarchy at Samos.” (p.106)

“Aristófanes dá grande ênfase ao problema crônico do conflito político em Atenas, mas não apresenta dica alguma, em momento nenhum da peça, de que ele suspeitava de uma mudança iminente: na verdade, no fato de ser recorrente é que reside o problema. O Conselho ainda é responsável por importantes tarefas (1011-12), a assembleia ainda se opõe à ideia de negociações (170-1,507-22, 698-703) e os líderes ainda estão agindo como sempre agiram (489-92) (...), nosso *Próbulo* é retratado como um pomposo e arrogante burocrata que, após humilhação física e verbal, é ignominiosamente expulso. Aristófanes talvez tenha considerado os *Probouloi* uma perturbação (cf. *Th.*809), mas evidentemente não uma ameaça à democracia (387-423 n.).”³⁰

Portanto, embora não possamos afirmar com certeza em que festival *Lisístrata* fora encenada, temos evidências suficientes para apontar como mais provável o festival das Leneias, principalmente devido às referências políticas que encontramos no texto e o modo ainda positivo com que os generais são tratados. É mais difícil de pensarmos que essa peça tenha sido encenada durante as Grandes Dionísias, que aconteceram em meio ao golpe oligarca. Na época em que a peça teria sido escrita e ensaiada, o autor já teria ciência dos planos oligarcas e, tendo em vista o fato de *Lisístrata* falar abertamente sobre os problemas políticos e bélicos, seria estranho se ele não incorporasse à peça a discussão desse novo problema. Como diz Henderson, se Aristófanes soubesse dos novos planos feitos por Pisandro e seus generais para Atenas, ele não teria encenado uma peça de reconciliação, mas uma bem diferente: *As Tesmoforiantes*, por exemplo.

Vejamos então o caso de *As Tesmoforiantes*, que é um pouco mais complexo que o de *Lisístrata*, pois aqui temos de lidar com a não-referência e as suas implicações, o que torna a questão ainda mais subjetiva. A maioria dos estudiosos concorda que ela tenha sido encenada no ano de 411, durante as Grandes Dionísias, mas essa é uma

³⁰ Aristophanes puts great emphasis on the chronic problem of political strife at Athens but gives no hint anywhere in the play that he suspected imminent change: indeed it is business as usual that is the problem. The Council is still in charge of important business (1011-12), the Assembly still opposes the idea of negotiations (170-1,507-22, 698-703) and the leaders are still behaving as they always have (489-92) (...) our Proboulos is portrayed as a pompous and arrogant bureaucrat who, after verbal and physical humiliation, is ignominiously expelled. Aristophanes may have considered the Probouloi a nuisance (cf. *Th.*809), but evidently not a threat to democracy (387-423 n.).

questão polêmica e que vale a pena ser discutida, justamente pela análise que ela gera da obra.

Algumas das evidências já foram discutidas no momento em que tentamos chegar à datação de *Lisístrata*, entretanto é sempre válido retomarmos a discussão feita, de modo que possamos nos aprofundar melhor em alguns pontos que foram apenas citados, e também para confrontá-los com outros pontos de vista, como o de Rogers (1920), que no início do século passado, trouxe alguns argumentos que indicariam que a peça fora encenada no ano de 410, e não em 411, como a maior parte dos estudiosos afirma.

Como já vimos, os estudiosos tentaram basear-se na afirmação de um escólio, referente ao verso 190, para chegarem à datação de *As Tesmoforiantes*. Nele, afirmava-se que a peça teria sido encenada no sexto ano após a morte de Eurípides.

Baseando-se nos relatos de Apolodoro, que dizia que Eurípides teria morrido no mesmo ano que Sófocles, ou seja, em 406/5 (segundo os relatos de Diodoro), chegaríamos à data de 410/11. Mas há também outros relatos que indicam que Eurípides tenha morrido em de 407/6, o que nos conduziria ao ano de 411/12 para *As Tesmoforiantes*. Dessa forma, podemos perceber que a imprecisão sobre a morte do tragediógrafo não permite que afirmemos com exatidão a data dessa peça.

Outra referência a que os estudiosos apegam-se para a datação da peça encontra-se no verso 1060. Eurípides, personificando Eco, personagem de sua tragédia *Andrômeda*, diz que ἥπερ πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ, ou seja, que tal peça fora representada no coro do ano anterior³¹. Assim, se chegássemos à data de *Andrômeda*, teríamos, conseqüentemente, a de *As Tesmoforiantes*, que teriam sido encenadas no ano seguinte.

O problema está justamente em se encontrar a data de *Andrômeda*. Tomando por base um escólio a *As Rãs* (53) – que diz que a comédia fora produzida oito anos após *Andrômeda* – Sommerstein mostra que a tragédia poderia datar de 413 ou 412, dependendo do método de contagem dos anos, o que faria que *As Tesmoforiantes* fossem datadas de 412 ou 411.

Todavia há um argumento que nos poderia deixar apenas com a segunda opção. No verso 804, na parábase de *As Tesmoforiantes*, as mulheres tentam defender a sua imagem que fora destruída por Eurípides em suas tragédias e, para isso, fazem uma

³¹ Austin e Olson (2005), em comentário aos versos 1060-1, notam que a referência ao coro diz respeito ao coro do teatro de Dioniso, e não ao coro do Tesmofórion, onde se passa a cena.

comparação dos nomes femininos aos atos masculinos. Então encontramos a seguinte referência a Carminos que é comparado com Nausímaca: *Ναυσιμάχης μὲν <γ> ἥττων ἔστιν Χαρμῖνος· δῆλα δὲ τάργα.*

Tanto Sommerstein (1977) quanto Austin e Olson (2004) acreditam que essa passagem seja uma evidência de que a peça fora produzida em 411, pois o verso seria uma referência explícita à batalha naval de Carminos em Sime, uma ilha ao norte de Rodes. Essa batalha teria ocorrido, segundo Tucídides (viii. 41.3 - 43.1), no inverno de 412/11, fazendo que *As Tesmoforiantes* não possam ter sido representadas antes de 411. Entretanto, como veremos mais detalhadamente adiante, Rogers (1920), acredita que essa referência deixe evidente que a peça fora encenada em 410, e não em 411, pois a cronologia dos fatos não permitiria que Aristófanes soubesse dessa batalha a tempo de mencioná-la nas Grandes Dionísias de 411.

Mas antes de discutirmos os argumentos que apontam para 410, vejamos uma outra referência que pode nos indicar uma data anterior para a peça, antes mesmo de 410. Ainda na parábase, nos versos 808-9, as mulheres fazem uma comparação entre o nome Euboule, que seria aquela que oferece bons conselhos, e os membros da *Boule* (Conselho), que deram seus cargos a outros.³²

Essa passagem tem se tornado uma incógnita na vida de muitos estudiosos, pois não se pode afirmar com certeza a que esse verso faz referência. Austin e Olson, por exemplo, acreditam que o verso diz respeito aos eventos ocorridos em 413, quando, após o desastre na Sicília, o Conselho ateniense delegara seus poderes aos 10 *eubouloi*.³³ Sommerstein, por sua vez, acredita que essa passagem seria muito mais facilmente compreendida se a peça fosse datada de 410, como sugere Rogers, uma vez que os versos fariam referência à dispersão da assembleia em 411 por causa dos Quatrocentos. Além disso, em *Lisístrata*, que é considerada de 411, não são os *probouloi* que tomam as decisões importantes, mas a *Boule*. Discutiremos, no entanto, essa questão em um momento mais oportuno.

Vejamos então mais atentamente os argumentos de Rogers, para que possamos verificar melhor a plausibilidade da hipótese da datação sugerida por ele, de que *As Tesmoforiantes* teriam sido encenadas no ano de 410.

Ao contrário do que Sommerstein, Austin e Olson acreditam, Rogers não acha que o verso 804 seja uma evidência de que a peça teria sido encenada em 411, mas que

³² ἄλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τις βουλευτής ἔστιν ἀμείνων παραδοῦς ἑτέρῳ τὴν βουλείαν;

³³ Conforme Tucídides viii.I.3

seria uma das provas de que ela tenha sido representada em 410. O estudioso argumenta, para isso, que Aristófanes não teria tido tempo suficiente para receber as notícias acerca da derrota em Sime, para que pudesse inseri-las em sua comédia. Na narração de Tucídides (viii 39-43), por volta de 21/22 de dezembro³⁴, os espartanos teriam enviado 27 trirremes para se unirem à frota em Mileto. Essa é a única data precisa que podemos extrair do texto, pois Tucídides diz que eles partem no solstício de inverno. A partir daí, uma série de ações acontecem, mas o historiador não nos aponta quanto tempo os homens levaram para realizá-las. Cabe a nós, portanto, fazer uma estimativa desse período de tempo, e é o que Rogers faz, para comprovar a sua ideia de impossibilidade do conhecimento de Aristófanes sobre a batalha.

A sequência dos fatos dá-se da seguinte maneira: Em 21/22 de dezembro, os espartanos partem de Malêa em direção a Mileto, mas param em Meios, travando uma batalha com algumas naus atenienses que encontram no caminho. Em seguida, partem para Creta, a fim de fazer que os boatos sobre a ida da frota a Mileto não se fortaleça. Depois, vão a Caunos pedir por reforços. Astíoco recebe a mensagem de que eles necessitam de ajuda e parte de Quios diretamente para Samos, pensando encontrar os aliados no meio do caminho. Mas antes disso, ele para em Cós Merópida e saqueia a cidade. Na mesma noite, passa por Cnidos e vai a Samos. No entanto há névoa e chuva durante a noite, assim eles se perdem e só conseguem chegar ao local da batalha na manhã seguinte, assim mesmo sem toda a frota. Pela manhã, então, a frota dos atenienses, pensando que a frota lacedemônia era de fato pequena, ataca-a, mas quando estava ganhando a batalha, o restante da frota de Astíoco surge e os atenienses vêm-se obrigados a sair em retirada, indo refugiar-se na ilha de Teutlussa. De lá, partem para Halicarnasso, de onde enviam notícias aos atenienses sobre o insucesso da batalha. Os atenienses, tendo-as recebido, partem em direção a Sime, mas, chegando lá, não atacam as frotas inimigas, apenas recolhem os equipamentos navais que lhes restam e voltam.

Como podemos perceber, muitos eventos acontecem desde que a frota lacedemônia parte em direção a Mileto até o momento da derrota dos atenienses na batalha naval. Rogers, então, embora não queira apresentar nenhuma estimativa de quantos dias isso teria levado, diz que é muito improvável que a notícia dessa batalha perdida por Carminos tenha chegado a Aristófanes a tempo de ele inseri-la na trama da

³⁴ A passagem de Tucídides diz que era a época do solstício de inverno (ἐν τῷ χειμονῶνι ... περὶ ἡλίου τροπῆς), que, como sabemos, no Hemisfério norte se dá em torno do dia 21/22 de dezembro, dependendo do ano.

peça antes de apresentar sua comédia ao arconte. Além do mais, o autor acredita que essa questão era por demais delicada, para virar motivo de chacota em cena, uma vez que os atenienses ainda estariam ressentidos com o episódio e a piada não teria um bom efeito diante do público, pois, como ele mesmo diz (Rogers, 1920: xxxvi; tradução nossa):

“No momento, como nós já vimos, a sina de Atenas estava na sua maré mais baixa, e qualquer dose de boas ou más notícias levaria um terror a toda a comunidade. A perda de três trirremes em Melos e de seis em Sime devem ter acarretado um forte desânimo para os atenienses; e o poeta deve ter tido pouca inclinação para fazer uma piada sobre um desastre tão repudiado, na medida em que a audiência escuta-o.”³⁵

Dessa forma, o autor defende a ideia de que um ano mais tarde, quando a derrota já havia sido mais bem digerida pelos atenienses e em um momento em que a sorte, ao que parecia, voltaria a sorrir, após a queda dos Quatrocentos, zombar dos erros anteriores não seria algo tão ruim.

Sommerstein acredita que esse seja um argumento um tanto quanto frágil, uma vez que a batalha poderia ter ocorrido antes da segunda semana de janeiro e, portanto, haveria tempo o suficiente para que as notícias chegassem a Atenas por volta de abril. Ele diz que Rogers superestima o tempo dos acontecimentos para chegar à conclusão de que seria impossível que Aristófanes soubesse deles a tempo de inseri-los em sua comédia. Assim, Sommerstein (1977: 116; tradução nossa) conclui que:

“Os movimentos navais, cf. Tucídides 39-42, que começaram ‘por volta do solstício de inverno’, continuam sem pausa até a batalha; eles dificilmente podem ser considerados (e, até onde eu sei, nunca o foram, exceto por Rogers, que parece ter procedido mais por

³⁵ At the moment, as we have already seen, the fortunes of Athens were at their lowest ebb, and every piece of good or ill tidings would send a thrill through the entire community. The loss of three triremes at Melos and six at Syme would have been a sore discouragement to the Athenians; and the poet would have been as little inclined to make, as the audience listen to, a joke on so unwelcome a disaster.

impressão do que por cálculo) como tendo levado mais do que 20 dias, aproximadamente, se isso.”³⁶

Outra passagem de que Rogers se utiliza para a sua argumentação é um pouco mais complexa e causa mesmo uma inquietação entre os estudiosos. Trata-se dos versos 808 e 809, da parábase, em que o coro faz a comparação entre o nome de mulher Euboule e conselheiros que teriam abandonado os seus cargos dentro do Conselho: (ἀλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τις βουλευτῆς ἔστιν ἀμείνων παραδούς ἑτέρω τὴν βουλείαν)³⁷.

Rogers cita um autor que viveu entre os séculos XVI e XVII, Paulmier Gretemesnil, que teria percebido facilmente que a passagem referia-se à tomada do Conselho pelas forças revolucionárias dos Quatrocentos. Rogers mostra que, um século antes desse evento, um rei espartano, como nos conta Heródoto (5, 72), havia tentado dispersar o Conselho dos Quinhentos, mas, recebendo uma grande resistência, fracassara. No caso da dispersão feita pelos Quatrocentos, conforme relatos tucididianos, sabemos que não houve resistência, o que torna o evento muito particular. Rogers acredita, então, que o uso do verbo παραδίδωμι não era arbitrário, mas ressaltava justamente essa particularidade. Deste modo, como sabemos que o evento citado deu-se no ano de 412/1 e os versos apresentam a expressão τῶν πέρυσιν (no ano anterior), Rogers conclui que a peça fora produzida no ano de 410.

Em relação aos demais argumentos, como as referências a eventos datáveis dentro da peça, Rogers acredita que essas provas sejam insuficientes para determinar a peça como sendo de 411, pois os escoliastas não seriam uma fonte totalmente confiável, uma vez que temos vários exemplos de imprecisões, interpretações errôneas e até mesmo problemas de transcrições.

No entanto, como já vimos, Austin e Olson interpretam os versos 808-9 como uma referência a eventos ocorridos em 413, quando após o desastre na Sicília, o Conselho Ateniense passou o poder para as mãos dos 10 *probouloi*.

³⁶ The naval movements, cf. Thuc. 39-42, beginning ‘about the winter solstice’, run without a break until the battle; they can hardly be taken (and so far as I know never have been taken, except by Rogers who seems to proceed by impressionism rather than calculation) to cover more than about 20 days, if that.

³⁷ A parábase dessa peça trabalha com o jogo de palavras entre os nomes das mulheres, que indicariam o seu bom caráter em oposição às más ações cometidas pelos homens. Assim Euboule (“o bom Conselho”) faria uma oposição à situação ruim que acontecera no Conselho.

O problema de se analisar essa passagem é que não podemos dizer que o Conselho tenha passado as suas funções para outros, aqui a passagem fala somente de alguém (τις) que o teria feito, e apesar ser possível pensarmos em uma leitura mais metonímica, temos que tomar cuidado para não irmos muito além do que o texto diz, portanto, não podemos afirmar categoricamente que a passagem seja suficiente para definir uma datação.

Devemos notar, entretanto, que as consequências dessa possível datação seriam grandes, no que diz respeito à interpretação da peça. Se, como Rogers acreditava, a peça fora mesmo encenada em 410 e os versos 808-9 fossem referências explícitas à dispersão da assembleia pelos oligarcas, *As Tesmoforiantes* não mais poderiam ser consideradas tão diferentes de *Lisístrata*, como a peça que não faz questão de se preocupar com o cenário político ao seu redor.

Mas, se essas referências não podem nos ajudar a pensar o ano em que a obra foi encenada, passaremos a analisar outras passagens que talvez nos sejam mais úteis, para talvez chegarmos a essa mesma conclusão de que a peça também possui um ainda um outro nível a ser analisado.

2.3. Imprecações contra os traidores do *demos*: o início das ambiguidades

Mesmo que não nos permitam chegar a uma conclusão sobre a datação da peça, há algumas passagens que são interessantes à nossa discussão, pois poderiam, além de ampliar o nosso entendimento sobre a obra, indicar um novo viés de leitura que não aqueles já tão bem explorados pelos comentadores.

Como já vimos, na introdução deste trabalho, as análises sobre *As Tesmoforiantes* não são muitas e, assim mesmo, conseguimos enxergar já grandes mudanças na sua interpretação. A peça que, no início do século passado, era apenas considerada um conjunto de paródias da obra de Eurípides, sem nenhuma intenção crítica, passou a ser considerada como uma espécie de tratado literário.

Talvez seja um pouco de exagero imaginar que poderíamos mudar o *status* da peça com esta análise, fazendo que ela passe a ser vista como explicitamente política, como *Lisístrata*, mas acredito que não seja demais pensarmos em outras possibilidades

de interpretação. Dessa forma, creio que seja interessante, até mesmo a fim de exercitar o nosso raciocínio acadêmico, pensar a peça sob um outro ângulo e, para isso, darei mais ênfase a passagens que, embora menos discutidas, possam apontar para uma nova via de interpretação de *As Tesmoforiantes*. A seguir, portanto, buscaremos algumas passagens que talvez possam nos remeter ao contexto histórico em que a peça fora encenada.

Como sabemos, Eurípides é condenado à morte pelo Conselho de Mulheres, por falar mal delas em suas tragédias. Da mesma forma, o Parente do tragediógrafo também é aprisionado por tentar defender aquele a quem elas execravam.

Quando o Parente chega ao Tesmofóron, no segundo dia do ritual (v.80), percebemos então que o foco não incidirá sobre especulações acerca do que se passa no recinto do festival, cujo teor secreto deveria atizar a curiosidade da audiência predominantemente masculina dos concursos dramáticos atenienses. Lá, as mulheres estão agindo como homens na assembleia e nos tribunais, como veremos mais adiante, de modo que a atenção do público recai sobre o parente de Eurípides e como ele conseguirá manter-se disfarçado em meio às mulheres.³⁸

Assim, na visão cômica do ritual, no dia em que as mulheres deveriam estar em menor atividade, ou seja, na *Nesteia*³⁹, o Parente encontra-as deliberando sobre qual deve ser a punição contra Eurípides, por ser o dia “mais folgado”⁴⁰ para elas (vv.372-9).

Um forte tom político toma conta da primeira parte da peça, em que as mulheres empregam termos do universo tipicamente masculino. Referem-se ao festival como uma assembleia (ἐκκλησίνα ποιεῖν, v.374), consideram-se um Conselho de Mulheres (τῆ Βουλῆ τάδε τῆ τῶν γυναικῶν, vv.372-3), comparam-se a oradores (χρέμπτεται γὰρ ἤδη, ὅπερ ποιούσ’ οἱ ῥήτορες, vv.382-3) e discutem

³⁸ Devemos notar, no entanto, que a peça apresenta algumas referências a partes do festival, tais quais a restrição do festival às mulheres cidadãs (vv.293ss, 329-31), o fechamento das cortes (vv.76-80), o jejum da *Nesteia* (vv.947-9, 984) etc.

³⁹ Embora a cronologia do festival das Tesmofórias não seja totalmente clara e haja quaisquer divergências entre os estudiosos nesse assunto, apresentarei aqui a cronologia do modo que Bowie (1993:205-208) nos traz: o festival seria feito em três dias, sendo que, no primeiro, chamado de *Anodos*, as mulheres subiriam ao local onde ele seria realizado, carregando estatuetas de cobras e genitálias masculinas e então se utilizariam da *aischrologia*, uma linguagem obscena, a fim de imitarem o comportamento obsceno que fez Deméter rir. Esse dia marcava o afastamento das mulheres com o seu mundo habitual de todos os dias. No segundo dia, chamado de *Nesteia*, as mulheres jejuavam e choravam, representando a perda que a deusa Deméter teve de sua filha Perséfone, por fim, no terceiro e último dia, chamado de *Calligeneia*, iniciava-se a celebração da volta de Perséfone e as mulheres voltavam a comer, fazendo a matança de um porco para o ritual de fertilidade.

⁴⁰ Como já vimos, o segundo dia do ritual (*Nesteia*) é o dia em que as mulheres devem estar em jejum, em lamentos pela perda que a deusa Deméter sofrera de sua filha. Assim sendo, as tesmoforiantes precisariam realizar menos atividades, para que respeitassem o luto da deusa.

ψηφίσματα καὶ νόμους, decretos e leis (v.361). É claro que o festival das Tesmofórias é mais marcadamente religioso do que político, “mas Aristófanes o representa funcionando como um corpo democrático ateniense”⁴¹.

É evidente que devemos levar em consideração o fato de o tema “mulheres tomando o poder” ser algo de fácil motivação cômica, uma vez que, como sabemos, as mulheres não tinham voz política alguma na Atenas do século V. Entretanto uma leitura mais minuciosa dos versos citados pode nos indicar mais do que a imitação dos trabalhos de uma assembleia convencional, mas possíveis referências a fatos ocorridos durante a tentativa de tomada de poder oligárquica.

Nos versos 338-9 encontramos duas referências à tirania que poderiam remeter à usurpação do poder. No discurso que compreende os versos 331 a 351, uma mulher, no papel de oradora, dirige preces aos deuses e, em seguida, amaldiçoa aqueles que conspirarem contra o povo de mulheres (εἴ τις ἐπιβουλεύει τι τῷ δήμῳ κακὸν τῷ τῶν γυναικῶν) , fizerem negócios com Eurípides e com os Medos em prejuízo das mulheres (ἴπικηρυκεύεται Εὐριπίδῃ Μήδοις τ’ ἐπὶ βλάβῃ τινὶ τῇ τῶν γυναικῶν), almejem a tirania (τυραννεῖν ἐπινοεῖ) ou colaborarem para a recondução do tirano (τὸν τύραννον συγκατάγειν).

As referências a Eurípides e às conspirações contra o “povo das mulheres” parecem ser evidentes, pois sabemos que as tesmoforiantes estão justamente reunidas para punir o tragediógrafo como o maior inimigo do sexo feminino. Entretanto as menções a negociações com Persas e ao estabelecimento da tirania são questões um pouco mais complexas.

Se supuséssemos que a peça fora encenada em 411, no auge da crise ateniense, poderíamos quiçá entender as menções à tentativa de estabelecimento da tirania, mas ainda teríamos a referência aos Persas, que parece um pouco obscura. Vejamos então mais atentamente essa questão.

A partir do verso 331, a assembleia das mulheres inicia-se, seguindo o formato tradicional da assembleia ateniense. Conforme podemos deduzir por meio de textos de oradores, como os de Isócrates (*Panegírico*,157), as assembleias eram abertas com preces aos deuses e depois havia uma série de sentenças que denunciavam tramas contra

⁴¹SLATER (2002: 151).

a democracia, as tentativas de se restabelecer o poder tirânico e de se fazer acordos com os Persas.

Encontramos, na passagem compreendida entre os versos 331 a 351, ecos dessas imprecações feitas na assembleia real, na fala da primeira oradora, que diz:

“Orem aos deuses olímpicos
 e às deusas olímpias, aos pítios
 e às pítias, aos délios
 e às delias e aos demais deuses e deusas.
 Se alguém conspirar contra o povo 335
 das mulheres, ou estabelecer negociações
 com Eurípides e com os Medos em prejuízo
 das mulheres, ou almejar a tirania,
 ou colaborar para a recondução do tirano, ou se denunciou
 quem tenha um filho suposto, ou se uma escrava 340
 é alcoviteira de sua dona e segredou tudo ao patrão,
 ou se encarregada de dar um recado o deturpa,
 ou se um amante seduz com mentiras
 e não cumpre o que prometeu um dia,
 ou se uma mulher velha dá presentes ao seu amante, 345
 ou se uma cortesã os recebe traindo o seu amigo,
 e se o dono ou a dona de um bar fraudava
 a medida do garrafão ou da caneca de vinho,
 roguem que tenha uma má morte ele mesmo
 e os seus e, para vocês, orem 350
 para que os deuses dêem tudo de bom.”⁴²

Dessa forma, dos versos 331 a 351, temos o que Austin e Olson chamam de “paródia das imprecações feitas pelo arauto, no início dos encontros do Conselho ateniense, contra os traidores da cidade” (p.160). Destarte, a abertura da assembleia das

⁴² Tradução de DUARTE : ARISTÓFANES. “As Tesmoforiantes” *In: Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva DUARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2005

tesmoforiantes dá-se de modo semelhante à da assembleia real de 411, em que, segundo Sommerstein, havia uma marcada execração contra aqueles que eram inimigos e traidores da comunidade (p.178). O que vemos nos versos 335-9 representa então apenas uma imitação de uma fórmula encontrada comumente nas assembleias contemporâneas a Aristófanes. Não podemos dizer que sejam referências que nos remetam, entretanto, à conspiração oligárquica especificamente.

Portanto, as duas referências explícitas à tirania que ocorrem nos versos 338-9 não estariam necessariamente relacionadas aos acontecimentos políticos de 411, mas seriam apenas uma fórmula de abertura da assembleia que as mulheres teriam imitado. Em relação à referência aos Persas, Austin e Olson acreditam que esse hábito tenha surgido no ano de 480 a.C, quando Aristides propôs que se fizessem imprecações contra todos aqueles que quisessem negociar com os Persas, a fim de assegurar aos espartanos o comprometimento dos atenienses na empreitada contra o inimigo estrangeiro.⁴³ Sommerstein (2001), por sua vez, nota que deve ter havido poucas mudanças de 480 até 411 em relação a essa fórmula.

Mais adiante, a partir do verso 352, o Coro pede que as preces da oradora sejam atendidas e reforça que:

(...) quantas
 trapaceiam e violam
 os juramentos consagrados
visando seu lucro, em nosso prejuízo, 360
 ou decretos e a lei
 buscam subverter
 e revelam segredos
 aos nossos inimigos,
 ou conduzem os Medos 365
contra esta terra, em nosso prejuízo,
 cometem impiedade e injustiça contra a cidade. (vv.356-67, grifo do autor).

⁴³ Embora descartem a possibilidade de haver referências a fatos contemporâneos à encenação da peça, Austin e Olson ainda notam que : “ Athenian policy in early 411 was precisely to seek the support of the Persian King, Darius II, who had so far generally taken the side of the Peloponnesians.”

Devemos então analisar alguns pontos dessa passagem, pois, embora reforcem a ideia das primeiras preces feita pela mulher anteriormente, possuem uma diferença significativa no modo que os tópicos são expostos. Percebemos claramente que há um eco entre as duas passagens (vv.331-350 e 351-371), pois temos a repetição de imprecações contra aqueles que se opõem ao povo, fazem negociações com os Medos, almejam a tirania ou colaboram para a condução de um tirano, como já vimos anteriormente.

Entretanto, na primeira passagem, podemos verificar que as imprecações são feitas, mais especificamente, contra aqueles que se opõem ao povo das mulheres (v.335-6). São condenados aqueles que fazem acordo com seu inimigo comum, Eurípides (336), ou que contam os segredos femininos, como filhos supostos (340) e amantes (341). Também são condenados aqueles amantes que enganam, seduzindo as mulheres com mentiras (343) e todos que trapaceiam na medida do garrafão de vinho (347-8), pois, no mundo cômico, as mulheres têm a fama de serem beberonas.

Se olharmos mais atentamente a essas duas passagens, portanto, poderemos perceber que o primeiro discurso, embora paródico, como já vimos, faz referências explícitas ao universo feminino apresentado pelo comediógrafo. Encontramos aqui as piadas recorrentes sobre as mulheres, de que as preocupações estariam relacionadas ao mundo doméstico, às suas relações com os maridos, e à necessidade de esconder a traição dos mesmos. Além disso, vemos a recorrente piada de que as mulheres teriam a tendência de gostar da embriaguez. Mas o que torna essa primeira passagem interessante é justamente como o Coro irá retomar as mesmas imprecações, mas de um modo que remeta menos ao universo feminino.

Como podemos verificar, a apresentação das faltas que aqueles que são ímpios e injustos contra a cidade cometem dá-se de modo gradativo. Nos versos 357-8, o Coro menciona aqueles que trapaceiam (ἐξαπατῶσιν), ação essa que, embora seja uma forma mais passiva de agressão, é considerada crime. ἐξαπατάω, que traduzimos por “trapacear”, é o ato de prometer algo e não cumprir, o que é, segundo Austin e Olson, mencionado, pela lei ateniense, como um crime (Aristóteles, *Constituição de Atenas* 43-5).

Assim, enquanto na primeira passagem referida temos o verbo ἐξαπατάω com o significado de “convencer uma mulher a ter relações sexuais” - ou seja, ἐξαπατᾷ ψευδῆ λέγων καὶ μὴ δίδωσιν não seria simplesmente uma enganação, mas

uma ação específica de oferecer algo em troca de sexo, sem, no entanto, cumprir com o prometido – temos na resposta do Coro a referência à trapaça como algo, supostamente, mais genérico. Veremos, entretanto, que a continuação dos versos indicará que essa trapaça pode estar relacionada às atitudes dos homens na assembleia.

Ainda nos mesmos versos referidos, o Coro condena aqueles que violam (παράβάνουσι) os juramentos consagrados, o que poderia nos indicar a qual tipo de trapaça o coro refere-se com o verbo ἔξαπατάω presente no verso 357. Segundo Austin e Olson, essa falta teria consequências mais graves para as estruturas sociais, religiosas e políticas da cidade, uma vez que seria uma violação dos juramentos feitos quando se exercia um cargo na assembleia (“violation of the oaths of office”).

Devemos notar também que a leitura dessa passagem, dentro do contexto em que se encontra, é de certa ambiguidade, uma vez que esses juramentos poderiam ser referentes, como Sommerstein notou, ao silêncio que as mulheres do ritual deveriam ter sobre o que se passava lá dentro. Mas voltaremos a essa questão em um momento mais oportuno.

Nos versos 361-2, temos o uso de dois termos específicos que passam a ser distintos um do outro apenas no final do século V, ψεφίσματα καὶ νόμον, ou seja, os decretos e a lei que, nos versos citados, certas pessoas buscariam subverter. O verbo pelo qual traduzimos “subverter” é o ἀντιμεθιστάμαι, que os estudiosos encontram pela primeira vez justamente nessa peça e depois não é utilizado por mais ninguém no período clássico, exceto por Aristóteles. Austin e Olson apresentam uma possibilidade de tradução para esse verbo que é interessante à nossa leitura: “trocar de lugar”, “substituir uma coisa por outra”, ou seja, os decretos substituiriam a lei maior, a Constituição.

Dover (1972:170) acredita que essa passagem seja uma daquelas que o autor introduz no último minuto, pouco antes da performance da peça, fazendo alusão à situação que o descontentava no momento da performance. Dessa forma, como o verbo ἀντιμεθιστάμαι não foi encontrado em nenhum documento anterior, sendo utilizado, portanto, pela primeira vez nessa peça, devemos levar em consideração que o uso do neologismo, principalmente no contexto em que se encontra, possui maior relevância.

O estudioso também crê que o uso do prefixo duplo signifique “trocar de lugar um pelo outro”, deste modo, já que a última proposta dos oligarcas havia sido a de, por meio de um ato na assembleia, isto é, um decreto, anular a democracia, ou seja, a

Constituição (a que o autor faz referência como sendo o *nómos*) e depois trata como *nómos* a estrutura oligárquica que fora instaurada por um decreto, os versos em questão estariam justamente apontando para essa mudança.

Como já vimos, essas referências a possíveis ameaças à democracia durante a abertura da assembleia era algo recorrente, portanto, é necessário ter cautela. Entretanto devemos estar atentos também ao fato de o discurso da primeira personagem fazer eco com a da segunda, sendo possível que haja, portanto, relevância naquilo que é repetido.

Encontramos outro caso de ambiguidade nos versos 363-4, pois não podemos dizer, ao certo, a natureza dos segredos (ἄπόρρητα) de que as mulheres falam. Austin e Olson dizem que o termo significa, usualmente, os segredos do Estado, que são confiados ao Conselho ateniense em ocasiões emergenciais, mas que também poderia significar um segredo ritual, no caso, sobre as ações que se passam dentro do festival das Tesmofórias. Sommerstein aponta para o mesmo sentido sobre o segredo de Estado, mas observa que, dentro do contexto, a palavra poderia significar “os segredos pessoais para os inimigos femininos”, tais como seus maridos ou Eurípides.

Mais uma vez, o quadro ambíguo que nos é exposto permite-nos uma leitura que indique uma apresentação velada dos fatos contemporâneos à encenação da peça. Sabemos, segundo relatos de Tucídides, que o clima de conspiração já existia no verão de 411, mas que, obviamente, os planos de usurpação do poder por parte da oligarquia ainda deveriam ser algo secreto.

Por fim, terminando o catálogo de más ações apresentado pelo Coro, mais uma vez vemos o receio dos atenienses em estabelecer acordos com os Persas, pior do que isso, vemos o medo que o inimigo estrangeiro seja trazido para dentro do país, o que, na escala gradativa que encontramos das faltas que poderiam ser cometidas pelos ímpios e injustos contra a cidade, atingiria o seu grau máximo.

A passagem compreendida entre o final do verso 365 e o início do verso 366 é de certa complexidade, uma vez que, em primeiro lugar, há divergências no estabelecimento do texto. Como sabemos, a história da tradição do manuscrito de *As Tesmoforiantes* é algo singular, na medida em que ela é a única obra de Aristófanes cujo texto é estabelecido a partir de somente uma fonte completa: o Ravennas 429 (doravante “R”), documento encontrado na Biblioteca Classense, em Ravenna, na Itália. Trata-se de um pergaminho, escrito em letras minúsculas (c.950), sendo o único a trazer o registro de todas as peças supérstites de Aristófanes.

Assim, não fosse esse documento, *As Tesmoforiantes* somente chegariam até nós por meio de fragmentos, que podemos encontrar em outras fontes. Entretanto, como muitos outros manuscritos medievais, R é um tanto quanto confuso, pois há diversas anotações dos escribas que se acumularam no texto durante séculos, intervenções essas que desde a Renascença os escoliastas estão tentando corrigir, a fim de retornar ao que seria o texto “original”, e que continuam sendo objeto de discussão da crítica moderna. Assim, embora tenhamos um único manuscrito como fonte para as edições de *As Tesmoforiantes*, há certas passagens que são divergentes de uma publicação para outra. Assim, para que a análise dos versos em questão seja mais facilmente compreendida, transcrevemos, a seguir, como Austin e Olson (texto a) dispõem a passagem compreendida entre os versos 355 e 368 e, em seguida, como Sommerstein (texto b) o faz, respectivamente:

a) τὰ δ' ἄρισθ' ὅσαις προσήκει	355	
νικᾶν λεγούσαις. ὅποσαι δ'	[356]	356-9
ἔξαπατῶσιν παραβαίνουσί τε τοὺς		
ὄρκους τοὺς νενομισμένους		
κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβη,	360	
ἢ ψηφίσματα καὶ νόμον	[361]	
ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι,		
τὰ πόρρητά τε τοῖσιν ἔχ-		
θροῖς τοῖς ἡμετέροις λέγουσ'		
ἢ Μήδους ἐπάγουσι †τῆς	[365]	
χώρας οὐνεκ' ἐπὶ βλάβη †	[366]	363-6
ἀσεβοῦσ' ἀδικοῦσί τε τὴν πόλιν.	367/8	
		(vv.355-68, grifo do autor)

b) b) τὰ δ' ἄρισθ' ὅσαις προσήκει	355
νικᾶν λεγούσαις. ὅποσαι δ'	
ἔξαπατῶσιν παραβαίνουσί τε τοὺς	

ὄρκους τοὺς νενομισμένους	359
ἢ ψηφίσματα καὶ νόμον	361
ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι, τὰ πόρρητά τε τοῖσιν ἔχ- θροῖς τοῖς ἡμετέροις λέγουσ' ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῶν κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ ἀσεβοῦσ' ἀδικοῦσί τε τὴν πόλιν.	365

(vv.355-368; grifo do autor)

Como podemos verificar, a divergência no texto grego é referente ao que seria o verso 360 e ao final do verso 365 e início do 366. Enquanto Austin e Olson escolhem apresentar o texto como R o deixou, mesmo com o problema semântico que os versos 355/6 apresentam, como veremos com mais detalhes adiante, Sommerstein, por sua vez, acredita que o verso 360, que Austin e Olson conservaram, seja uma variante do verso 366 colocada no lugar errado, por isso, apresenta o que seria o verso 360 no lugar do verso 366, pois ele não acredita que o texto de R esteja correto nessa passagem, devido à semântica do texto. Vejamos, então, qual e esse problema que o uso de χώρα ao invés de κερδῶν poderia causar.

A palavra que a tradução brasileira apresenta como “terra” não tem, segundo Sommerstein, o sentido de “comunidade”, “Estado”, “corpo-político”, mas de “região”, denotando o espaço físico apenas. Ele resolve esse problema entendendo que essa passagem é, de fato, uma variante do verso 360 (κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ). Sendo assim, teríamos uma segunda versão dos versos 365-6 que seria τῶν/ κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ, ao invés de τῆς/ χώρας οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ, pois ele acredita que o uso de χώρα não seja muito coerente, como já vimos, e escolhe o termo κερδῶν. Assim, teríamos a seguinte tradução “por causa dos lucros, com intenção de prejudicar” (“for the sake of the gain, with intent to harm”).

Para que essa tradução faça algum sentido, Sommerstein interpreta então que essas frases dizem respeito não somente ao fato de os Persas serem convidados a intervir, mas a todas as más ações que são mencionadas desde o verso 356. Dessa forma, não só o instigar os Persas a intervir pode ser considerado como algo que foi feito pelos lucros, com a intenção de prejudicar, mas todas as ações já citadas

anteriormente – como enganar, transgredir os juramentos sagrados, subverter os decretos e a lei e revelar segredos aos inimigos – seriam atitudes feitas somente visando ao lucro e com a intenção de prejudicar.

Austin e Olson acham incongruente a frase τῆς/ χώρας οὐνεκ’ ἐπὶ βλάβῃ, para a qual eles apresentam a tradução “por causa do país, e para nosso prejuízo” (“for the sake of the country, to [our] detriment”). O que eles entendem como sendo a incoerência da frase pressupõe-se que seja o fazer algo pelo país, mas em prejuízo dos seus cidadãos, já que, diferentemente de Sommerstein, eles não problematizam o fato de χώρα não possuir o sentido de comunidade, corpo-político como a palavra “country”, no inglês, apresenta, pois inclusive utilizam-se desse vocábulo para a tradução que nos dão. Ao invés disso, eles acrescentam ao final do verso 366 um “nosso” (“our”), que não está explícito no texto em grego.

Eles também indicam o fato de o verso 360 poder ser uma variante do verso 366, explicando que poderia ter havido um problema na transmissão do texto no momento em que o termo τῆς χώρας fora, por ventura, utilizado como glosa explicativa a τῶν/ κερδῶν οὐνεκ’ ἐπὶ βλάβῃ. Assim, com a glosa, teríamos: “por causa das provisões [da região], em nosso prejuízo”. Mas os autores também não descartam a possibilidade de o verso 360 ser o verso fixo e a expressão ἐπὶ βλάβῃ ser, portanto, uma intromissão no texto do verso 365 (embora não haja nenhuma explicação plausível para esse fenômeno ocorrer). Assim, o verso 366 poderia ser configurado de outra maneira, como o exemplo citado : χώρας <εξαπολοιντ’ ἐπεὶ γ’> .Entretanto, como os próprios autores afirmam, não é possível dizer com certeza se Aristófanes realmente escreveu isso, de modo que é mais sensato ficarmos com o texto como foi apresentado em R.

Destarte, devemos pensar quais seriam as consequências, para a nossa interpretação, se houvesse uma mudança do estabelecimento do texto, uma vez que não podemos precisar de que maneira Aristófanes realmente escreveu esses versos. Se seguirmos o texto estabelecido por Sommerstein, poderíamos interpretá-lo da mesma forma que o estudioso o fez, tomando o verso 366 como uma referência a todas as más atitudes que poderiam ser tomadas, mas também poderíamos dizer que os Persas são trazidos por causa das provisões que levam consigo, mas que isso causa algum tipo de prejuízo aos gregos.

Entretanto, se tomarmos por base o texto estabelecido por Austin e Olson, não teríamos uma interpretação muito coerente, pois a frase, como já apontaram os estudiosos, apresentaria um paradoxo, ao se apontar o convite dos Persas em favor da terra, mas em prejuízo dos que vivem lá, o que parece fazer da interpretação de Sommerstein a mais plausível.

Todavia, como não é possível chegarmos a uma conclusão acerca desse problema e esse nem é o objetivo do nosso estudo, é interessante notarmos que, seja qual interpretação escolhamos, isso não muda o fato de os Persas serem levado à Grécia, independentemente do que cause essa ida. Mais do que isso, as duas possíveis interpretações não mudam o fato de os Persas serem mencionados em último lugar em uma escala gradativa que aponta primeiramente as faltas que significam um menor dano aos atenienses.

Devemos notar que essa gradação não é aleatória. Se compararmos as duas passagens, perceberemos que a primeira segue a ordem da fala inicial do arauto, que, segundo Sommerstein, faria imprecções contra os traidores da cidade (como nos vv.335-9) e, ao final, rogaria pela sua destruição (como nos vv.349-51). No meio disso, como já vimos, há uma série de referências ao universo feminino, ao que as mulheres considerariam como seus traidores e inimigos. Já na segunda passagem, por sua vez, a ordem do discurso nos mostra uma gradação que não segue exatamente a ordem do discurso do arauto na assembleia real e o universo feminino deixa de ser mencionado explicitamente, mesmo que ainda alguém possa ler nas entrelinhas a referência a ele.

Se prestarmos atenção à ordem, seria também interessante notarmos que, no meio de todas as imprecções feitas no segundo discurso, está a que poderia nos dar a maior pista sobre as referências escondidas no texto de Aristófanes. Nos versos 361-2, como já vimos, há a referência à subversão das leis e decretos. Segundo Dover, como já mencionado, essa referência à mudança das leis tradicionais (νόμους) por decretos (ψεφίσματα) faria uma alusão à proposta oligárquica, que, provavelmente já estivesse em discussão na cidade.

A partir desses versos, temos mais duas imprecções que poderiam também ser lidas como uma indicação das conspirações oligárquicas que ocorriam na época: no verso 363, temos o termo ἀπόρητα, que, segundo Austin e Olson, indica os segredos que eram confiados ao Conselho de Atenas em momentos de emergência. Sabemos que, na época em que o terror fora instalado na cidade (cf. Tucídides, 8.66), as pessoas

estavam tão assustadas que não ousavam contar seus segredos ou reclamar da situação a ninguém, pois já não mais sabiam se aqueles que os cercavam eram confiáveis ou inimigos. Assim, da mesma maneira que poderíamos ler esses versos como uma referência aos inimigos das mulheres, como Sommerstein o fez, devemos notar a ambiguidade existente no discurso, que pode remeter ao clima de conspiração em que se vivia.

Por fim, como a maior das faltas que é apontada pela oradora, temos a condução dos Persas à Grécia. Como já vimos, essa passagem poderia ser entendida como imitação a mais uma das imprecisões tradicionais feitas pelo arauto na assembleia real, da mesma forma que o primeiro discurso. Entretanto devemos levar em consideração que, diferentemente da passagem anterior, em que a referência dá-se no início do discurso e os Persas são comparados a Eurípides, maior dos inimigos femininos; na segunda passagem, a condução dos Persas à terra grega é apontada como o pior dos atos.

Devemos lembrar, então, que, na época do golpe oligárquico, Pisandro sugeriu que fosse estabelecida uma aliança com os Persas, para que Atenas conseguisse os recursos suficientes para continuar a guerra (Tucídides 8. 53-4). Sabemos também que, mais tarde, Tissafernes e Alcibíades vão se utilizar dessa esperança ateniense para arrancar-lhe as riquezas restantes e fazer as maiores exigências possíveis. Assim, na época das Grandes Dionísias, não havia mais chance alguma de essa “ajuda” realmente chegar. Resta-nos apenas a polêmica questão: Aristófanes sabia disso?

Devido ao clima de desconfiança que havia na cidade, como já vimos, e ao terror que era embutido naqueles que ousavam dizer algo contra o governo instalado, talvez não tenha sido possível que Aristófanes soubesse com certeza dos planos de Tissafernes e Alcibíades. Entretanto, se levarmos em consideração a gradação que é apresentada na construção do segundo discurso proclamado, podemos verificar que Aristófanes, ao menos, sentiu-se desconfortável com o acordo feito, uma vez que o coloca na posição da pior das faltas cometidas.

Assim, poderíamos dizer que a referência à condução dos Persas fora uma tentativa de protesto por parte do comediógrafo, que se utilizou de uma fala recorrente na assembleia para apresentar o seu ponto de vista sobre as negociações que eram feitas com aqueles que já haviam sido o maior dos inimigos para os gregos.

Encontramos ainda outras passagens da comédia em que poderíamos inferir algum tipo de alusão ao momento histórico de sua representação. Como já pudemos verificar, as mulheres do ritual imitam os homens na assembleia e o fazem com um certo grau de verossimilhança, pois conseguem utilizar-se não somente de um vocábulo próprio do universo masculino, mas de fórmulas que são próprias para a abertura dos trabalhos na assembleia. Assim, seria interessante analisarmos mais a fundo como se dá a atuação dessas mulheres como assembleístas.

2.4. Violência na assembleia: coisa de mulher?

A fim de compreendermos melhor como se dá a caracterização dessa assembleia feminina, vejamos então como Aristófanes dispõe a cena em que Mica, uma oradora, começa a fazer as acusações contra Eurípides:

“Caras mulheres, movida por nenhuma ambição,
me ergui para falar, juro pelas duas deusas. Mas
já há muito, pobre de mim, suporto mal 385
ver-nos jogadas à lama
por Eurípides, o filho da verdureira,
ver-nos vítimas de tanta maledicência.
Qual dentro os males este homem não nos atribui?
Onde não nos caluniou? Onde quer que estejam 390
uns poucos espectadores, atores e coros trágicos,
põe-se a chamar-nos conquistadoras, taradas,
entorna-vinho, traidoras, tagarelas,
sem-juízo, desgraça maior dos maridos.
Assim, tão logo voltam do teatro, 395
olham-nos com suspeita e logo saem à cata
de um amante escondido dentro de casa.
Hoje, não nos deixam fazer nada
do que fazíamos antes, tais mutretas ele ensinou
aos nossos maridos. Assim, se uma mulher 400
trança uma coroa, julgam-na apaixonada, e se deixa cair

um objeto ao zanzar pela casa,
o marido pergunta: ‘ Por quem a panela se quebrou?
Não há como não ser pelo hóspede de Corinto’.
Uma moça adocece, logo seu irmão diz:
‘ Não gosto nada da cor dessa menina.’
Vamos! Uma mulher que não pode ter filhos
deseja fingir um parto, mas nem isso passa despercebido.
Os maridos já ficam por perto.

E os velhos, que antes desposavam 410
as menininhas, caluniou de modo que nenhum
quer casar-se por causa deste verso:
Para noivo velho, a mulher é déspota.
Ainda por causa dele, lacram e trancam
os aposentos femininos 415
para nos manter vigiadas e, além disso, criam
cães de guarda, bichos papões dos amantes.
Mas isso ainda dá para perdoar. O que antes nos
competia, administrar a casa, selecionar e pegar
a farinha, o azeite, o vinho, não nos compete 420
mais. Nossos maridos agora trazem consigo umas
[chavezinhas secretas,
de tipo lacônico, com três dentes.
Antes, podíamos ao menos abrir a porta às escondidas
usando um sinete de três óbolos, 425
mas agora este Eurípides destruidor de lares
ensinou-os a trazer atados a eles selos
corroídos por vermes. Agora, então, eu julgo ser de nosso
[interesse
de algum modo preparar o seu fim,
por meio de venenos ou de outro expediente qualquer 430
que vise a sua morte. Isso eu expus com clareza,
o resto anotarei depois com a escritã.

(vv. 383 a 432)

Podemos perceber, nesse discurso, que a principal argumentação de Mica centra-se no fato de que os maridos passaram a desconfiar de suas esposas após assistirem as tragédias de Eurípides, não lhes permitindo agir do mesmo modo a que estavam acostumadas. Fica evidente, portanto, que o tragediógrafo promoveu uma mudança nos hábitos do *oikos*, na medida em que não apenas passaram a desconfiar de quaisquer atitudes de suas esposas – mesmo das mais inocentes, como trançar uma coroa -, mas passaram a tomar conta de questões que outrora apenas competiam às mulheres, como a própria administração da casa.

No entanto não se pode dizer que as mulheres neguem a verdade das acusações de Eurípides, porque, embora tenhamos na tradução apresentada que elas sofreram calúnias (διαβάλλω, v.384), as preocupações das mulheres de que elas não mais poderiam agir como faziam antigamente – como quando tentavam fingir um parto (vv.407-9), ou quando não mais podiam ter amantes porque lhe foram colocados cães de guardas (vv.416-7) – e a decisão de que Eurípides seja envenenado (vv.429-31) indicam que elas concordam com o teor das acusações de Eurípides, fazendo que nos seja mais apropriado interpretar o verbo διαβάλλω como “atacar”, “acusar”.

Se pensarmos então que as mulheres estão assumindo atitudes masculinas, como os homens na assembleia, é interessante notarmos que o fato de elas proporem uma sentença contra Eurípides vai contra a função que seria comum à *boule*. Mas antes de avançarmos sobre essa questão, seria interessante percebermos como o Parente procura defender Eurípides e como se dá a reação das mulheres a isso, o que nos ajudará a construir melhor um quadro das atitudes dessa assembleia feminina.

Verificamos que o Parente inicia o seu discurso de maneira coerente com o seu papel de mulher, sem levantar suspeitas, porque se utiliza do vocabulário típico do universo feminino.⁴⁴ Assim, notamos que ele é solidário aos sentimentos das mulheres, jurando, por seus filhos, que ele mesmo (καὺτὴ γὰρ ἔγωγ') odeia Eurípides.

“Que vocês, mulheres, estejam muito irritadas
com Eurípides, depois de terem escutado tamanhas ofensas,
não é de se admirar, e nem que estejam fervendo de raiva.

Eu mesma – assim me dêem meus filhos só alegrias –,

⁴⁴ TAAFFE (1994: 90).

detesto aquele homem, caso contrário não estaria boa

[da cabeça.

No entanto, entre nós, é preciso esclarecer as coisas.

Estamos sós e nada do que for dito será revelado.

Por que, se somos assim, acusamos este daí

e ficamos indignadas, se duas ou três de nossas

faltas contou, sabendo que as cometemos aos milhares? 475

A começar de mim mesma, para que eu não fale de

[nenhuma outra,

sei de muitas barbaridades, e a pior delas foi

quando estava casada há três dias

e o meu marido dormia ao meu lado. Eu tinha um amante

que me desvirginou aos sete anos. 480

Ele veio cheio de tesão e ficou arranhando a minha porta.

Eu soube na mesma hora e então me levantei escondida.

Meu marido perguntou: ‘Aonde você vai?’ ‘Aonde?’

Me deu uma dor de barriga, marido, uma baita cólica.

Vou até a latrina.’ ‘Vá então’. 485

E enquanto ele triturava zimbros, aneto e sálvia,

eu derramei água nas dobradiças

e fui até meu amante. Então me apoiei,

com o corpo curvado, junto do altar de Agieus, encostada

[no loureiro. 490

E Eurípides, vejam vocês, jamais falou disso!

E nem que ficamos em brasas nos braços

dos escravos muleiros, se não temos outro, não falou, não.

E nem que quando transamos toda

a noite, ao raiar do sol mastigamos alho

para que o marido que volta das muralhas, ao farejar, 495

não suspeite que agimos mal. Disso, você está vendo,

ele jamais falou. Se insulta Fedra,

o que temos nós com isso? E ele também jamais falou

da mulher que, mostrando ao marido sua capa

filho ilegítimo para manter a mentira etc. Já não bastasse isso, ele começa a cometer faltas na linguagem que acabam por revelar que ele não é uma mulher.

Segundo Henderson (1975: 89), o Parente utiliza-se, por diversas vezes, de expressões obscenas que marcam o contraste entre ele e as mulheres, que não teriam usado nenhuma expressão desse tipo.

No verso 488, por exemplo, ele se utiliza do verbo ἐρείδομαι, que é uma metáfora para a relação sexual violenta, sendo um termo vulgar, assim, utilizado apenas por homens. A expressão que, segundo Henderson, as mulheres utilizariam é a mesma expressão que Agatão diz no verso 204: ἔργα νυκτερείσαι. Outro exemplo de linguagem sexual violenta ocorre no verso 492, com o termo σποδεῖν (literalmente “espancar”), na voz passiva. No verso 493, ele utiliza outra expressão vulgar, ληκώμεθα, derivado de ληκῶν, que era um termo eufêmico para significar a relação sexual, indicando o movimento do corpo como se estivesse dançando. No entanto a expressão foi perdendo a sua conotação eufêmica e adquiriu também um tom violento, que indica não só a fornicação, mas um comportamento incomum de devassidão.⁴⁵

É evidente que tal discurso não consegue outro efeito senão o de enraivecer as mulheres da assembleia, que não admitem que se falem tais coisas em público.⁴⁶ Mas, mais uma vez, devemos notar que elas não o desmentem, mas até mesmo afirmam que o parente dissera tudo quanto sabia.⁴⁷

Mica então incita as outras mulheres a atacarem o Parente, dizendo que elas estavam fora de seus juízos ao deixarem-se ser insultadas assim por alguém e que elas o deveriam então punir, depilando suas partes íntimas, para que ele, como mulher que era, não falasse mal das mulheres dali por diante (vv.533-39)⁴⁸.

O Parente não concorda com Mica, pois julga estar apenas tentando apresentar o seu ponto de vista, de acordo com o que achava justo, sobre Eurípides e que deveria ter liberdade para falar o que pensava sem ser punido por isso (v.540ss.). Mas Mica, mais uma vez, discorda dele. Para ela, é muita audácia (τλόω) dele defender aquele que

⁴⁵ Para outros exemplos de termos obscenos e também escatológicos, vide Henderson (1975:108-203).

⁴⁶ “A canalha fala essas coisas/ em público assim despudoradamente!” (τάδε γάρ εἰπείν τὴν πανούργον κατὰ τὸ φανερόν;) vv.524-5

⁴⁷ ἀλλ’ οὐκ ἄν ἐτ’ ἔχοις· ὅσα γὰρ ἤδεσθ’ ἐξέχεας ἅπαντα. v.554

⁴⁸ As mulheres, neste momento da peça, ainda não tinham descoberto a verdadeira identidade do Parente. Slater (2002: 165-6) apresenta uma discussão sobre essa passagem, para inferir até que ponto Mica dirige-se à audiência, pedindo ajuda no ataque ao Parente.

sempre apontou em suas peças mulheres sem caráter, como Melanipes e Fedras (vv.544-8).

Mesmo diante da fúria das mulheres, ele insiste em continuar reforçando os maus comportamentos femininos, como assassinatos dos maridos (v.560), troca de filhas legítimas por filhos homens de escravas (v.565) etc. Dessa maneira, ele aumenta ainda mais a ira das mulheres, que passam a agir de maneira violenta.

Mica não admite o discurso do Parente e avança contra ele, para espancá-lo (vv.566-70). A cena só não acaba em pancadaria porque Clístenes chega ao Tesmofóron trazendo o alerta de que havia um espião entre elas, mandado por Eurípidas. Desconfiadas da estranha companheira, logo descobrem que o Parente não é mulher.

Essa cena torna-se interessante quando pensamos na atitude violenta das mulheres contra outra mulher [!], só porque esta não concordou totalmente com o discurso de Mica, apresentando novos argumentos.

Como vimos anteriormente, o festival das Tesmofórias é tratado por Aristófanes com um forte tom político e as mulheres lá agem como se estivessem na assembleia. A contestação do Parente de que ele não deveria ser punido, uma vez que deveria haver liberdade de expressão, mostra-nos que então que um dos preceitos mais fortes da democracia havia sido quebrado, ou seja, justamente o poder dos cidadãos de falar abertamente o que se queira diante de uma assembleia. Assim, segundo Slater (2002: 167; tradução nossa):

“[...] Em nenhum momento ela [Mica] simplesmente aponta para o fato de que o que Mnesíloco [Parente] esteja dizendo seja mentira. O seu crime é falar coisas que não deveriam ser ditas. Nessa época, os gregos não tinham uma noção fortemente emocional ou Jeffersoniana sobre a liberdade de expressão, mas a democracia era baseada na necessidade do *demos* de ouvir os conselhos dados de maneira livre, de modo a deixar informadas as escolhas entre as políticas. Além do mais, na medida em que a assembleia aqui está funcionando como uma corte penal, a recusa de até mesmo deixar Mnesíloco oferecer uma alternativa para a proposta de pena de morte da primeira

discursante seria certamente vista também como uma violação das normas atenienses de justiça.”⁴⁹

É claro que essa quebra dos direitos democráticos é algo verossímil na cena, uma vez que as mulheres eram excluídas desse sistema, não tendo experiência em lidar com situações como a da discussão em assembleia. Essa falta de conhecimento do que se passava no mundo masculino e o paradigma criado pelos homens de que as mulheres são seres instáveis são características que dão margem a uma apresentação fortemente cômica, que Aristófanes não poderia desperdiçar. Mas, para que possamos entender melhor quais são as implicações das atitudes violentas da assembleia de mulheres contra o Parente, é interessante que pensemos também na estrutura geral de *As Tesmoforiantes*, como uma peça que trabalha com os jogos de travestimento e inversões.

De modo breve e geral, podemos verificar que há, desde o início da trama, um jogo de travestimento e inversão de papéis. Logo nas primeiras cenas, encontramos Agatão, o tragediógrafo, vestido de mulher, para a composição de uma personagem feminina (vv.101ss.); há também a cena em que o Parente é depilado e vestido de mulher, que é uma das mais engraçadas da peça; Clístenes aparece também em trajes femininos, mostrando-se amigo das mulheres, devido à sua reputação de efeminado (vv.574ss) e, no final da peça, até mesmo Eurípides vê-se obrigado a vestir-se de mulher, para tentar resgatar o Parente do festival, de modo que todas as personagens masculinas encontram-se travestidas de mulher, com exceção apenas do arqueiro bárbaro.

Além disso, vemos os papéis sociais tradicionais serem invertidos, pois, no mundo das Tesmofórias, as mulheres têm o poder de modo legítimo, podendo tomar suas próprias decisões, enquanto os homens devem usar de artimanhas para poder participar de algum modo desse novo mundo. Dessa maneira, segundo Zeitlin (1996: 379-380; tradução nossa):

⁴⁹ [...] nowhere does she simply make the point that what Mnesilochus is saying is untrue. His crime is to speak of things that should not be spoken of. Now the Greeks did not have deeply emotional or Jeffersonian notions about freedom of speech, but the democracy was predicated on the necessity of the demos hearing advice freely given, in order to make informed choices between policies. Moreover, as the assembly here is functioning as the penalty phase of a trial, the refusal even to allow Mnesilochus to offer an alternative to the first speaker's proposed death penalty would certainly seem to violate norms of justice as well.

“Em um nível, por ocupar o espaço cívico, elas mantêm a mesma transgressão que a sua exposição ao olhar público no palco implica, e os regulamentos do ritual que colocam as mulheres na direção oferecem, como em outros casos de inversões de papéis, ricas possibilidades cômicas para os usos e desusos da linguagem masculina quando elas imitam os procedimentos daquelas instituições tipicamente masculinas do tribunal e da assembleia. [...] Mas, em outro nível, a presença legitimada das mulheres no seu próprio ritual privado também reverte a direção da transgressão; agora são os homens que ultrapassam o espaço proibido e são os homens que penetram no mundo privado das mulheres com a intenção de espioná-las e desnudar seus segredos em público.”⁵⁰

Ao imitar a linguagem e as instituições masculinas, como o tribunal e a assembleia, podemos perceber que Aristófanes sugere que as mulheres, nessa situação, estão agindo como os homens. É claro que devemos pensar no lado cômico dessa situação, tendo em vista que a sociedade grega é uma sociedade patriarcal e que a comédia é feita para provocar o riso. Deste modo, o descontrole antidemocrático das mulheres contra o Parente poderia ser interpretado como mais uma piada frequente sobre a emotividade delas, que as leva a atitudes irracionais⁵¹. Porém, ao mesmo tempo, se considerarmos que a peça seja mesmo datada de 411, como afirma a maioria dos

⁵⁰ On one level, by occupying civic space, they maintain the same transgression that their exposure to public gaze on stage implies, and the ritual regulations that put women in charge offer, as in the other cases of role inversion, rich comic possibilities for women’s use and misuse of male language when they imitate the procedures of those typically male institutions of tribunal and assembly. [...] But on another level, the women’s legitimate presence at their own private ritual also reverses the direction of the transgression; now it is men who trespass on forbidden space and men who penetrate the private world of women for the purpose of spying them and disclosing their secrets in public.

⁵¹ Hesíodo em *O trabalho e os dias* retratou a mulher como um mal (κακόν - v.57) aos homens mortais, apresentando como paradigma para o gênero Pandora, mulher que fora apresentada como castigo a Prometeu por ele ter roubado o fogo de Zeus e que, devido à sua curiosidade incontrolável, despejou da jarra enviada pelo Cronida todos os males da humanidade. Assim, o homem, que antes desfrutava de uma vida protegida de males, passou a sofrer de males intermináveis, por doenças acometido, passando a ter que se alimentar do que plantava, e não mais do mesmo alimento dos deuses, o que lhe trouxe infundáveis trabalhos.

Inspirado em Hesíodo, Semonides de Amorgos também fez um poema em que fala mal das mulheres, considerado a primeira sátira contra o gênero feminino, segundo Lloyd-Jones (1975), em que ele classifica os diversos tipos de mulher, comparando-as com várias espécies animais. Deste modo, o poeta mostra todos os defeitos femininos, como desorganização, glotonaria, instabilidade, vícios, ignorância, feiúra, sagacidade etc, apenas elogiando aquele tipo de mulher a qual ele chama de “abelha”, que é a esposa dedicada à família e ao marido e que é discreta, não se entretendo em conversar com outras mulheres sobre histórias de amor.

Além disso, podemos ver que o próprio Aristófanes já fizera das mulheres uma piada, quando elas adquirem o poder de tomar a Acrópolis e decretar uma greve de sexo em *Lisístrata*.

estudiosos, e que nessa época Atenas estava na iminência de ser dominada pelo poder tirânico, percebemos que a fala do Parente nos verso 540 e seguintes adquire um significado maior.

Em 412, como sabemos, a assembleia era constituída por um número muito maior de soldados do que era o usual, isso devido à ameaça de invasão da Decelia. Esse excesso favoreceu o desequilíbrio da estrutura da assembleia, facilitando atitudes antidemocráticas. Tais soldados passaram então a exercer um reinado de terror, em nome de Pisandro, para a abolição da democracia.

As massas eram iludidas, pois ao mesmo tempo em que acreditavam que tais homens estavam apenas tentando mudar a forma de governo, eram dominadas. Aqueles que ousavam oporem-se aos oradores oligarcas eram executados, até mesmo aqueles que tinham mais destaque popular, como Ândrocles⁵².

Os discursos eram previamente analisados pelos oligarcas – mesmo sendo os oradores membros do próprio partido oligarca – e, diante de tal violência, o povo permanecia calado e perplexo, considerando-se feliz se não sofresse algum tipo de violência.⁵³

Deste modo, o que faltava para acabar com a democracia foi logo feito por Pisandro: elegeram-se 10 redatores (*probouloi*) com plenos poderes para elaborar projetos e leis, os quais escolheram 400 homens que teriam poderes no governo.⁵⁴ As consequências disso culminaram na extinção da democracia, uma vez que o poder havia sido concentrado nas mãos de uma elite.⁵⁵ Era sob esse contexto político que Aristófanes vivia quando escreveu *As Tesmoforiantes*.

⁵² Em Tucídides, 8; 65.2, encontramos a seguinte passagem que nos ilustra a retaliação de Ândrocles: “alguns jovens tinham executado secretamente um certo Ândrocles, o líder popular mais em evidência e e um dos mais atuantes defensores do exílio de Alcibíades; dois motivos contribuíram para a execução: a influência de Ândrocles sobre o povo e o desejo deles de ser agradáveis a Alcibíades, que segundo pensavam iria ser chamado de volta, trazendo-lhes a amizade de Tissafernes.” Para o texto grego, vide Apêndice, para comentário mais aprofundado sobre a passagem, vide Gomme-Andrewes-Dover (1981:162ss).

⁵³ Conforme Tucídides (8;66.1-2), “o povo e o Conselho, constituído mediante sorteio, apesar de tudo estavam de acordo, e nada era decidido sem a aprovação dos conspiradores; mais ainda: não somente os oradores eram todos partidários deles, mas tudo que ia ser dito lhes era previamente submetido. Nenhum dos outros cidadãos se manifestava contra eles, por medo e por ter ficado evidente que o seu número era grande; se alguém se opunha, era imediatamente executado da maneira mais expedita.”

⁵⁴ Conforme Tucídides (8; 67.1-2): “Naquela conjuntura chegaram Písandros e seus colegas e imediatamente se dedicaram a fazer o que faltava. Primeiro reuniram uma assembleia popular e nela resolveram que seriam escolhidos dez redatores com plenos poderes para elaborar projetos de leis; estes homens, depois de redigi-los, apresentá-los-iam à assembleia em um dia convencionado como uma proposta capaz de assegurar à cidade o melhor regime.”

⁵⁵ Essas questões são relatadas por Tucídides (8:64-71) e discutidas por Hignett (1952: 260-276) e Gomme-Andrewes-Dover (1981: 156ss).

Assim, verificamos que as semelhanças entre a reação dos oradores oligarcas contra aqueles que tentavam discursar fora do que já era preestabelecido e a reação das mulheres ao discurso do Parente são significativas. E, se pensarmos que toda a peça joga com o travestimento, notamos que o que Aristófanes coloca em cena são a própria assembleia e tribunal masculinos, mas travestidos para o universo feminino. Do mesmo modo que o comediógrafo criara em *As Aves* uma nova Atenas como se fosse uma cidade fictícia no céu, a cidade das aves⁵⁶, ele travestiu as instituições democráticas de Atenas, mostrando que elas passavam também por uma crise. Portanto (Slater: 2002: 180; tradução nossa):

“A linguagem da lei, de julgamento e hostilidade para com a discussão justa e aberta que a assembleia de mulheres apresenta nesta peça não é inocente. Quando a *boule* de mulheres já tinha determinado, sem permitir que o acusado escutasse, que Eurípides havia feito mal ao demos de mulheres e deseja apenas discutir como, e não se, ele deve ser punido, isso deve ter alguma relação com a atmosfera política de Atenas, em que a ameaça de uma tirania está muito no ar. As mulheres da peça não são individualmente os oligarcas de 411 travestidos. A ameaça à democracia não mais é personificada em um líder identificável como Cleão, mas a ameaça mantém-se performativa, no fato de que alguns na assembleia estavam tentando aparentemente escrever um roteiro para todo mundo sem permitir a “improvisação” de pontos de vista não autorizados.”⁵⁷

Analisar esse trecho, sob esse ponto de vista, ajudar-nos-ia a entender melhor, portanto, por que um autor que durante toda a sua carreira pareceu ser tão comprometido em reprochar os políticos demagogos como Cleão e tiranos como Hípias,

⁵⁶ Para saber mais, vide Slater (2002:149).

⁵⁷ The language of law, judgment, and hostility toward fair and open discussion that the women’s assembly deploys in this play is not innocent. When the *boule* of women has already determined, without allowing the accused a hearing, that Euripides has done wrong to the demos of women and wishes the assembly to discuss only how, not if, he should be punished, that must have some relation to the political atmosphere of an Athens in which the threat of tyranny is very much in the air. The women of the play are not individually the oligarchs of 411 in drag. The threat to democracy is no longer personified in one identifiable leader such as Cleon, but the threat remains performative, in that some in the assembly were apparently trying to write the script for everyone else and allow no “improvisation” from unauthorized viewpoints.

em exaltar a honra e glória de Atenas, iria calar-se justamente em um momento de crise como o do golpe oligarca.

Devemos entender então, que se os relatos de Tucídides não fogem à realidade dos fatos, todo aquele que ousasse falar contra o regime teria de ser punido severamente. Sabemos, então, que há um limite entre ter coragem para falar mal de um político em um momento mais favorável e falar mal de um político quando ele está a caçar aqueles que vão contra o seu governo, mandando inclusive matar seus inimigos sem nenhuma punição.

A partir da entrada de Clístenes, no verso 574, a trama mudará de foco e os espectadores verão diante de si as tentativas do velho parente de escapar da sentença então imposta pelas mulheres. A peça muda de tom e passamos a encontrar as diversas paródias a tragédias de Eurípides, já tão discutidas pela crítica. Entretanto há ainda algumas passagens que intrigam os comentadores e que poderiam reforçar a hipótese de que há mais uma chave de leitura possível em *As Tesmoforiantes*.

2.5.Parábase: somente uma autodefesa do Coro ou uma sátira política?

Como já vimos no início deste capítulo, os comentadores que estudam a questão da datação da peça inquietam-se com os versos 808/9. Tais versos encontram-se na parábase, em que o coro de mulheres defende o gênero feminino de tantas infâmias que os homens falam contra elas. Para isso, elas apresentam um catálogo de nomes femininos que provariam a superioridade das mulheres sobre os homens. Assim, temos a defesa às mulheres formulada da seguinte maneira:

“Que Nausímaca Carminos é pior, os fatos são claros.

Cleofonte, em especial, deve ser bem pior que Salabaco.

805

Há muito tempo, com Aristômaca, aquele de Maratona,
e com Estratonice nenhum de vocês nem tenta guerrear.

E Eubula? Algum conselheiro do ano passado, tendo entregue seu cargo,

é melhor do que ela? Nem mesmo Anito afirmaria isto.

Por isso nós nos vangloriamos de sermos bem melhores que os homens.” 810

(vv.804-10)

Podemos verificar, na passagem citada, que os nomes das mulheres que são apresentados possuem uma etimologia muito clara, mas não fazem referência, ao que tudo indica, a nenhuma mulher historicamente famosa.

Austin e Olson mostram que não há nenhum documento histórico que prove que houvesse alguma mulher ateniense chamada Nausímaca, embora houvesse registro da versão masculina do mesmo nome, Nausímaco, mas ressalta que essa falta de registro seja provavelmente um acidente na preservação dos documentos. Já em relação aos outros nomes, os autores fazem referência à obra de P.M. Fraser e E. Matthews, de 1994, *A Lexicon of Greek Personal Names* (doravante LGPN), que mostram que Aristômaca é um nome bem comum, tendo ao menos 36 exemplos de pessoas nomeadas como tal nos séculos V e IV a.C. Eubula também é um nome conhecido, sendo citados outros quatro exemplos dos séculos V e IV a.C no LGPN, assim como Estratonice, nome do qual encontramos outros dois exemplos dos séculos V e IV a.C no LGPN.

Assim, para uma boa interpretação dessa passagem, não devemos tentar buscar quem seriam essas mulheres historicamente, mas perceber que esses são nomes genéricos que são utilizados pelas coristas, a fim de fazer a sua argumentação plausível. No entanto os nomes dos homens com quem elas comparam os nomes femininos são, em sua maioria, nomes de cidadãos muito conhecidos do público ateniense e devemos levar em consideração quais são, portanto, as referências feitas. O problema dos versos 808-9, entretanto, é justamente o fato de não haver explicitamente um nome mencionado, como nos outros casos.

Antes de passarmos à análise de cada um dos nomes citados na passagem em questão, é necessário que verifiquemos o contexto em que tais versos foram apresentados, pois isso pode nos ajudar a esclarecer a sua natureza e fazer que evitemos leituras equivocadas.

O trecho com o qual nos ocupamos, entre os versos 804-10, encontra-se na parábase, momento em que o coro dirige-se aos espectadores do teatro.⁵⁸ Embora o nosso objetivo não seja fazer um estudo sobre as referências a Eurípides em *As Tesmoforiantes*, devemos notar, conforme nos indica Duarte (2000:190), que a parábase está inserida justamente entre duas paródias de obras do tragediógrafo, *Télefo* e

⁵⁸ Discutiremos mais detalhadamente as estruturas formais e funções da parábase adiante.

Palamedes, e as outras duas tragédias parodiadas em que as heroínas são vítimas: *Helena e Andrômeda*.

Observar o lugar em que a parábase está inserida é de extrema importância, para que possamos compreender a construção do argumento das mulheres, especialmente o significado da apresentação do catálogo de nomes femininos. Como sabemos, *Télefo* fora encenado 27 anos antes da performance d'*As Tesmoforiantes*, ou seja, em 438 a.C, e foi uma peça de grande popularidade, haja vista uma série de vasos que apresentam a cena de Télefo segurando o bebê Orestes como refém.⁵⁹

Embora só tenham chegado a nós fragmentos da peça euripidiana, sabemos que Télefo era um rei mísio que fora ferido por Aquiles em uma invasão que os gregos fizeram da região, tomando-a equivocadamente por Troia. Ao consultar um oráculo, em busca de cura para a ferida que não se fechava, recebeu a mensagem obscura de que só poderia ser curado por aquele que o feriu. A trama da peça euripidiana tem início no momento em que o herói chega ao palácio de Agamêmnon, disfarçado em andrajos, pois ele era aliado dos troianos. Lá, ele esperava encontrar-se com o rei e quiçá Aquiles. Não sabemos exatamente como se deu o correr dos fatos, mas, em algum ponto, inicia-se uma discussão entre os irmãos Agamêmnon e Menelau, talvez sobre uma possível vingança contra os mísios e seu rei e então, subitamente, Télefo tem a necessidade de defender a si mesmo e ao seu povo, falando em meio aos seus inimigos.

Como podemos perceber, a situação em que Télefo se encontra é semelhante à do parente de Eurípides, que, da mesma maneira, vê-se diante de um público hostil, ao qual deve apresentar a sua defesa. Sob esse ponto de vista, *Palamedes* não é diferente.

A tragédia foi apresentada no festival das Grandes Dionísias de 415, mas também nos restaram poucos fragmentos dela, o que faz que não saibamos muito sobre a sua trama: Odisseu acusa, falsamente, Palamedes de ter traído Agamêmnon; há um julgamento e Palamedes é condenado à morte e executado. Éax, seu irmão, envia notícias ao seu pai, escritas em tábuas que são lançadas ao mar, e clama por vingança.

É interessante notarmos a adaptação que o parente faz da trama para obter mais êxito no seu plano de fuga: assim como Télefo, Palamedes parece ter sido um grande defensor de si mesmo e, da mesma forma que o parente, encontrava-se em grandes apuros junto aos seus inimigos. Entretanto é notável justamente o fato de que, na trama de Eurípides, Éax é quem envia tabuletas pedindo por vingança, ou seja, na peça de

⁵⁹ para saber mais, vide Taplin (1987)

Eurípides, o herói morre clamar por socorro a ninguém, mas na paródia aristofânica, o herói cômico adapta a trama de Eurípides a seu favor, usando as tabuletas para pedir a ajuda do tragediógrafo. A esse respeito, Austin e Olson (2004: lvii; tradução nossa) dizem:

“O parente responde a essa situação enviando uma mensagem, como Éax o fez, e não Palamedes; e essa mensagem é antes um apelo por socorro (que deveria ter sido apropriado para o herói de Eurípides após ter sido sentenciado à morte) do que de vingança contra alguém (como no original trágico). O herói aristofânico, assim, apresenta a si mesmo como uma combinação de duas personagens euripidianas e o seu dilema é uma combinação do dilema deles; ao mesmo tempo, a paródia que ele apresenta contém uma modificação (ou correção) significativa da que a precede.”⁶⁰

Como podemos verificar, portanto, o tom elogioso do discurso feminino na parábase faz uma referência clara às paródias que o antecedem: estamos diante, mais uma vez, de um caso em que alguém procura defender-se, por meio de um discurso, de um inimigo que lhe difama. Presenciamos, entretanto, uma virada na trama, pois, até o momento, víamos Eurípides, representado por seu parente, defender-se das mulheres, ou seja, verificamos uma defesa masculina; a partir da parábase, então, é possível perceber a defesa que as mulheres fazem do seu gênero e o parente sujeitando-se à experiência feminina, por meio de seus trajes (cf. Zeiltin, 1981:391).

A fim de que possamos compreender melhor os versos 804-10, em que há o catálogo de nomes femininos sendo contraposto aos nomes de indivíduos do sexo masculino, seria ainda interessante entendermos a estratégia de defesa de que as mulheres do coro utilizam-se na primeira metade dos anapestos, compreendida entre os versos 785-800:

“Avancemos e façamos agora o nosso próprio elogio na parábase
Em público, todos falam mal à beça do gênero feminino,

⁶⁰ Inlaw responds to his situation by sending off a message, as Oiax did but Palamedes did not; and that message is a plea for help (which might have been appropriate for Euripides' hero after he was sentenced to die) rather than revenge for someone else (as in the tragic original). The Aristophanic hero thus presents himself as a combination of theirs; and at the same time the parody he undertakes contains a significant modification (or correction) of the one that precedes it.

que somos todo o mal para os homens e que tudo de ruim vem de nós:
discórdias, querelas, rebeliões dolorosas, tristeza, guerra. Ora vamos,
se somos um mal; por que vocês se casam conosco? Se é que de verdade somos
[um mal,
por que mandam que não saíamos, que não sejamos apanhadas com o nariz para
[fora?

Por que querem, com tamanha presteza, vigiar o mal?

E, se a mulherzinha sai para algum lugar e descobrem que ela está fora,
vocês são tomados de fúria, vocês que deviam libar e dar graças aos deuses, se
[verdadeiramente

descobrem que o mal está na rua e não o encontram lá dentro.

E, se dormimos em casa de amigas quando nos divertimos e estamos cansadas,
todos procuram por esse mal rondando em volta das camas.

E, se nos debruçamos à janela, procuram contemplar o mal,
mas se, envergonhado, ele dá um passo para trás, ainda mais todos desejam
ver o mal debruçar-se de novo. A tal ponto é evidente que nós
somos muito melhores que vocês! Há como tirar a prova.”

Como é possível verificar, as mulheres do coro defendem-se de um senso comum do mundo grego, a misoginia. Não há, neste caso, uma referência específica a Eurípidés, pois isso seria até mesmo incoerente com a *persona* dramática do coro, que não tinha acesso ao teatro, ao menos não as mulheres casadas.⁶¹

A associação da mulher a um mal é algo que nos remete a poetas arcaicos da literatura grega, cujos poemas foram os mais antigos a que tivemos acesso. Hesíodo, por exemplo, em *Os Trabalhos e Os Dias*, evidencia esse pensamento misógino de modo muito claro quando nos apresenta o mito de Pandora: a fim de castigar Prometeu pelo fato de ele ter roubado o fogo de Zeus, o rei dos deuses envia-lhe um presente feito por todos os deuses: “para esses em lugar do fogo eu darei um mal e/ todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal” (τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρὸς δῶσω κακόν,/ ᾧ κεν ἅπαντες τέρπωνται κατὰ θυμὸν ἐὸν κακὸν ἀμφαγαπῶντες vv.57-8), Pandora, a primeira mulher. Ela será responsável por todos os males sofridos pelos homens. Antes dela, a humanidade experimentava

⁶¹ Para uma discussão mais detalhada acerca de quem constituía a audiência ateniense do século Va.C, vide Pickard-Cambridge (1968).

uma vida livre dos trabalhos árduos, das doenças que põem fim ao ser humano, mas a mulher abriu a jarra que continha todos essas desgraças e elas foram espalhadas aos homens.

Outro exemplo que podemos citar, brevemente, e que nos revela a visão misógina que os gregos tinham é o fragmento 7 de Semônides de Amorgos, que provavelmente faz uma ressonância com o a poesia hesiódica. Nele, o poeta também estabelece a origem da mulher como um feito divino e a associa a diversos comportamentos não louváveis. Para isso, ao modo das fábulas, Semônides compara as mulheres a uma série de animais, ou melhor, aponta cada tipo de mulher como sendo originada de um determinado animal, o que faz que aquela tenha características semelhantes a esta.

O primeiro tipo de mulher citado no poema é aquela que tem a origem em uma porca e é criticada pelo seu comportamento desordenado, sujo, tendo a casa em plena desordem e as próprias roupas imundas.

Já a segunda espécie feminina vem da raposa, um tipo de mulher que considera o que é bom mau e o que é mau bom, que muda constantemente de humor.

A terceira é comparada ao cão: é aquela que se intromete em tudo, que quer saber e ouvir tudo e que late todo o tempo, mesmo quando não há para o que latir.

O quarto e quinto tipos de mulher que são citados no poema, diferentemente dos anteriores, não são originárias de algum animal, mas da Terra e do Mar, o que não muda o fato de a caracterização dessas espécies de mulheres ser depreciativa: a que tem origem na Terra é considerada, ao modo de Hesíodo, um presente para os homens que não tem senso do que seja bom ou ruim e que não possui quaisquer habilidades além de comer e de se aquecer quando os deuses mandam o frio. A espécie de mulher que tem origem no Mar é descrita por Semônides como uma mulher de duas caras, um momento está calma e sorridente, sendo um encanto às visitas, no outro, está cheia de ódio, inacessível, sem suportar até que olhem para ela. Dessa forma, percebemos que seu temperamento é inconstante como o próprio oceano.

O sexto tipo de mulher tem origem em um asno, assim, ela recebe pancadas e nunca muda, faz o trabalho de casa de modo suficientemente bom, também come o dia inteiro, mas em relação ao sexo, ela recebe bem qualquer homem que chegue.

O sétimo tipo de mulher também é comparado a um animal, uma doninha: indesejável em qualquer lugar, louca por sexo, ladra de vizinhos e de banquetes sacrificiais.

O outro animal ao qual a mulher é comparada, na classificação do oitavo tipo de mulher, trata de um cavalo, com crina esvoaçante. Ela evita todo o tipo de trabalho, toma banho duas ou mais vezes ao dia e gosta de se perfumar com óleos e de se adornar com belas flores, de modo que se torna uma bela visão aos outros, mas um gasto enorme para o seu marido.

O nono tipo de mulher, feita diretamente por Zeus como um presente aos homens – de modo semelhante à Pandora que, embora tenha recebido um atributo de cada um dos deuses olímpicos, foi pensada pelo rei do Olimpo para ser enviada a Prometeu, como já vimos – vem do macaco e é causadora das piores dores aos homens. Essa mulher é o maior alvo de risos quando anda pelas ruas, não tem pescoço, nem nádegas, somente pernas. Além disso, ela é responsável por todo o tipo de truques, assim como o macaco, e não tem vergonha de que riam dela. Ela nunca se importa em fazer nada de bom para alguém, mas somente tramar, de modo a ser o mais prejudicial que puder.

Por fim, o único tipo de mulher a que o poeta faz um elogio é a mulher abelha. Ela que deve ser eximida de toda a culpa pelos males do mundo que recai sobre as demais mulheres, pois, diferentemente das outras, é uma esposa amável, envelhecerá após ter dado à luz ilustres filhos e não irá conversar sobre sexo com outras mulheres.

Dessa forma, como podemos verificar também pelo poema de Semônides, a misoginia era um tópico comum à cultura grega e as mulheres deveriam receber constantemente comentários depreciativos a seu respeito por parte dos homens. É exatamente contra todo esse pensamento misógino que o coro de mulheres, na parábase, irá protestar.

Assim, como é possível perceber, a passagem compreendida entre os versos 785-800 refuta justamente esse senso comum de que as mulheres seriam um grande mal à humanidade. Para isso, elas questionam por que os homens, que acreditam que o sexo oposto seja a causa de tantas das suas desgraças, insistem em vigiar o mal, casam-se com ele e contemplam-no. Duarte (2000:192), a esse respeito, faz uma observação interessante e muito pertinente à nossa discussão: a autora mostra que a passagem em

questão não é apenas uma resposta ao discurso misógino de poetas como Hesíodo e Semônides, mas também à obra de Eurípides, mais especificamente ao *Hipólito*.

Devemos lembrar, então, que o modo como a trama de *As Tesmoforiantes* é construída apresenta-nos uma série de referências à obra de Eurípides e ainda mais importante de ser notado é o fato de que a parábase que estamos analisando encontra-se justamente entre as paródias de quatro das peças euripidianas. Mas o que faz a passagem dialogar com *Hipólito* especificamente são dois motivos, segundo Duarte: o fato de Fedra, uma das protagonistas da tragédia em questão, ser citada diversas vezes ao longo da comédia (vv.153, 497, 547, 550) e o fato de o discurso proferido por Hipólito nos versos 616-668 ser um clássico da misoginia.

Nesse discurso, o herói, ao saber pela ama que sua madrasta está apaixonada por ele, diz que as mulheres são um flagelo desmedido (κακόν μέγα) e não se conforma com a dependência que os homens têm delas para a continuidade da vida humana. Hipólito chega mesmo a sugerir que a prole deveria ser comprada com ouro, ferro e bronze levados aos templos. Ele também mostra a desarmonia que elas causam nos lares e brada que não se cansa de odiá-las.

No início da parábase, portanto, podemos notar que as mulheres respondem não somente à acusação do parente de que elas são todas Fedras, mas dialogam com o ponto mais marcante e polêmico do discurso de Hipólito, que é o momento em que ele critica Zeus por ele ter feito da mulher algo imprescindível para a reprodução humana e propõe que a prole seja comprada. Assim, conforme Duarte (2000:195):

Essa proposta atinge em cheio a mulher ateniense no que era considerada a sua única contribuição de valor para a cidade: a maternidade. A ofensa é ainda mais grave quando tratada no contexto das Tesmofórias, um festival centrado na figura de Deméter, a mãe arquetípica. De fato, a defesa das mulheres é baseada na sua condição de reprodutora. Se o assunto é tratado explicitamente no epirrema, não deixa de estar presente nas considerações iniciais. É o que se conclui a partir das questões que abrem os anapestos: Se somos um mal, por que se casam conosco, nos proibem de sair e se empenham tanto em nos vigiar? A resposta é óbvia e deveria estar na ponta da língua dos espectadores. A mulher é responsável pela continuidade da linhagem, cuja legitimidade é garantida por um rigoroso controle de seus passos.

Isso explica porque é sua ausência, e não sua presença, como alega Hipólito, a razão da desarmonia em uma casa.

Portanto, não podemos deixar de lembrar que o catálogo de nomes femininos são outras formas de argumento de que essas mulheres utilizam-se para refutar uma série de discursos misóginos com que se deparam durante toda a sua existência. Ao mesmo tempo, não é possível passar-nos despercebido o fato de que o tom da argumentação muda completamente na segunda parte da parábase. As mulheres invertem a situação e ressaltam as más ações masculinas. Ao contrário dos feitos femininos, que são exemplificados somente por meio de arquétipos extraídos da literatura, que é feita por homens, as ações ruins dos homens podem ser exemplificadas citando-se cidadãos reais, historicamente identificáveis.

Destarte, no verso 804, temos uma comparação entre Nausímaca, cujo nome tem o significado “Batalha Naval”, e Carminos, que, como sabemos por relatos de Tucídides (viii 41.3 – 43.1), foi derrotado na batalha naval em Sime, ilha ao norte de Rodas, perdendo seis navios, no início de 411. Dessa forma, o nome feminino foi escolhido estrategicamente para se opor à ação de Carminos, de ser justamente derrotado na batalha naval. É interessante notarmos que um pouco depois dessa derrota, Carminos juntou-se aos oligarcas e tomou parte no assassinato de Hipérbolo.

No verso 805, então, encontramos a comparação entre Salabaco e Cleofonte. Temos aqui uma mudança significativa na estrutura da piada, o que faz desse verso uma exceção. Primeiramente, enquanto, nos demais versos, encontramos o nome feminino no início e precedendo o nome masculino (exceto o verso 808, que, como já apontamos, não menciona um nome específico), em sinal de superioridade daquele sobre este, no verso 805 vemos que primeiro é mencionado Cleofonte e depois Salabaco. Percebemos então que a piada não está sendo feita em relação à etimologia do nome, mas o suspense na apresentação do nome feminino se dá justamente pelo fato de ele remeter a um indivíduo conhecido da audiência ateniense.

Segundo os comentadores em que nos baseamos, Salabaco era uma prostituta conhecida em Atenas. Como fonte dessa informação, Austin e Olson apontam dois escólios a *Cavaleiros*, sem os quais Salabaco nos seria uma pessoa desconhecida. Tal referência a ela é única, e aparece no verso 765, em que Salabaco e outra prostituta, Cina, são declaradas superiores a Paflagônio.

Nessa passagem, é interessante notarmos que Cleofonte, o indivíduo que é comparado com uma prostituta, é também um político bem conhecido em Atenas, democrata radical, sendo muitas vezes atacado em comédias, não somente de Aristófanes, mas também de Platão cômico. Além disso, algo que é válido notar sobre essa personalidade é o fato de ele ser um violento oponente às propostas de paz com Esparta, o que, como podemos verificar em *Lisístrata*, ia de encontro à opinião de Aristófanes.

Nos versos 806 e 807, encontramos então a referência a duas mulheres, Aristômaca e Estratonice. A posição delas no início do verso e a etimologia dos nomes claramente referente a questões bélicas faz-nos perceber que, diferentemente do caso de Salabaco, estamos aqui lidando com nomes figurados.

Dessa forma, o coro diz que os homens, há muito tempo, não são mais capazes de ser os melhores na batalha, como o nome de Aristômaca faz referência, e nem de serem vitoriosos com o exército, como sugere o nome de Estratonice. Alguém poderia dizer que a referência a Aristômaca é um caso diferente do de Estratonice, na medida em que, logo em seguida, encontramos a referência a Maratona, onde ela moraria e, portanto, faria que ela fosse uma mulher conhecida da audiência. Porém Austin e Olson interpretam essa referência a Maratona de outro modo, dizendo que a questão aqui é apenas remarcar a batalha de Maratona, que é regularmente mencionada pelos autores dos séculos V e IV como símbolo da glória do exército ateniense. Devemos lembrar também que as tropas atenienses, conforme explica Sommerstein, não ganhavam uma batalha por terra contra uma força militar maior desde 457. Além disso, à época em que *As Tesmoforiantes* foram encenadas, as tropas espartanas tomavam conta da Decelia por dois anos e considerava-se impraticável mudar essa situação.

Finalmente, chegamos à última menção a nomes femininos desse catálogo: Eubula, que, neste caso, não é comparada a um cidadão específico, mas a um τις, o que inicia a complexidade da passagem. Para melhor compreendermos esses versos, é importante que os transcrevamos em grego:

ἀλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσίν τις βουλευτῆς ἔστιν ἀμεινων
 παραδούς ἐτέρῳ τὴν βουλείαν; οὐδ' αὐτὸς τοῦτό γε φήσει
 (vv.808-9)

Como podemos perceber, mais uma vez o nome feminino encontra-se no início do verso e não há evidências de que o nome seja pertencente a uma mulher ateniense conhecida. O jogo de palavras fica ainda mais evidente quando vemos, na sequência da frase, o termo βουλευτής. É interessante notarmos que, ao invés de um nome masculino como termo da comparação, encontramos um τις que deixa a frase ainda mais difícil de ser interpretada, pois não podemos precisar qual ação está sendo retratada, qual momento histórico, como é possível no caso do verso 804, por exemplo.

Para que se chegue a alguma conclusão acerca das referências feitas nos versos 808-9 e quem seria esse τις, procura-se entender a descrição da ação como referente a um determinado fato histórico. A partir daí, conjectura-se quem teria feito tal ação, ou seja, os estudiosos tentam entender o que realmente significaria παραδούς ἐτέρω τὴν βουλείαν e, então, procuram um momento histórico que seja condizente com a interpretação dada, a fim de definir quem realizou tal ação. Entretanto, como a ação descrita é obscura aos leitores modernos, encontramos diferentes interpretações sobre a quais fatos a ação descrita estaria aludindo.

Tanto Austin e Olson quanto Sommerstein acreditam que os versos façam referência a eventos datados de 413 a.C, quando, conforme a descrição de Tucídides (viii.1.3), após o desastre da Sicília, o Conselho ateniense outorgou alguns de seus poderes a dez anciões, membros do Conselho (*probouloi*).

Tendo em vista esse evento histórico, Sommerstein explica que, se interpretarmos τις como “qualquer um”, a referência será em relação ao Conselho inteiro, tendo todos os membros responsabilidade sobre a ação tomada, o que seria difícil de entender como outra ação que não aquela que se passou no outono de 413 em que o Conselho delega seus poderes aos dez *prouboloi*, incluindo aqueles de trazer propostas na assembleia e negociar com Estados estrangeiros.

Entretanto essa interpretação pode perder a sua força quando, na sequência, encontramos a seguinte frase: οὐδ' αὐτός τοῦτό γε φήσει. Como podemos perceber, embora a tradução brasileira nos apresente o nome de Anito – “político democrata que ficou mais conhecido por figurar entre os acusadores de Sócrates”, como Duarte explica (2005: 190, n. 51) –, não encontramos, no texto de R⁶², referência a esse político, mas um termo tão ambíguo quanto τις, que se trata de αὐτός.

⁶² Maas apresenta a emenda em que o αὐτός de R é ἄνυτος. Duarte, por sua vez, adota tal emenda, seguindo por Coulon, na edição da peça para a Belles Lettres.

No entanto essa ambiguidade, neste caso, não modifica o fato de haver referência a um indivíduo específico, pois, tanto se interpretarmos αὐτός como “você mesmo” ou como “ele mesmo”, verificamos que o poeta está dirigindo-se a uma pessoa em particular. Dessa forma, seria mais verossímil pensarmos que esse τις refere-se a alguém específico, estando em meio à audiência ou não, mas que agiu de modo a entregar o seu cargo a outro. Segundo Sommerstein, essa pessoa que não foi nomeada deveria ser conhecida de toda a audiência e provavelmente fora forçada a ceder seu cargo em alguma circunstância inusual ou infeliz.

Infelizmente, a falta de uma seleção lexical mais precisa, de nomes, deixa-nos na dúvida sobre quem seria esse indivíduo mencionado e qual ação é de fato retratada, já que, como verificaremos em breve, há outra interpretação, embora menos aceita, da ação descrita.

Rogers, por exemplo, não acredita que a desistência do cargo no Conselho que é exposta seja referente à delegação de poder dada aos 10 *probouloi*, como já vimos, mas a fatos ocorridos em 411, utilizando-se justamente desse fato como um dos argumentos para datar a peça de 410, uma vez que encontramos, no verso 808, o termo πέρυσίν, “no ano passado”.

Rogers argumenta que os versos 808-9 fazem referência à entrega dos cargos por parte do Conselho dos 500 e, para chegar a essa conclusão, compara dois momentos históricos, verificando a resistência apresentada pelo Conselho em um e outro momento.

O autor mostra que cerca de um século antes da dispersão da assembleia em 411, quando um rei espartano tentou dissolver o Conselho dos 500, encontrou uma oposição tão grande que não teve sucesso na empreitada. No caso dos eventos de 411, no entanto, houve uma notória falta de resistência que deixou o acontecimento marcado de modo muito singular. Assim, referindo-se a esse fato, Rogers (1920: xxxvii-xxxviii; tradução nossa) diz:

“Os Quatrocentos não tiveram nem que desembainhar as adagas as quais eles carregavam escondidas junto ao corpo; nem os serviços dos 120 jovens helênicos, que estavam acostumados a seguir suas ordens, foram requeridos nessa ocasião. Nem uma pancada foi dada, nem uma voz foi levantada em defesa dos 500 ou de seus direitos constitucionais e deveres. Os conselheiros embolsaram seus salários silenciosamente (o salário de um ano inteiro de trabalhos, e não

meramente a quantia que já havia sido recebida) e evacuaram a casa do Conselho sem qualquer objeção.”⁶³

Dessa forma, podemos perceber que Rogers interpreta as ações apontadas nos versos 808-9 como uma descrição do modo passivo como os membros do Conselho reagiram.

Conforme a narração feita por Tucídides (vii 69-70), embora os Quatrocentos tenham ido preparados para encontrar resistência, levando 120 homens preparados para obedecer às suas ordens, houve uma retirada pacífica dos conselheiros naquela ocasião e os demais cidadãos também permaneceram quietos. Deste modo, os Quatrocentos facilmente ocuparam o recinto do Conselho, passando a escolher os prítanes entre eles mesmos e assumindo os cargos.

Nós devemos ressaltar que essa interpretação parece ainda mais evidente quando levamos em conta o verbo παραδίδομι, que destaca, na sentença, que eles entregaram os seus cargos, e não foram coagidos a fazê-lo.

Entretanto, assumir que Rogers está correto quanto à sua observação seria necessariamente afirmar que a peça fora encenada em 410, pois, como sabemos pela cronologia apresentada por Gomme, Andrewes e Dover, em *A Historical Commentary on Thucydides* (1981, V. 5: 445), o golpe dos Quatrocentos aconteceu no final do mês Elaphebolion (correspondente aos meses de março e abril), o que seria após as Grandes Dionísias, que ocorrem por volta do dia 10 desse mesmo mês.

Essa passagem, então, torna-se uma incógnita, pois, se, por um lado, considerarmos, como Austin e Olson e também Sommerstein, que a peça fora produzida em 411 e que os versos fazem referência aos acontecimentos de 413, encontramos os seguintes problemas que o próprio Sommerstein (1977) ressaltou acerca dessa passagem: a) *As Tesmoforiantes*, como um todo, não retratam os *probouloi* como aqueles que tomam as grandes decisões, mas ainda é responsável por isso a *boule*; b) a

⁶³ The Four Hundred had not even to disclose the daggers which they carried concealed on their persons; nor were the services of the 120 Hellenic youths, who were accustomed to carry out their behests, on this occasion required. Not a blow was struck, not a voice was raised, in defence of the 500, or of their constitutional rights and duties. The Councillors quietly pocketed their salary (the salary for their entire year of office, and not merely so much of it as had already been earned) and evacuated the Council-house without a remonstrance.

nossa passagem não fala de várias pessoas que entregaram o seu cargo, mas de uma pessoa especificamente, o que difere da situação de 413.

Por outro lado, não podemos aceitar ingenuamente os argumentos que defendem a tese de que a peça fora representada em 410 e os versos 808-9 fariam referência ao golpe dos Quatrocentos, pois também vemos que há falhas nessa argumentação.

Em primeiro lugar, o mesmo que foi dito em “b” sobre o fato de não haver menção a um conjunto de pessoas, mas a um indivíduo especificamente, pode ser aplicado no caso do golpe de 411, pois, conforme nos relata Tucídides, a dispersão na assembleia foi um caso generalizado. Acerca disso, Sommerstein (1977: 117; tradução nossa) observa:

“Tanto em 413 como em 411, a *boule* rendeu todas ou algumas de suas funções para outro grupo. Nossa passagem não fala sobre isso; mas sobre um membro da *boule* que rendera sua posição a outra pessoa. Essa referência não é meramente genérica; pois 809 mostra (ao menos que, sem razão alguma, nós emendemos o verbo em segunda pessoa) que o ex-bouleutes em questão é escolhido na audiência e diretamente apontado. Tal procedimento seria absolutamente sem sentido se a falta desse homem fosse dividida com os seus 499 colegas: seria melhor se nós procurássemos uma explicação para essa passagem em algum escândalo afetando um indivíduo.”⁶⁴

Em segundo lugar, conforme Gomme-Andrewes-Dover (1981:188), na primavera de 410, o governo dos Cinco Mil ainda estava no poder e entre eles, os líderes do golpe oligárquico de 411, assim, o tom dessa passagem não seria condizente com a situação. Além disso, como vimos nas demais passagens analisadas, principalmente aquelas em que há a paródia da assembleia, podemos perceber que os elementos que constituem a ordem democrática ainda são mantidos, como as formalidades da abertura da assembleia, o que nos faz supor que a peça ainda fora

⁶⁴ In 413 and 411 alike, the *boule* surrendered all or some of its functions to another body. Our passage does not speak of this; it speaks of one member of the *boule* surrendering his position to another person. Nor is this reference merely generic; for 809 shows (unless, causelessly, we emend away the second person verb) that the ex-bouleutes in question is picked out in the audience and directly addressed. Such a procedure would be utterly pointless if this man's misdeed was one he shared with 499 colleagues: rather we must seek an explanation of the passage in some scandal affecting one individual.

escrita enquanto havia a democracia, pois o ponto de vista apresentado seria outro se a peça tivesse sido apresentada em um momento de opressão em que os rituais democráticos não eram mais respeitados.

Mas então qual seria a melhor solução para o caso dos versos 808-9? Não podemos nos esquecer de uma questão que, até então, não foi mencionada pelos estudiosos, que é o contexto em que esses versos foram apresentados. Devemos novamente ressaltar que esses versos estão inseridos na parábase, uma estrutura muito singular da Comédia Antiga que carrega algumas funções. Assim, de modo que possamos compreender melhor esses versos, seria interessante fazermos algumas observações acerca da parábase.

As parábases são estruturas que demonstram bem a relação do poeta com a sua audiência. Elas tinham a função, inicialmente, de defender a ideologia do comediógrafo e também de demonstrar a sua superioridade diante de seus rivais. Hubbard (1991:17) faz um estudo bem dedicado dessa estrutura e diz que ela, por muitos anos, foi considerada pelos estudiosos como uma digressão irrelevante à trama da peça, como sendo uma reminiscência ritual, entretanto ele acredita que ela esteja ligada não somente à trama, mas seja fundamental para o entendimento de cada peça.

O autor explica que, embora a parábase não seja tão estática quanto alguns críticos acreditam e possua um dinamismo próprio, ela também apresenta algumas estruturas fixas, mesmo que nem sempre estejam todas presentes na mesma parábase. São elas: (1) *kommation*, que indica uma pequena canção lírica que é apresentada para marcar a saída dos atores e o início da parábase. É também nesse momento que o poeta se dirige de modo elogioso ou irônico à sua plateia. (2) *anapestos*: trata da parte mais longa da parábase. Embora nem sempre o metro utilizado seja o chamado anapesto (composto de duas sílabas breves seguidas de uma longa) e possamos encontrar nesta subseção outras métricas, foi assim que Aristófanes referiu-se à segunda porção principal da parábase, chamando-a de “anapestos” (Cf. *Acarnenses* 627, *Cavaleiros* 504 e *As Aves* 684). Seu conteúdo refere-se à autodefesa do poeta, como nas cinco primeiras peças de Aristófanes, ou ao autoelogio ligado à censura dos inimigos políticos e dos seus rivais. Alguns críticos dizem que a função original dos anapestos era a autodefesa do poeta e que Aristófanes modificara essa função quando colocou as personagens para se autodefender como em *As Aves* e *As Tesmoforiantes*. Mas Hubbard acha que isso seja apenas um engano que as primeiras cinco peças de Aristófanes podem causar, pois

encontramos nos fragmentos também casos de personagens que se defendem nos anapestos. (3) *pnigos*: os escoliastas acreditavam que essa parte seria cantada em um só fôlego, sem respirar e daí o seu nome. Tinha a função de terminar os argumentos dos anapestos, pedindo ao público pela boa recepção do poeta ou do coro, no caso das parábases em que as personagens defendem a si mesmas. As quartas e sextas partes são chamadas. (4) + (6) *Ode* e *Antode*. Servem para consagrar a harmonia entre o poeta, o coro e a audiência, por meio de uma invocação aos deuses, pedindo assistência ao coro e, em última instância, ao poeta como benfeitor do sistema de cultos da cidade. Os deuses invocados são aqueles mais adequados ao contexto da peça. (5) + (7), *epirrema* e *antepirrema* são partes em que o corifeu dirige-se ao público e fala em nome do coro, falando sobre os seus benefícios ao público. Geralmente, esse autoelogio é combinado com algum conselho político ou uma sátira social contra aqueles que o coro considera como inimigos.

Quando tratamos da parábase, devemos ter o cuidado de especificar qual é a fase da carreira do comediógrafo com que estamos lidando, pois essa estrutura sofreu mudanças significativas ao longo de sua história, do seu início à sua extinção, e devemos considerar, portanto, em que momento dessa trajetória a parábase encontra-se.

Segundo Duarte (2000: 13-39), inicialmente, a parábase tinha a função didática e do autoelogio do poeta, tendo em vista a competitividade dos festivais dramáticos. O poeta, nesse contexto, tinha o papel de sábio, responsável pela educação da sociedade, pois a poesia era a fonte de transmissão de conhecimento. Essa função didática do poeta teve início já com Homero, com a *Ilíada* e a *Odisseia* sendo verdadeiras “enciclopédias tribais”; o comediógrafo, no âmbito da *polis*, instituiu códigos de ética, por meio da censura e do tratamento de assuntos cotidianos.

Essa situação começou a mudar, principalmente, a partir da escrita, quando o hábito da leitura contribuiu para que a especialização entre as áreas do conhecimento aumentasse e houvesse também uma maior disputa entre elas, de modo que os filósofos, historiadores, oradores etc passaram a ver a prosa como um meio mais adequado de transmissão de conhecimento. Assim, a poesia passou a ter apenas poder como uma arte, e não mais como uma enciclopédia.

Podemos verificar como Aristófanes, um homem de seu tempo, assimilou essas mudanças em suas obras: alguns de seus heróis são capazes de ler e de escrever: em *Cavaleiros*, Agorácrito o salsicheiro, sabe lidar um pouco com as letras (vv.188-9);

Estrepsíades controla suas dívidas por meio de anotações em uma caderneta (vv.18-20); Bdclicleão, d'*As Vespas*, é hábil o bastante para tomar notas do que seu pai está falando (v.538); o parente de Eurípides também sabe escrever e manda uma mensagem de socorro ao tragediógrafo n'*As Tesmoforiantes* (vv.769-775) e até mesmo as mulheres têm acesso à escrita, como podemos verificar nesta última peça citada, em que, no verso 375, uma das tesmoforiantes é encarregada por redigir a ata da reunião que discutia a punição de Eurípides. Além disso, temos evidências de que algumas peças do comediógrafo foram escritas, circulando entre alguns leitores restritos, sem necessariamente terem sido apresentadas, como é o caso da segunda versão d'*As Nuvens*.

Uma das consequências dessas inovações e da mudança do *status* do poeta é justamente a exclusão da sua voz na parábase, pois, ao perder a sua função original, as parábases deixam de apresentar as lições em nome do poeta e passam a adequar-se à trama da peça e suas personagens. Assim, não há menção ao poeta ou aos assuntos da cidade.

Em *As Tesmoforiantes* então, encontramos esse caso em que o Coro, na parábase, defende a si mesmo, ou seja, essa estrutura é mais integrada à trama e à ação da peça. Mas isso não significa que ela tenha perdido a sua função principal que é a de emoldurar as questões da peça de modo a gerar uma ligação entre o poeta e a audiência.

Como já pudemos verificar, nessa parábase inteira encontramos uma argumentação que é coerente com o todo da peça: as mulheres defendem-se das acusações de poetas misóginos, desde Hesíodo, passando por Semônides até Eurípides e perguntam, retoricamente, por que os homens insistem em vigiar ou cobiçar aquilo a que eles chamam de um grande mal.

É interessante notarmos que essa parábase é constituída apenas de anapestos, pnigos e um único epirrema, a ausência das partes líricas, segundo Hubbard, é compensada com a inserção de hinos e invocações, como veremos nos versos 1136 ss. Ele ainda ressalta que (Hubbard, 1991: 195; tradução nossa):

“Os hinos não são puramente decorativos, mas carregam comentários políticos implícitos comparáveis àqueles que, por vezes, nós encontramos nos hinos parabáticos; notem-se especialmente os versos 1140-47 d' *As Tesmoforiantes*. Todavia eles estariam fora do contexto

desta parábase em particular, que apresenta uma ênfase unitária na autojustificativa das mulheres.”⁶⁵

Assim, devemos lembrar que, antes de tudo, a parábase fora construída para defender as personagens do Coro, sendo integrada à trama da peça. Principalmente se considerarmos o que foi dito por Hubbard, veremos então que haverá um momento mais oportuno em que o poeta poderá expressar-se mais marcadamente em relação aos acontecimentos mais próximos da época da performance. Entretanto isso não descarta a possibilidade de alguns de seus versos terem sido modificados no momento da performance, para serem mais coerentes com os fatos recentes.

Dessa forma, como pudemos perceber, as comparações dos nomes femininos não se deu de modo aleatório, pois houve uma seleção de nomes que significavam algo para a audiência. Tal comparação serviu para rebaixar os feitos dos homens, funcionando como uma espécie de repreensão e isso deve ser considerado. Destarte, uma vez que a hipótese de esses versos serem referentes à dispersão da assembleia em 411 parece menos plausível, por todos os argumentos já apresentados, devemos pensar ainda na possibilidade de eles serem referentes ao que aconteceu em 413.

Gomme-Andrewes-Dover acreditam que essa passagem mostre a crítica de Aristófanes sobre o quão errôneo fora o episódio e que ela mostra bem que a peça não trata somente de questões próximas ao momento da performance, mas do momento em que ela fora escrita. Assim, eles ressaltam que (Gomme-Andrewes-Dover, 1981, V. 5: 187; tradução nossa):

“Já que nós não podemos imaginar que Aristófanes compôs suas peças inteiramente no último minuto – como Dover remarca (AC 170), a trama de *As Tesmoforiantes* deve ter começado a tomar forma imediatamente após a performance de *Helena* e *Andrômeda* – a situação do verão inteiro de 412 será relevante ao pano de fundo [...].”

⁶⁶

⁶⁵ The hymns are not purely decorative but bear implicit political comments comparable to what we sometimes find in parabasis hymns; note specially *Thesm.* 1140-47. Nevertheless they would have been disruptive in the context of this particular parabasis with its unitary emphasis on the women’s self-justification.

⁶⁶ Since we cannot imagine that Aristophanes composed his plays entirely at the last minute – as Dover remarks (AC 170), the plot of *Th.* may have begun to shape immediately after the performance of *Helen* and *Andromeda* – the situation of the whole summer of 412 will be relevant to the background [...]

Essa observação feita pelos comentadores é de fundamental importância, para que também não sejamos levados por um entusiasmo que uma leitura menos convencional da peça possa engendrar em nós. Devemos ter cautela, lembrando justamente desta questão: nem todas as referências podem ter sido acrescentadas em um último minuto, portanto, nem tudo deve ser uma referência a fatos ocorridos pouco antes do momento da performance. Assim, embora a hipótese de que os versos 808-9 fossem referentes à dispersão da assembleia em 411 pudesse fortalecer a nossa argumentação de que *As Tesmoforiantes* são ainda mais complexas do que parecem ser, não podemos distorcer as evidências, para que os versos corroborem com a nossa linha de pensamento.

Entretanto devemos ressaltar que o fato de esses versos não corroborarem para a nossa argumentação não desqualifica o que já foi dito anteriormente, pois encontramos passagens que claramente fazem alusões aos problemas recentes ocorridos em Atenas, que, como sabemos, não aconteceram de uma hora para outra e provavelmente já incomodavam o poeta.

Continuemos então com a nossa análise, a fim de entendermos se há mais alguma alusão que possa ser interessante à nossa argumentação.

2.6.Prece a Palas Atena: invocação obscura

Após a parábase, encontramos uma mudança no tom da peça. Vemos as diversas tentativas do parente em escapar do cativo feminino em que fora colocado. São apresentados diversos episódios em que essa personagem tenta, em vão, recorrer a heroínas euripidianas, para auxiliar-lhe na fuga. É apenas no final da peça, então, que encontramos uma passagem que retoma o tom político e que não poderia passar despercebida a nós.

Eurípides encontra-se sem saída, nas mãos do arqueiro que vigia o parente, não conseguindo resgatá-lo. Entra então o Coro, com o qual o tragediógrafo tentará uma negociação pela liberdade de seu amigo. A partir do verso 1136, antes de se dirigir a

Eurípides, o Coro inicia uma prece e invoca a deusa Atena. Nessa prece, o que mais nos chama atenção é o fato de que a deusa é caracterizada como “inimiga dos tiranos”.

Para que possamos compreender melhor a significação dessa passagem e a estranheza do epíteto utilizado para caracterizar a deusa Palas Atena, faz-se necessária uma observação um pouco mais minuciosa da presença dos deuses em Aristófanes e, mais especificamente, a sua menção em *As Tesmoforiantes*. Só assim conseguiremos entender o impacto que essa prece deve ter sobre a audiência.

Diferentemente das tragédias, em que as aparições dos deuses são mais constantes e revelam, principalmente na obra de Eurípides, uma preocupação em se discutir a relação entre o mundo dos humanos e o dos deuses, metafísico, na comédia aristofânica, encontramos poucas aparições de personagens divinas e, quando isso ocorre, verificamos que não há esse tipo de questionamento por parte do poeta.

Assim, seguindo o raciocínio de Given (2009: 107) – que desconsidera como deus o semidivino Anfiteão de *Acarñenses*, as falsas divindades Nuvens, da peça homônima, a ninfa Eco de *As Tesmoforiantes* e personificações, como Guerra e Tumulto (*Paz*), Reconciliação (*Lisístrata*) e Pobreza (*Pluto*) – das 11 comédias supérstites de Aristófanes, apenas quatro apresentam personagens divinas: *Paz*, *Aves*, *Rãs* e *Pluto*.⁶⁷

Como sabemos, as tramas das peças de Aristófanes giram em torno de uma Grande Ideia que o protagonista tenta cumprir para sair de uma situação delicada em que se encontra. Por exemplo, vemos a greve de sexo em *Lisístrata*, para que a ausência dos maridos acabe; a infiltração de Eurípides no ritual secreto feminino, em *As Tesmoforiantes*, para fugir da condenação das mulheres; aprender a fazer um bom discurso, com sofistas do Pensatório, em *As Nuvens*, para escapar das dívidas etc. Com exceção de *Pluto*, os deuses não fazem oposição aos planos humanos, de modo que toda a consequência dá-se por mérito do próprio homem, mesmo que por vezes ele reclame da injustiça de um deus. Ao contrário do que vemos em muitas das tragédias de Eurípides – e aqui o tragediógrafo é citado apenas pela maior proximidade que Aristófanes tinha com ele em detrimento dos demais autores trágicos – os deuses chegam mesmo a ser benevolentes com os humanos.

Assim, diferentemente, mais uma vez, das peças euripidianas, em que o valor da *τύχη* é ressaltado e os humanos são levados a tomarem certas ações desastrosas por

⁶⁷ Diferentemente das personificações que são desconsideradas como divindades por Given, *Paz* e *Pluto*, em suas peças homônimas, são explicitamente chamados de deuses.

meio da influência divina, a falta de ação da τύχη existente nas comédias aristofânicas é o que justamente possibilita que a grande ideia chegue ao seu cabo, uma vez que não há a interferência divina contra o homem e ele se torna autossuficiente.

Dessa forma, podemos dizer que, quando os deuses aparecem, ou eles são ameaçadores e ineficazes, ou então, surpreendentemente, ajudam os homens, como é o caso da deusa Paz e de Prometeu, em *As Aves*, e Dioniso que, n' *As Rãs*, procura a ajuda humana para salvar a cidade, agindo em favor, portanto, da *polis*. Conforme Given (2009: 116): “quando os deuses de Aristófanes intervêm nas vidas humanas, suas ações são ou a aprovação da execução da Grande Ideia ou, de modo mais interativo, a criação de boas condições para que a Ideia seja cumprida.”⁶⁸

Entretanto devemos lembrar também que a presença divina não se faz apenas por meio da aparição de uma personagem em cena, mas também pela menção que outras personagens fazem dela, como nas invocações. Em relação a esses casos, Given explica que são os únicos momentos em que Aristófanes faz referência ao discurso da τύχη divina tão comum à tragédia. Temos exemplos em que o Coro clama a Apolo por uma boa fortuna para Bdelicleão em recuperar seu pai do vício em julgar (*Vespas* 869); da mesma forma, vemos o parente de Eurípidés pedir a Deméter e Perséfone que tenha êxito na sua empreitada no Tesmofóron (*As Tesmoforiantes* vv.282-3) e o caso do Coro que celebra o comando Trigeu, que teve a ajuda dos deuses e da Fortuna (τύχη), em *Paz*.

Mas evidentemente esse casos são isolados e tão raros que não é possível dizer que Aristófanes tenha conduzido, em suas comédias, uma discussão a respeito da ação que tem a τύχη sobre a vida dos homens. Verificamos, entretanto, que os exemplos citados por Given não são os únicos casos em que os deuses são invocados na comédia aristofânica e, para não perdermos o nosso objetivo, que é analisar a prece a Palas Atena compreendida entre os versos 1136-1149, vejamos apenas alguns casos em que deuses são invocados em *As Tesmoforiantes*.

Devemos aqui fazer uma distinção entre o que é apenas um vocativo exclamatório, que não possui mais uma força de evocação, não tendo outro significado além de uma interjeição – como podemos verificar nos versos 20, 34, 175, 206, 207, 235, 240, 259, 615 etc – e outros dois tipos de evocação: 1) as feitas pelas personagens

^{68.c} when Aristophanes' gods intervene in human lives, their action is either an approval of the Great Idea's execution or, more interactively, a creation of good conditions for the Idea's accomplishment”

nos momentos em que há paródia de uma dicção elevada, própria da tragédia; 2) as invocações feitas pelo Coro.

O primeiro caso, então, em que encontramos menções aos deuses trata de uma canção que Agatão havia composto, como descrito nos versos 49-50, 52-7 e 67. Para melhor entendermos como se dá a menção aos deuses, vejamos a composição em questão:

AGATÃO

(à maneira do líder do coro)

Recebei a sagrada tocha
das deusas ctônicas e, com o coração,
livre, moças, dançai aos gritos.

(à maneira do coro)

Para quem dentre essas divindades esse cortejo?

Dize-o. Sou de fácil persuasão 105
para venerar as divindades.

(à maneira do líder coro)

Vamos, Musas, invocai
o lanceiro de áureos arcos,
Febo, que fundou os recintos
territoriais no país Simoente. 110

(à maneira do coro)

Alegra-te com os mais belos cantos,
Febo e, entre honras musicais,
o prêmio sagrado ofertas.

(à maneira do líder do coro)

E a virgem das montanhas que geram carvalhos,
Ártemis caçadora, cantai. 115

(à maneira do coro)

Sigo-te invocando a augusta,
e alegrando o rebento de Leto,
Ártemis inexperiente no leito.

(à maneira do líder do coro)

E a Leto e a batida da cítara asiática, 120
cujo ritmo irregular e a cadência é marcada pelo pé,
por um sinal de cabeça das Graças Frigias.

(à maneira do coro)

Venero Leto Soberana
e a cítara, mãe dos hinos
compatíveis com os timbres masculinos. 125

(à maneira do líder coro)

Sua luz jorrou nos divinos
olhos através de nosso rosto
fugaz. Graças a isso, honra o senhor Febo.

(à maneira do coro)

Graças, ó filho afortunado de Leto!

(vv.101-129)

Como podemos notar, Agatão atua alternadamente as partes do Corifeu e das donzelas que compõem o coro de troianas. O poeta deveria indicar cada mudança de fala com uma pequena pausa, uma mudança de voz ou algo similar.

Segundo Austin e Olson, só sabemos que o coro é composto por troianas pelo modo como ele é caracterizado e, é nesse aspecto, que a menção aos deuses tem fundamental importância.

Os deuses que são cultuados pelo Coro são aqueles que tomam o partido mais renitente dos troianos na *Ilíada* (20.71-2, 21.470-513): Apolo, Ártemis e Leto. Além disso, o primeiro, como as coristas dizem nos versos 109-10 fora um dos fundadores de

Ílion, ele que, junto a Posidon, ergueu a muralha no território que era banhado pelo Simoente. É de se notar, então, que elas façam referência a Apolo como fundador da cidadela e não como o deus de Delfos, modo pelo qual é mais conhecido. Ademais, vemos que as Graças que dirigem as canções são Frígias (121-2).

É possível notar a ironia trágica dessa passagem, se pensarmos no contexto da guerra de Troia. A canção celebra a liberdade (vv.102-3) das mulheres e tanto Austin e Olson quanto Sommerstein concordam que essa liberdade seja o momento em que os gregos “abandonam” o campo de batalha, deixando apenas um cavalo de presente aos troianos. Assim, vemos que a celebração aos deuses não adiantará de nada, pois será seguida do massacre da cidadela, que, claramente, não é prevista pelas troianas.

Tendo essas características em vista, não podemos negar, mesmo que não soubéssemos que Agatão era um tragediógrafo, que a passagem é uma composição trágica e, por isso, a aparição dos deuses é de fundamental importância para a estruturação da passagem.

O segundo tipo de menção aos deuses em *As Tesmoforiantes* dá-se em algumas falas do Coro ou da Corifeia. Vejamos mais detalhadamente cada um desses trechos:

1) UMA MULHER

Silêncio seja feito, seja feito silêncio! Orem
 às duas Tesmofóforas, e a Pluto, e a Caligeneia,
 e à Nutriz de Jovens, e a Hermes, e às Graças,
 que façam esta assembleia e a reunião de hoje
 mais belas e excelentes e auspiciosas para vocês mesmas. E que aquela que
 agir e discursar melhor em prol do povo
 de Atenas e em prol do povo das mulheres, que esta seja vitoriosa.
 Orem por essas coisas e para o seu próprio bem. Iê peão,
 iê peão, iê peão! Alegremo-nos!

CORO

Concordamos e à raça dos deuses
 suplicamos que demonstre
 seu apreço por estas preces.
 Zeus de nome grandioso; e tu, o da áurea lira,

que deténs Delos sagrada;
 e tu, virgem toda-poderosa,
 glaucópida, a de áurea lança, habitante
 da cidade mais disputada, vem aqui!
 E também a de muitos nomes, a caçadora
 broto de Leto, a de áureos olhos,
 e tu, deus do mar, augusto Posídon,
 senhor salino,
 abandona o agitado abismo
 piscoso; e as filhas de Nereu marinho;
 e as Ninfas que erram pelas montanhas.
 Que a áurea lira
 ressoe em conjunto
 com as nossas preces e que, por fim,
 possa ter início a assembleia das nobres
 mulheres de Atenas.

(vv.295-330)

Na passagem compreendida entre os versos 295 a 325, vemos referências diversas a deuses: primeiro a Corifeia ordena que seja feito silêncio e que se ore aos seguintes deuses: Tesmóforas, Pluto, Caligeneia (296); Nutriz de Jovens⁶⁹, Hermes, Graças (297). Logo em seguida, o Coro inicia as orações, invocando, ora pelo nome, ora pelo epíteto ou cidade a que o deus tem domínio, Zeus, Apolo, Atena, Ártemis, e Posidon.

Não é necessário que façamos uma análise minuciosa da passagem, nem da significação da invocação de cada um dos deuses em questão, pois, o mais importante, neste caso, é compreendermos o contexto em que a passagem foi dita. Da mesma forma que a passagem compreendida entre os versos 331-71, como já vimos, parodiava os encontros que se davam na assembleia e as suas fórmulas de abertura, aqui, entre os versos 295 a 395, encontramos, mais uma vez, como afirmam Olson, Austin e Sommerstein, uma paródia dos trabalhos na assembleia. Como já foi discutido, esses

⁶⁹ τῆ Κοιτρόφῳ: é um epíteto para deuses, lugares e fenômenos naturais ou sociais, mas aqui, segundo Austin e Olson, é uma referência a uma divindade que fala e à qual são oferecidos sacrifícios no momento da oração.

trabalhos iniciavam-se com o pedido de silêncio e depois o arauto do Conselho e da assembleia dirigia as preces e fazia imprecensões contra os traidores e inimigos da cidade.

Não é de se estranhar que Aristófanes tenha apresentado tal paródia dos trabalhos na assembleia, uma vez que deveria saber muito pouco acerca das ações que ocorriam no verdadeiro ritual das tesmoforiantes. Assim, para o efeito cômico da cena, seria muito mais interessante apresentar essa paródia do que investigar o que de fato ocorria no festival. Devemos lembrar, no entanto, que, embora a cena seja modelada de modo bem próximo ao que acontecia na real assembleia, os interesses privados dessas mulheres são aqui elencados lado a lado com os interesses do *demos*.

Assim, podemos perceber que, na primeira fala, os deuses que são invocados são aqueles que estão mais diretamente ligados ao âmbito feminino: as duas Tesmóforas, ou seja Deméter e Perséfone, que, como sabemos, eram deusas responsáveis pela fertilidade, cultuadas no ritual das tesmoforiantes. Portanto, fica evidente o motivo de sua menção pelo coro das mulheres desse ritual. Pluto, por sua vez, como ressaltam Austin e Olson, era filho de Deméter e Iasão. Também há conjecturas de que lhe eram oferecidos sacrifícios nos mistérios de Elêusis, que, como sabemos, eram também rituais ligados ao universo feminino e às deusas Deméter e Perséfone.

A menção às próximas quatro divindades é mais bem entendida se as analisarmos em conjunto. Caligeneia (“Belo Nascimento”) era o nome do terceiro dia do festival das Tesmofórias e, conforme afirmam Austin e Olson, provavelmente recebera este nome devido ao fato de ser o objeto das preces feitas pelas as mulheres enquanto faziam sacrifícios, ou seja, elas rezariam por um belo nascimento de seus filhos. Hermes também está ligado ao culto a Deméter e Perséfone, pois teve o papel de trazer Perséfone de volta do Hades. As Graças, por sua vez, embora não se saiba ao certo qual a sua função, são mencionadas, em outras fontes⁷⁰, logo após Hermes. Em relação à Nutriz de Jovens, temos poucas informações. Em conjunto, entretanto, podemos verificar que esses deuses retratam o que os pais desejariam aos seus filhos. Nas palavras de Austin e Olson (2004: n.299; tradução nossa):

“A ordem na qual as quatro divindades finais são invocadas também traça a trajetória dos desejos e preocupações dos pais: por um

⁷⁰ Vide nota aos versos 300-1 da edição de Austin e Olson de *As Tesmoforiantes*, para saber mais detalhes sobre fontes em que há a menção de Hermes seguida das Graças.

nascimento seguro, a oportunidade de se criarem os filhos ao invés de os verem morrer na infância e a esperança de que eles irão tornar-se belos jovens e mulheres (sob a égide de Hermes e Graças, respectivamente).⁷¹

A segunda fala, a partir do verso 312, trata de um hino clético, que invoca uma série de deuses a aparecerem em pessoa e em que se clama pelo sucesso da assembleia de mulheres. Aqui, encontramos ainda uma paródia dos trabalhos feitos na assembleia real, mas, desta vez, os deuses chamados são mais os deuses olímpicos do que os eleusinos.

Primeiramente, elas invocam Zeus, ao qual elas retornam nos versos 368-9, e depois concentram a atenção em divindades que são mais importantes ao culto ateniense as quais são deixadas sem nomeação, mas descritas de modo rico e com os seus famosos epítetos.

Podemos reconhecer que Apolo é invocado por meio do seu recinto favorito, ou seja, menciona-se a cidade na qual há um templo dedicado ao deus, qual seja: Delos (Δῆλον ὅς ἔχεις ἱεράν). A seguir, com um vocabulário extremamente elevado e poético, é introduzida a deusa Atena, com o adjetivo παγκρατές (toda-poderosa), que é inclusive mais usado para designar Zeus. Caso a audiência ainda tivesse alguma dúvida de que se tratasse da filha de Zeus, é utilizado o seu epíteto épico mais comum: γλαυκῶπι, a de olhos glaucos.

A primeira referência que temos da deusa Ártemis, nessa passagem, remete ao momento do mito, conforme retratado por Calímaco, no Hino a Ártemis (6-7), em que a jovem deusa pede ao seu pai por virgindade perpétua e πολυωνυμία. πολυώνυμος pode significar “renomado” ou “de muitos nomes” ou seja, aquele que tem vários títulos de culto. Além disso, é utilizado um epíteto poético seu: θηροφόνη (assassina de feras). Por fim, para que não restem dúvidas de que se trata de Ártemis, seu pai, Leto, é citado, com o uso de um vocabulário poético muito comum em Homero: χρυσώπις.

Quanto ao deus Posídon, sabe-se que nenhum festival maior foi celebrado em Atenas em sua honra, embora ele tivesse um templo em Sunião e diz-se que houve uma querela entre o deus e Palas Atena pelo controle daquela cidade. É importante notarmos

⁷¹ the order in which the final four are invoked also traces the trajectory of a parent's wishes and concerns: for a safe birth, the opportunity to raise one's children rather than seeing them die in infancy, and the hope that they will mature into handsome young men and women (under the aegis, respectively, of Hermes and the Graces).

que a referência ao deus é feita por meio de um epíteto encontrado já em outras fontes, πόντιε (“do mar”, “marítimo”). Ligadas a esse deus estão as Nereides, que são apresentadas por meio de um vocabulário poético, mais especificamente um adjetivo (εἰνάλιος) que, segundo, Austin e Olson, conecta-as ao âmbito de Posídon, uma vez que também tem o significado de “marítimo”, “do mar” e é utilizado para caracterizar o deus.

Por fim, as últimas divindades que são invocadas nessa passagem são as ninfas. Segundo Sommerstein (2001: n.326), “a invocação dessas divindades menores do mar e terra pode parecer anticlimática, mas as Ninfas devem ter tido um lugar especial no culto feminino e afeições religiosas: cf. 978, *As Rãs* 1344 e 197 do *Díscolo* de Menandro.”⁷² Notemos, mais uma vez, o adjetivo ὀρίπλαγκτος, “aquele que erra pelas montanhas”, que, além de ligar as ninfas ao âmbito da deusa Ártemis, remete a uma característica já apontada por Hesíodo, na *Teogonia* 130 (“ninfas que moram nas montanhas frondosas” [θεῶν χαρίεντας ἐνάυλους Νυμφέων], αἱ νάιουσιν ἀν’ οὔρεα βησσήεντα⁷³) e por Homero, na *Odisseia* 6.123 (“ninfas, que moram nos picos dos montes”⁷⁴- νυμφάων, αἱ ἔχουσ’ ὀρέων αἰπεινὰ κάρηνα).

2)CORO

Vamos, avança com os pés leves, forma uma roda,
 une uma mão com mão, marca cada uma
 o ritmo da dança sagrada. Anda com ágeis pés. Mas a nossa formação coral
 deve, com olho firme, examinar tudo ao redor.
 E, ao mesmo tempo,
 a raça dos deuses olímpios
 cada uma cante e honre com sua voz, levada pelo êxtase da dança.
 Se alguém
 espera que eu, por ser mulher,
 fale mal dos homens no templo, está enganado.

⁷² the invocation of these minor divinities of sea and land may seem anticlimatic, but the Nymphs may have had special place in women’s cult and religious affections: cf. 978, *Frogs* 1344, Men. *Dysk.* 197.

⁷³ Tradução de Jaa Torrano.

⁷⁴ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Mas é preciso,
tarefa nossa, imediatamente
iniciar a dança cíclica com um passo vigoroso.

Move os pés adiante ao cantar
o deus de bela lira e a portadora do arco,
Ártemis, casta senhora.

Graças, ó longe-atirador,
dá-nos a vitória.

E Hera, a casamenteira
cantemos como é natural,
ela que brinca com todos os coros
e guarda as chaves das bodas

Peço a Hermes, o protetor dos pastores,
a Pã e às Ninfas amadas
que sorriam de bom grado

com nossas
danças, alegrando-se.

Começa de bom grado
o passo duplo, encanto da dança.

Brinquemos, mulheres, como é costume.

De todo o modo, estamos em jejum.

Vamos, salta, retorna com o pé ritmado,
torneia cada canção.

Guia-me tu mesmo,
coroadado com hera, senhor
Baco, e eu, com cortejos
amantes da dança, cantarei a ti.

E tu, Dioniso Brômio,
filho de Zeus e de Semele,
avanças pelas montanhas
alegrando-se com os amáveis
hinos das Ninfas –

evoé, evoé, evoé –
 conduzindo coros a noite toda.
 Ao redor, é consoante
 o eco do Citerão,
 e as montanhas sombrias
 cobertas de escura folhagem,
 e os vales pedregosos bramem.
 E, em volta, em gavinhas circulares, a hera
 de bela folha floresce.

(vv.953-1000)

Como podemos perceber, na primeira parte da passagem citada, compreendida entre os versos 953-8, o Coro traça o progresso da sua dança, mostrando como deve ser formado o círculo, que é feito com mãos dadas, e qual deve ser o ritmo da dança e a movimentação dos pés. Apenas depois dessa dança elas são capazes de descrever o objeto da canção: ficamos sabendo então que trata de uma canção de louvor à raça dos deuses olímpicos

Ao contrário do que se espera nos últimos interlúdios corais – como vemos em *Acarnenses* 1150-73; *Cavaleiros* 973-96, 1264-1315; *Vespas* 1265-83 e *Aves* 1470-93, 1553-64, 1694-1705 – não há, nessa aparição do coro, uma sátira a indivíduos específicos. Esse fato é facilmente justificado pelo próprio caráter do coro, que é constituído de mulheres atenienses casadas, pois é impróprio à mulher falar mal dos homens. Devemos notar, entretanto, que essa explicação não é uma justificativa boa o suficiente para compreendermos a falta de uma sátira a indivíduos que se encontram na plateia, já que as mulheres falam mal dos homens em outros momentos da comédia, especialmente na parábase, quando, como já vimos, apontam as más ações cometidas pelos homens no catálogo dos nomes.

Não podemos deixar de mencionar, no entanto, que essa renúncia de se falar mal dos homens antecipa a reconciliação que haverá entre as tesmoforiantes e Eurípides ao final da peça e, em um outro nível, entre homens e mulheres, à maneira do coro masculino de *Lisístrata* (1043-9), por exemplo, que também apresenta um gesto conciliatório.

De qualquer modo, o que encontramos aqui então não é uma sátira, mas uma canção de louvor aos deuses olímpicos. Ainda é de se notar, no entanto, que uma importante deusa, Palas Atena, não seja mencionada nesse catálogo, mas será invocada ao final da peça, como veremos mais adiante.

O vocabulário apresentado é poético e, para evitar a apresentação de um mero catálogo, Aristófanes, segundo Austin e Olson, apresenta uma “elegante *variatio*” no modo como as divindades são mencionadas: epítetos são usados no lugar do nome do deus ou então antes ou depois dele.

Assim, referindo-se a Apolo, temos o epíteto τὸν Εὐλύρῳν (“o da lira melodiosa”), que é um adjetivo poético sempre utilizado no período clássico para esse deus. A deusa Ártemis, por sua vez, é invocada por meio de dois substantivos poéticos e que comumente a caracterizam : τήν τοξοφόρον (“portadora do arco”) e ἄνασσαν (“senhora”), este último acompanhado de um adjetivo que também lhe é característico, ἀγνήν (“casta”, “pura”).

Tendo em vista, portanto, o modo como os deuses são mencionados em *As Tesmoforiantes* – 1) por meio de vocativos vazios de significados; 2) como parte de um discurso (para) trágico; 3) em invocações feitas pelo Coro, em que são utilizados substantivos e adjetivos que são, em sua maioria, tipicamente utilizados para caracterizar aquele deus – vejamos a última referência a um deus que temos na peça e que, até mesmo por isso, é a mais marcante:

“CORO

Palas, amante de coros,
costumo invocar aqui para nossa terra,
a virgem donzela insubmissa ao jugo,
que possui nossa cidade
e, visivelmente, o poder, a única
a ser chamada guarda-chaves.

Apareça, ó inimiga
dos tiranos, como é natural.

O povo das mulheres te invoca.

Tomara que compareças trazendo
a paz que ama as festas.

Chegai animadas, propícias,

soberanas, ao vosso bosque.”

(vv.1136 – 1149)

Na passagem citada, deparamo-nos, mais uma vez, com um discurso do Coro que causa estranheza aos estudiosos da peça devido à sua ambiguidade. Como podemos perceber, trata de uma prece à deusa Palas Atena, iniciada com as formalidades próprias desse tipo de oração, como acontece nos hinos cléticos.

Como já vimos na citação de Hubbard anteriormente, os hinos que são apresentados suprem a falta da parte lírica que a parábase não apresentou e não são meramente decorativas, mas trazem comentários políticos comparáveis àqueles que nós encontramos na parábase, ou seja, que nos mostram a opinião do poeta diante do público. Assim, para que possamos compreender o teor da crítica que esse hino carrega, devemos notar o modo como a deusa é caracterizada nessa passagem.

Quando pensamos em Palas Atena, temos a imagem da deusa guerreira, a deusa da batalha, mas sabemos que ela é mais do que isso e o seu próprio mito de nascimento, como é retratado em Hesíodo, já nos diz muito sobre o seu caráter.

Nascida da cabeça de Zeus, portando já uma lança em mãos, temos a deusa, mais uma vez, à primeira vista, associada à guerra, entretanto, o motivo que fez a deusa nascer da cabeça de seu pai, e não do ventre de sua mãe, como é esperado, diz muito sobre sua personalidade. Sabemos que a mãe de Atena era *Métis* ou Astúcia, a qual foi engolida por Zeus momentos antes de dar à luz Palas Atena, para que ele então pudesse ter controle sobre os outros deuses e não viesse a ser destronado. Portanto, além de nascer na cabeça do pai, lugar do corpo que caracteriza a sagacidade, a reflexão, enfim, a *métis*, Atena era filha da deusa que personificava essa característica.

Assim, Atena é a não somente a deusa da batalha, mas deusa da astúcia. Ela ajuda os heróis nas ações bélicas contanto que esses tenham em si a sagacidade que é própria da deusa e que lhes permite a sua aproximação. Ela privilegia a razão à força. Otto (2005), em um capítulo dedicado aos deuses olímpicos, apresenta-nos diversos exemplos disso: quando na *Ilíada* (1, 194 ss.), a deusa aconselha Aquiles a agir com a razão, no momento em que o herói empunha a espada para agredir Agamêmnon, fazendo-o desistir dessa ideia; ou as diversas passagens da Odisseia em que encontramos a deusa dando conselhos sábios a Odisseu e à sua família.

Otto também ressalta que um dos seus epítetos homéricos é “saqueadora” (ἀγελείη) e que, mais tarde, ela veio a ser chamada de “destruidora de

idades”(περσέπολις). Mas, em Troia, as mulheres chamavam-na “protetora de cidades” (έρυσίπολις), de modo semelhante ao que ela era chamada em outras urbes que a invocavam, principalmente em Atenas, que deve seu nome à deusa, onde era conhecida por “defensora da cidadela” (πολιάς, πολιούχος).

Entretanto não encontramos caso em que Atena seja caracterizada como aquela que tem ódio aos tiranos (τυράννους στυγούσ'). O verbo στυγέω é um vocábulo poético elevado e só é encontrado mais uma vez em Aristófanés (*Acarnenses* 33), não fazendo referência à deusa e não sendo acompanhado da palavra “tirano”.

É exatamente por isso que não podemos ler essa passagem de modo ingênuo, pois podemos notar que a deusa é invocada no final da peça, quando as referências à tirania no início da assembleia das tesmoforiantes já deveriam ter sido em parte esquecidas pela audiência, após as diversas ações que decorreram.

Assim, vemos que, aqui, a referência não trata mais da abertura dos trabalhos da assembleia, em que os inimigos da cidade eram execrados; também não é apenas um vocativo vazio de significação; muito menos uma paródia trágica, pois o epíteto “inimiga de tiranos” não ocorre em lugar algum e, mesmo se alguém encontrasse algum fragmento ou passagem em que a deusa fosse caracterizada de tal forma, seria um caso tão raro como este, e não um epíteto recorrente como aqueles com os quais os deuses costumam ser apresentados na comédia aristofânica.

Assim, ao final da peça, o autor ressalta mais uma vez o problema da ameaça à democracia e, dessa vez, faz que o público saia do festival com essa lembrança ainda em mente. É interessante destacarmos aqui o que Gomme-Andrewes-Dover (1981, V. 5: 193; tradução nossa) dizem acerca dessa passagem:

“[...] ódio à tirania não é um componente comum nestes tipos de invocações. A métrica dos versos 1143-4 também é inusual, ambos vão contra o modelo métrico e o tom do canto como um todo: os versos báquicos na comédia são, normalmente, pseudo-solenes ou paratrágicos, e uma sequência de quatro é única, e o efeito é o de elevar a carga emocional. O reaparecimento do δήμος ... γυναικῶν é outro componente estranho, já que o burlesco da assembleia passara há muito. A referência que se segue à paz e aos festivais é comum; mas não o ódio aos tiranos, que Aristófanés parece defender (ὥσπερ εἰκόσ) que Atena deve sentir, i.e., que ela deve permanecer,

em seu caráter, como patrona da Atenas democrática. Mais uma vez, sugere-se que a democracia está em perigo e que a comédia zomba, como é usual, na convencional defesa da ordem existente [...]⁷⁵

Diferentemente dos discursos que iniciam a assembleia que, como já vimos, fazem, comumente, uma impreciação contra os traidores do povo, temos aqui uma mudança de tom que não era esperada. Segundo Sommerstein, a linguagem de culto é modificada de modo abrupto para uma linguagem política, o que não era algo comum aos discursos religiosos obviamente. Deste modo, notamos que a invocação de Atenas como inimiga dos tiranos reforça a nossa ideia de que não foi ao acaso que Aristófanes escolheu mostrar o início da assembleia das tesmoforiantes e, depois, a reação violenta das assembleístas, somente pelo fato de o parente ter dito algo diferente do discurso que havia sido feito.

⁷⁵ [...] hatred tyranny is not a normal component of such invocations. The metre of 1143-4 is also unusual, running counter both to the metrical pattern and the tone of the song as a whole: bacchiacs in comedy are normally mock-solemn or paratragic, and a row of four is unique, the effect here being to heighten the emotional charge. The reappearance of the δῆμος ... γυναικῶν is another odd feature, since the burlesque assembly is long past. The following reference to peace and festivals is unremarkable; not so the hatred of tyrants, which Aristophanes seems to argue (ὡσπερ εἰκόσ) Athena must feel, i.e. if she is to remain in character as the patron of democratic Athens. Once more it is hinted that democracy is in danger, and comedy rallies as usual to conventional defense of the existing order [...].

3. CAPÍTULO 3

3.1. Considerações finais

No capítulo anterior, vimos que há algumas evidências de que Aristófanes não somente tratou do tema das mulheres no poder ou de Eurípides em *As Tesmoforiantes*. Conseguimos enxergar como o autor utiliza-se da inversão de papéis sociais entre os sexos, para explorar a situação em que as mulheres adquirem poder político. E, ao fazê-lo, crítica o momento político ateniense.

Como sabemos, as mulheres em Atenas não possuíam direitos políticos, não participavam, nesse sentido, da vida pública ateniense. Embora, segundo Just (1989:21), haja indícios suficientes de que elas, de alguma forma, ao menos estavam cientes dos problemas públicos, por meio de conversas com seus pais, irmãos e maridos no âmbito doméstico, na democracia ateniense, as mulheres não podiam votar, nem tomar parte nas discussões nas assembleias. Suas vidas eram dedicadas ao universo do *oikos*, e a maior de suas virtudes residia em passar despercebida. Isso fica claro na conhecida oração fúnebre de Péricles, conforme o retrata Tucídides (2.45):

“Se tenho de falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos.”

Vemos, por meio desse discurso, que o melhor que uma mulher poderia fazer era passar despercebida em sua vida e, desse modo, mesmo que lhe fosse possível, não lhe traria vantagens ter participação no mundo político de Atenas.

Entretanto, é importante ressaltarmos que as mulheres tinham uma importância vital à continuidade da *polis*, principalmente após um decreto de Péricles, de 451, que dizia que, para ser cidadão ateniense, era preciso ser filho de pai e mãe atenienses. Além disso, sua participação na vida religiosa da cidade era fundamental. Segundo Just (1989:24; tradução nossa):

"[...] as mulheres eram fundamentais para a organização e estrutura da *polis*⁷⁶, mesmo que o seu papel fosse amplamente passivo. Direitos religiosos e heranças econômicas eram transmitidos tanto por mulheres quanto por homens e era por meio de conexões tanto via mulheres quanto via homens que um indivíduo era situado dentro das estruturas de parentesco da qual sua identidade era derivada. Embora as mulheres não fossem propriamente ‘cidadãs’, a manutenção da *polis* ateniense como uma comunidade fechada de cidadãos dependia de regras e de regulamentos os quais reconheciam e incorporavam as mulheres nas estruturas oficiais da família e do Estado".

Os festivais religiosos são um exemplo claro dessa importância do feminino para a organização e estruturação da *polis* ateniense. Segundo Lessa (2004:98-100), os gregos comunicavam-se com o sagrado por meio de rituais, que eram tão importantes para a vida grega que ocupavam 120 dias do ano (1/3 do nosso calendário), dias em que não havia somente homenagens aos deuses, mas em que as cidades paravam em festividades. Além disso, essas práticas rituais demarcavam a vida feminina em Atenas, evidenciando a sua presença no espaço público. Participar desses rituais era símbolo de distinção social.

Sabemos também, como ressalta o autor, que os rituais em que as mulheres tinham participação legitimavam a sua aparição em espaços públicos e a sua contribuição com a *polis*. As mulheres representavam o papel de mantenedoras e daquelas que estabeleciam a coesão entre as famílias, por isso sua importância nos ritos religiosos.

Como já vimos, o ritual das Tesmofórias era constituído de mulheres casadas, que tinham acesso à *Pnyx* e lá permaneciam por três dias, isoladas de suas vidas cotidianas, de seus maridos, celebrando a fertilidade e cultuando as deusas Deméter e Perséfone. Assim sendo, devemos notar uma diferença básica na construção da trama das peças de Aristófanes que tratam do universo feminino: enquanto em *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, as esposas tomam o poder de maneira ilegítima, em *As*

⁷⁶ [...] women were fundamental to the organization and structure of the *polis*, even if their role there was largely passive. Rights of religious and economic inheritance were transmitted through women as well through men, and it was through connections via women as well as through connections via men that an individual as situated within the kinship structures from which his social identity derived. Although women were not themselves ‘citizens’, the maintenance of Athenian *polis* as closed community of citizens depended on rules and regulations which recognized women and which incorporated women in the official structures of the family and the state.

Tesmoforiantes, elas estão lá cumprindo um papel que lhes é fundamental para a cidade, tendo, portanto, a total legitimidade em estabelecer-se na *Pnyx*.

Partindo desse apontamento, encontramos a primeira inversão que ocorre nesta comédia de Aristófanes: os homens, que comumente são retentores do poder, estão na posição de passividade, enquanto as mulheres agem. Além disso, quem penetra ilegitimamente o espaço público agora são os homens, representados por Eurípides e seu parente. Nas palavras de Hubbard (1991:183; tradução nossa):

“No mundo invertido, de pernas pro ar, da fantasia cômica, os homens tornaram-se mulheres dependentes e indefesas as quais imploram para serem resgatadas da desgraça, enquanto as mulheres tomam o comando e conferem perdão aos seus congêneres masculinos delinqüentes a partir de uma posição de força.”⁷⁷

Para que esses homens adentrem o espaço feminino, outra inversão é necessária, como já argumentamos, pois os heróis cômicos precisam vestir-se de mulher para o sucesso de sua empreitada. Ao mesmo tempo, embora não travestidas de homens como em *Assembleia de Mulheres*, as tesmoforiantes utilizam-se da linguagem típica dos tribunais e assembleias, como foi discutido no capítulo anterior, para conduzir os seus trabalhos no ritual.

Desse modo, tendo em vista esse jogo de inversões e travestimentos com que o comediógrafo brinca ao longo de toda a peça, podemos perceber claramente que também travestida em formas femininas está a assembleia de Atenas.

Já vimos, no capítulo anterior, que o tema de “mulheres no poder” era um fácil mote para que se retomem as piadas misóginas acerca do descontrole feminino, da sua falta de racionalidade, que as faz agir do modo violento com que reagem ao discurso feito pelo parente de Eurípides. Entretanto a forma violenta com que agiram as mulheres na assembleia, em uma possível imitação dos trabalhos de seus maridos, revela-nos, como já discutimos detalhadamente, uma paródia da assembleia masculina em um momento muito particular, momento esse de crise, em que os golpistas oligarcas agiam de modo tão violento quanto elas.

⁷⁷ In the topsy-turvy inversion of comic fantasy men have become dependent and helpless women who beg to be rescued from disgrace, while the women take command of affairs and confer pardon on their delinquent male counterparts from a position of strength.

Assim, se pensássemos apenas na cena compreendida entre os versos 383-570, teríamos já alguns indícios de que Aristófanes não lida apenas com questões de gêneros literários e sexuais em *As Tesmoforiantes*, mas também problematiza a atitude violenta da assembleia. Entretanto esse não é o único indício de que há mais um plano de leitura possível a esta comédia.

Vimos também como o comediógrafo constrói discursos ambíguos para essas mulheres, que ao mesmo tempo em que condenam todos aqueles que são inimigos do sexo feminino, também censuram a tentativa de se estabelecer acordo com os persas e da colaboração para a introdução de tiranos. Além disso, elas condenam as atitudes de homens públicos, na parábase, como Carminos, que teria perdido a batalha naval em Sime; Cleofonte, político que foi alvo de zombaria em diversas vezes de Aristófanes e outros poetas cômicos⁷⁸.

Como as referências na parábase ou são feitas a políticos que são usualmente alvo de chacota por parte dos poetas cômicos ou, então, não podemos saber ao certo a quem a referência é feita (com exceção do caso de Carminos), como é o caso dos polêmicos versos 808-9, não podemos afirmar que haja algum apontamento a fatos ocorridos no momento que precedia a performance da peça. Entretanto, ainda encontramos uma outra passagem que nos leva a pensar que Aristófanes teria feito uma crítica dura à nova forma de governo a ser implantada, qual seja, a prece do coro a Palas Atena, nos versos 1143-4, em que a deusa é invocada como aquela que odeia os tiranos.

3.2. Tirania em Aristófanes

Alguém poderia notar, no entanto, que referências à tirania são comuns nas comédias aristofânicas e que essa poderia ser apenas mais uma das piadas do comediógrafo. Seria então interessante analisarmos brevemente o contexto dessas referências, de modo que possamos fazer uma comparação mais detalhada, a fim de não chegarmos a conclusões equivocadas.

⁷⁸ A título de exemplo, temos: *As Rãs* vv.678-85, 1504, 1532-3. Platão cômico também fez uma peça inteiramente dedicada a esse político, a qual foi apresentada no mesmo festival de *As Rãs* e da qual nos restam apenas fragmentos.

3.2.1. *Lisístrata*

Em *Lisístrata*, encontramos na passagem compreendida entre os versos 616 a 635 uma referência explícita à tirania. Trata-se do momento em que o coro de anciãos enfrenta o coro de anciãs em uma cena fortemente cômica:

“CORO DE VELHOS

Dormir não é próprio de quem é livre!
 Vamos, homens, dispamo-nos para esta briga! 615
 Isto já está cheirando a coisas
 muito sérias, acho eu.
 E o cheiro que mais sinto é o da tirania de Hípias. 618/19
 Temo muito que alguns lacônios 620
 já estejam aqui na casa de Clístenes
 e incitem essas mulheres odiosas aos deuses 622/23
 a tomar dolosamente nosso dinheiro e o salário
 do qual eu costumava viver. 625
 Já é terrível que elas aconselhem os cidadãos,
 e, mulheres que são, tagarelem sobre o escudo de bronze
 e tentem reconciliar-nos com os homens da Lacônia,
 nos quais se pode confiar quanto num lobo de goela aberta.
 E elas tramaram contra nós visando a tirania. 630
 Mas sobre mim não exercerão a tirania, pois estarei de vigília
 e daqui para frente levarei o punhal no ramo de mirto,
 acamparei na praça do mercado, em armas, ao lado de Aristogíton,
 e nesta posição ficarei ao lado dele. Isso é o que eu vou fazer...
 Vou socar o queixo desta velha, a quem os deuses detestam.⁷⁹ 635

(vv.614-635)

⁷⁹ Tradução de Adriane da Silva Duarte (2005). Para o texto em grego, vide Anexo.

Como podemos verificar, encontramos, nessa passagem, três menções à tirania, quais sejam, nos versos 618/19, em que o velho diz sentir o cheiro da tirania de Hípias (τῆς Ἰππίου τυραννίδος); no verso 630, em que ele acha que as mulheres tramaram contra os homens, visando à tirania (ἀλλά τὰὐθ' ὕφηναν ἡμῖν, ἄνδρες, ἐπὶ τυραννίδι) e, por fim, no verso 631, em que ele diz que as mulheres não exercerão a tirania sobre ele, pois ele estará de vigília (ἀλλ' ἐμοῦ μὲν οὐ τυραννεύσουσ' , ἐπεὶ φυλάξομαι).

Devemos notar que os versos citados são pertencentes a uma passagem parabática e isso deve ser levado em conta em nossa análise, para que não se cometam enganos.

Como já vimos no momento em que discutíamos os versos 785-810, trecho situado na parábase de *As Tesmoforiantes*, devemos ressaltar que em um segundo momento da carreira de Aristófanes, a voz do poeta era abolida da parábase e lá encontramos a autodefesa do Coro, não mais do comediógrafo e das suas ideologias. No caso de *Lisístrata*, as mudanças ocorridas nessa seção ficam ainda mais evidentes.

O enredo da peça, como sabemos, trata da tomada da Acrópole por mulheres de toda a Hélade, lideradas por Lisístrata, a fim de que se ponha um fim à Guerra do Peloponeso. Lá, elas irão tomar conta dos recursos públicos, e fazer uma greve de sexo, para que os soldados sejam pressionados a ceder às suas reivindicações. A peça não leva o nome do Coro, como seria esperado, mas de sua protagonista devido a algumas razões, dentre elas, o fato de que o coro é cindido em partes que se opõem na maior parte da peça e só se reconciliam a partir do verso 1040: uma parte dele é composta pelas mulheres grevistas, lideradas por Lisístrata, outra parte é composta por velhos que não podem mais combater devido à idade avançada, mas que se dispõem a combater a ameaça que essas esposas causam.

É justamente essa característica do Coro que irá modificar a estrutura da parábase, fazendo que a seção torne-se muito singular na obra de Aristófanes. Assim, nas palavras de Duarte (2000:169-70):

A presença de dois semi-coros torna inviável a execução dos anapestos, já que não há consenso possível a essa altura da peça. Assim, do ponto de vista formal, a parábase é composta apenas pela sizígia epirremática que, no entanto, está duplicada para permitir que cada um dos semi-coros exponha seu ponto de vista e rechace os ataques do outro. Essa estrutura particular torna a parábase

praticamente uma extensão do *agon* travado imediatamente antes entre Lisístrata e o Próbulo, um funcionário administrativo da cidade (vv.476-613).

Dessa forma, devemos lembrar que o trecho que estamos analisando trata de uma fala do semicoro de velhos e deve, portanto, seguir a sua caracterização enquanto *persona* dramática. Portanto, não é de se estranhar que os atenienses mais velhos se preocupem com a tomada da Acrópole e a considere um ato grave, pois já presenciaram momentos de terror outrora.

Sob esse ponto de vista, a primeira menção que temos à tirania (vv.618-19), ao menos em uma primeira leitura, deve ser considerada no seu sentido denotativo. Hípias, então, representaria a forma mais violenta da tirania, pois sabemos, conforme Duarte nos explica, nos últimos anos do seu governo, ele promovera um regime de terror, com prisões a assassinatos de supostos conspiradores. Note-se que essa situação assemelha-se ao momento histórico de 411, mas voltaremos mais tarde a essa questão.

Além disso, vemos que os velhos do Coro também temem a participação dos espartanos, uma vez que, embora tenham ajudado a derrubar Hípias, voltaram, mais tarde, a ocupar a Acrópole, a fim de instalar a facção oligárquica no poder. Dessa forma, a associação das mulheres atenienses às espartanas pareceria, ao coro de velhos, não somente um recurso para que a guerra acabasse, mas uma conspiração. Assim, conforme explica Duarte (2000:176):

Clístenes, em cuja casa os agentes espartanos estariam infiltrados, é uma escolha óbvia para intermediar os contatos entre as mulheres e os inimigos, já que ele era freqüentemente satirizado pelos comediógrafos por seus trejeitos efeminados (vv.620-625). Ele é visto aqui como duplamente traidor: da sua pátria e de seu sexo. Mas também é homônimo do Alcmeônida que foi responsável pela aliança com os espartanos. Ao aludir ao Clístenes Alcmeônida, o coro adverte que qualquer pacto com os espartanos é perigoso, por mais nobres que sejam as razões que os motivem – a derrubada da tirania ou o fim da guerra. Isso, ao menos, é o que a experiência ensina.

Poderíamos pensar também nesse receio dos espartanos e da implantação de um governo tirânico em Atenas como um eco ao momento político delicado em que vivia a

cidade em 411. Como temos visto ao longo deste trabalho, *Lisístrata*, encenada que fora no mesmo ano que *As Tesmoforiantes*, embora um pouco antes, também pode trazer em sua trama o clima de conspiração que já era sentido na antevéspera do golpe oligárquico.

Entretanto é interessante notarmos que do mesmo modo que os discursos que fazem referência à tirania nos versos 338-9; de *As Tesmoforiantes*, encontramos aqui um discurso que pode também ser lido sob um outro ponto de vista, menos sério, que joga justamente com os *doubles entendres* que alguns termos podem gerar.

O modo como os velhos dizem que rechaçariam a tentativa de tomada de poder por parte das mulheres deixa clara a ambiguidade que é existente em todo este trecho em questão. Segundo Duarte, o punhal no ramo de mirto que os velhos do coro empunhariam em momento de vigília remete-nos ao relato da morte de Hiparco por Harmódio e Aristogíton, pois os tiranicidas teriam camuflado suas armas com que mataram o tirano em ramos de mirto. Porém, segundo Henderson (1975, §§ 58,125), ξίφος, a palavra para “punhal” aparece muitas vezes na comédia como o símbolo fálico, μύρτον, por sua vez, também carrega um significado obsceno e, dentre algumas conotações, pode significar o pelo pubiano. Assim, portanto, tendo o punhal com o ramo de mirto em mãos, temos a imagem clara de como os velhos do coro, desnudos, estão preparados para receber as mulheres.

Assim, voltemos à expressão “tirania de Hípias”. Relembremos o contexto em que essa expressão fora utilizada, em que velhos desnudos lutam contra velhas, e em que a guerra entre os sexos traz uma forte conotação sexual à cena, e veremos que a expressão justamente reforça o apelo sexual da cena. Conforme Henderson (1975, §§ 274, 277), a posição sexual em que a mulher senta-se sobre o homem e movimenta-se como se o estivesse cavalgando serve de base para muitas das piadas na comédia. A popularidade desse tipo de piada deve-se ao fato de essa posição ter adquirido um caráter devasso que era comumente associado com prostitutas ou com esposas despudoradas. “Tirania de Hípias”, então, seria uma das expressões que representariam esse tipo de posição sexual, pois, na etimologia do nome do político, temos a palavra grega ὑππρος, cavalo, cuja referência, segundo o autor, invariavelmente indica o tipo de relação sexual em que a mulher fica sobre o homem.

Assim, do mesmo modo, nos versos 630 e 631, em que os velhos dizem que as mulheres visam à tirania e não as deixarão exercê-la sobre eles, vemos que o termo

“tirania” também pode ser lido de maneira ambígua e a tirania a que os velhos resistem com veemência é a tirania sexual, aquela em que a mulher seria dominante, estando sobre o homem. Como já vimos, essa conotação sexual fica ainda mais evidente quando, logo em seguida, os homens aprontam-se com seus punhais em mão. Imaginamos que, cenicamente, essa conotação ficaria ainda mais forte por meio de gestos e do uso do falo de coro gigante, próprio dos coros cômicos.

Dessa forma, podemos perceber que a utilização do termo “tirania” e seus derivados têm uma função ambígua nesta peça, pois, ao mesmo tempo em que poderíamos ler um alerta ao público ateniense que vivia a antevéspera do golpe oligárquico, também não deixa isso totalmente explícito. O público poderia refletir sobre a semelhança das duas situações, mas, no fim, o que ficava mais evidente era o lado cômico da cena, em que velhos com mais de 100 anos ainda querem ter o vigor sexual para colocar as mulheres em seus devidos lugares. A partir do verso 626, o coro de anciãos fala sobre tudo o que repudiam em relação ao que as mulheres fazem na peça: elas tentam tomar o poder, o que é próprio dos homens e, para isso, exercem papéis que não lhes são adequados, atuando como conselheiras dos cidadãos, falando sobre questões bélicas e buscando uma reconciliação entre atenienses e espartanos. Mais do que isso, os velhos do coro repudiam, como as demais ações já citadas, o fato de as mulheres quererem ter controle também nas relações sexuais.

3.2.2. *As Vespas*

Em *As Vespas*, encontramos também o uso do termo “tirania”, no verso 417 e em uma passagem seguinte, compreendida entre os versos 463 a 507. Para que compreendamos melhor como são feitas essas referências na peça, lembremos o contexto em que ocorrem e a trama da comédia.

Apresentada nas Leneias de 422, quando Aristófanes ainda era jovem, na casa dos vinte anos, a peça apresenta a história de Filocleão e de Bdelicleão, pai e filho, respectivamente, que estão em conflito. Tal conflito dá-se porque o pai é viciado em ser jurado nos tribunais e esse será o tema central da obra, o problema do abuso do sistema judicial de Cleão.

De acordo com Barret (1964:03), no ano em que a *As Vespas* foram encenadas, o sistema judicial funcionava da seguinte maneira: todo ano, uma lista de 6000 voluntários, obrigatoriamente com idade acima de 30 anos, era apresentada, da qual os jurados eram selecionados por meio de um sorteio. O tamanho do júri variava entre 200 a 500 jurados, dependendo da necessidade e, em alguns casos, poderia ser um pouco maior.

Os jurados eram pagos, recebendo três óbolos por dia, o que não era muito, mas o suficiente para atrair cidadãos mais velhos que não eram abastados e necessitavam dessa fonte de renda. Cleão, em seu governo, foi quem aumentou essa quantidade, que antes era de dois óbolos, para três. É sobre isso que reside a crítica de Aristófanes na peça: alguns jurados são tão dependentes dessa quantia paga que acabam tornando-se extremamente suscetíveis às manipulações desse político quando é do interesse dele que alguém seja acusado ou inocentado.

Na peça, então, vemos as tentativas de Bdelicleão (“inimigo de Cleão”) em segurar seu pai, Filocleão (“amigo de Cleão”) dentro de casa, para que ele não vá ao tribunal. Filocleão tenta de tudo para escapar da vigia dos dois escravos e do filho: tenta fugir pela chaminé, fingindo-se de fumaça; ao modo de Odisseu na caverna do ciclope, agarra-se embaixo de uma ovelha, a fim de que ninguém o visse; finge ser um pássaro e fugir pelo telhado, mas tudo é vão.

Entra então o coro de vespas, que representa os companheiros do pai no júri. Ele vem buscar o velho para irem ao tribunal, mas dá de cara com Bdelicleão, que os impede de levar o pai. Há uma disputa entre as partes, em que o coro, primeiramente acusa Bdelicleão de tirania – (v.417: ταῦτα δῆτ' οὐ δεινὰ καὶ τυραννίς ἐστὶν ἐμφανής) -⁸⁰ e, logo em seguida, seguindo a disputa encontramos os seguintes versos (vv. 463-507):

CORO:

Mas será então que não é evidente por si só,

até para os pobres, que a tirania

se infiltra sem que eu perceba

465

se você, de fato, oh perverso e cabeludo como Aminias,

nos afasta das leis as quais a *polis* criou,

⁸⁰ Não me deterei na explicação desse verso em particular, pois, aqui, o uso do termo “tirania” terá função muito semelhante que o trecho a ser analisado logo em seguida, o que tornaria o texto muito repetitivo.

sem justificativa alguma,
 nem um argumento flexível,
 e governando sozinho? 470

BDELICLEÃO:

Mas como poderíamos sem batalha e um grito afiado
 chegar a conversar uns com os outros e à reconciliação?

CORO:

Uma conversa com você, oh inimigo do povo e amante da monarquia,
 companheiro de Brasida e que usa franjas de lã, 475
 uma coroa e nutre um bigode sem aparar?

BDELICLEÃO:

Sim, por Zeus, seria melhor para mim perder meu pai de vez
 que combater contra esses males todo o dia.

CORO:

Não chegamos nem na porta da rua, 480
 isso para usar uma expressão barata!
 Agora, você, de fato, nada sofre, mas quando um promotor
 derramar sobre você essas mesmas acusações e lhe chamar de conspirador,
 sofrerá!

BDELICLEÃO:

Será então, pelos deuses, que vocês poderiam se afastar de mim?
 Ou está decidido que devo ser esfolado e esfolar o dia inteiro? 485

CORO:

De jeito algum, não, enquanto ainda reste algo de mim,
 quem quer que seja, você preparou contra nós a tirania.

BDELICLEÃO:

Como tudo para vocês é tirania e conspiração!
 Sendo o aborrecimento maior ou menor, alguém acusa
 daquela que eu não escuto nem o nome em 50 anos. 490
 Mas agora, para muitos, ela é carne de vaca,
 já que, na ágora, o nome dela rola toda hora.
 Se alguém compra uma perca, e não quer anchovas,
 imediatamente o vendedor de anchovas diz:
 “Este homem parece se abastecer de peixe em vista da tirania” 495
 Se alguém pede um alho-poró para temperar as anchovas
 A verdureira olha para o lado e diz a ele:
 “Diga a mim, você pediu alho-poró? Será que mira a tirania?
 ou acha que Atenas vai lhe pagar o tempero?”

XÂNTIAS:

E comigo, que fui na prostituta ontem à tarde 500
 e pedi pra ela cavalgar em mim e ela, irada comigo,
 me respondeu se eu queria restabelecer a tirania de Hípias.

BDELICLEÃO:

E vocês prestem atenção: se eu agora
 quero o meu pai libertar dessas coisas,
 desse jeito precoce-vagabundo-dedoduro--litigioso-provocador, 505
 e viver a vida de Mórico, sou acusado
 de fazer estas coisas por ser um conspirador e tramar a tirania.⁸¹

Como podemos verificar, no trecho, fica evidente que a acusação de tirania era algo que havia tornado-se comum, como ofensa popular. Embora saibamos que tal imputação fosse grave e que, se tomada fielmente, poderia levar o acusado à morte (cf. Aristóteles, *A Constituição de Atenas*, 16.10), mesmo assim, percebemos que a reclamação de Bdelicleão reside justamente no fato de essa incriminação ser usada frequentemente, por motivos banais.

⁸¹ Tradução nossa.

No contexto em que a peça foi encenada, a tirania não era mais uma ameaça, a última tentativa de golpe tinha sido feita havia 57 anos, quando Xerxes tentou colocar no poder Pisístrato (cf. Heródoto, *Histórias*, 7.6; 8.52). Isso fica claro, nos verso 490, em que o jovem Bdelicleão não ouve falar desse problema, pois a tirania não mais é vista como uma ameaça.

Para argumentar que esse termo é utilizado de modo muito banal, o jovem mostra situações corriqueiras da vida ateniense em que essa acusação surge, como é o caso dos mercadores da ágora, que, quando estão insatisfeitos com a compra do cliente ou irritados, xingam-nos de conspiradores e tiranos.

Devemos lembrar, entretanto, que esse termo, do mesmo modo que “conspiração” era comumente utilizado por Cleão para rebaixar seus oponentes políticos e isso, certamente, servia de exemplo ao povo, que passava a utilizar-se desse tipo de expressão constantemente. No caso desta cena, fica ainda mais evidente a coerência desse tipo de xingamento na linguagem do coro, já que eles também merecem a alcunha de “Filocleão”, companheiros que são de tribunal do pai, eles também devem ser partidários do demagogo e, portanto, copiá-lo-iam no modo de falar.

Slater (2002: 86-114), apresentando uma discussão detalhada sobre *As Vespas*, mostra-nos que Aristófanes utiliza-se desse discurso de Bdelicleão sobre o uso popular das acusações sobre tirania para fazer uma crítica à audiência. Ele acredita que esse tipo de xingamento só é usado dessa forma porque deve satisfazer algum gosto comum da população. Da mesma maneira, Slater mostra que, entrando nessa questão da satisfação dos desejos públicos, Aristófanes dá início à apresentação da grande crítica que é feita ao longo da peça: Cleão satisfaz os desejos do povo para poder escravizá-los, iludi-los, persuadi-los a agir em seu próprio interesse. Assim, conforme Slater (2002: 91; tradução nossa):

"Embora retratado de maneira mais sutil do que em *Acaraenses* e *Cavaleiros*, a acusação aqui contra o demos é muito semelhante. Eles se tornaram espectadores animados do drama orquestrado pelos líderes corruptos de Atenas. Eles permitiram que os prazeres de ser espectador (e suas modestas recompensas financeiras) os iludissem, acorrentando-os às suas vidas miseráveis nos bancos do júri quando eles poderiam viver como homens livres. A acusação de que o cargo de jurado escraviza é chocante em uma sociedade em que existia a

escravidão, em que, de fato, a participação em tais atividades democráticas, tal qual o serviço de jurado, era considerada um marcador essencial do *status* de homem livre. Bdelicleão, como o Salsicheiro antes dele, responsabiliza-se pela reeducação dos cidadãos, longe de suas existências vegetativas nos tribunais (δίδασκον ἡμᾶς, 519) – mas antes ele desafia seu pai a instruí-lo e ao coro – e por extensão o teatro inteiro – sobre as vantagens do sistema atual".⁸²

Além disso, vemos, na interferência de Xântias, o uso do termo “tirania” com a conotação sexual. Na história do escravo, a prostituta fica enraivecida com o pedido dele de que ela suba sobre ele, na posição de cavaleira, e pergunta se ele está querendo voltar com a tirania de Hípias. Como já vimos em momento anterior, na análise dessa expressão em *Lisístrata*, “tirania”, nesse contexto, não pode ser interpretada no seu sentido denotativo, já que é evidente que aqui se trata da posição sexual.

Assim, o trecho deixa claro por si só que o uso do termo “tirania” não fazia referência alguma a um golpe iminente ou mesmo passado de que os atenienses tivessem medo, pois “onde quer a noção apareça nas primeiras peças de Aristófanes, ela é uma palavra maliciosa usada pelos extremistas para difamar seus oponentes, frequentemente associada com acusações de filolaconismo” (Sommerstein 1977:122).

3.3. Festivais Dramáticos e Contexto Político

Vimos que as acusações contra tirania, nas peças analisadas, não têm a força que elas apresentam em *As Tesmoforiantes*, principalmente quando há a reiteração da censura à tirania por meio da invocação à deusa Atena. Resta-nos compreender, se isso é possível, por que há essa diferença no tratamento do tema.

⁸² Though framed more subtly than in *Acharnians* or *Knights*, the charge here against the demos is very similar. They have become titillated spectators of a drama orchestrated by the corrupt political leaders of Athens. They have allowed the pleasures of spectatorship (and its modest financial rewards) to delude them, chaining them to their miserable lives on the jury benches when they could be living as free men. The charge that jury service enslaves is a shocking one in a society where slavery existed, where in fact participation in such activities of democracy as jury service was considered an essential marker of the status of free man. Bdelycleon, like the Sausage-seller before him, undertakes the reeducation of the citizens away from their couch potato existence in law courts – but first he challenges his father to instruct him and the chorus (δίδασκον ἡμᾶς, 519) – and by extension the whole theater – in the benefits of the present system.

Como já discutimos, o contexto político em que as peças foram encenadas contribui para a mudança de perspectiva sobre a tirania. Em 422, ano em que *As Vespas* foram encenadas, a tirania de Hípias já havia sido extinta havia aproximadamente 90 anos (510 a.C) e como uma ameaça, 50 anos, com a última tentativa de Xerxes de instalar Pisístrato no poder.

Mas então *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, encenadas no mesmo ano, deveriam apresentar um mesmo tratamento do termo, e não é exatamente o que vemos. Devemos, para compreender melhor essa questão, analisar o momento exato do ano em que as peças foram compostas, ou seja, o festival ao qual cada uma pertenceu.

Como não temos registros das peças que possam indicar os festivais em que foram inscritas, devemos procurar outras evidências disso. Há alguns caminhos que podemos percorrer para chegar a uma sugestão de qual teria sido o festival em que cada uma das peças foi apresentada: a) podemos pensar nos temas gerais de cada peça e a sua maior ou menor adequação a um dos festivais; b) a relação temática entre as peças, na busca de possíveis reiteraões; c) o contexto político de cada festival, pois, embora saibamos que eles ocorreram no mesmo ano de 411, também sabemos que as mudanças políticas ocorreram bem rapidamente, o que poderia mudar o humor de cada peça de acordo com o festival em que estiver.

Como sabemos, os atenienses tinham a oportunidade de ter contato com as apresentações teatrais algumas vezes por ano, nos festivais, dentre os quais, os maiores e mais representativos são as Grandes Dionísias e as Leneias, que aconteciam na primavera e no inverno atenienses, respectivamente.

A mudança climática que ocorria de uma estação para outra contribuía para as características próprias de cada festival. As Grandes Dionísias, que ocorriam na primavera, momento em que o mar estava mais navegável e, assim, o acesso a Atenas era mais fácil, tinha um caráter mais autoelogioso, era o momento em que a *polis* poderia mostrar a sua grandiosidade diante das outras cidades-estado, uma vez que havia a maior presença de estrangeiros na audiência.

Segundo Pickard-Cambridge (1968:59), o festival era momento também em que se prestavam homenagens aos órfãos de soldados que morreram em combate, era oportunidade também de honrar cidadãos estrangeiros que foram úteis a Atenas e momento para que embaixadores de outras cidades-estado aparecessem tendo em vista negócios e publicidade.

Assim, podemos ver que as Grandes Dionísias eram o festival ideal para o enaltecimento de Atenas, devido a isso, a crítica acredita que as peças apresentadas nessa ocasião deveriam trazer temas mais amplos, que agradassem a toda a Hélade. Além disso, seria mais conveniente que, nas comédias, não se discutissem problemas internos de Atenas, para que a sua imagem não fosse rebaixada diante do público estrangeiro.

Por outro lado, no período do inverno, quando as Leneias aconteciam, por volta de janeiro, o mar estava mais agitado e o acesso a Atenas era difícil, por isso o festival era menor, sendo um festival doméstico. Desse modo, a ausência de estrangeiros e o caráter doméstico do evento, segundo a crítica, favoreceriam que a trama das peças trouxesse assuntos mais restritos ao universo ateniense e, nessa ocasião, críticas e apontamentos dos problemas atenienses eram mais bem-vindas como objeto das tramas das peças.

Tendo isso em vista, temos uma primeira evidência de que *Lisístrata* – que discute problemas concernentes à guerra, problemas de administração de Atenas e de continuidade da *polis* ateniense, por meio do papel das mulheres – teria sido apresentada em um festival doméstico, nas Leneias, enquanto *As Tesmoforiantes* – que lidam com um tema mais abrangente, da disputa entre os gêneros literários e sexuais, além de ter como protagonista Eurípides, poeta amplamente conhecido na Grécia e bem popular – seriam mais adequadas ao festival em que os estrangeiros estavam presentes, nas Grandes Dionísias.

Acerca disso, Sommerstein (1977:117; tradução nossa) diz:

"Tem sido notado que as peças de Aristófanes das quais temos conhecimento de terem sido encenadas nas Leneias (*Acarnenses*, *Cavaleiros*, *As Vespas* e *As Rãs*) tratam de questões de interesse essencialmente ateniense (embora isso se aplique de modo menos estrito a *Rãs* do que às outras três), enquanto as peças apresentadas nas Grandes Dionísias, *As Nuvens*, *Paz* e *As Aves*, parecem ter um apelo mais amplo – *As Nuvens*, com seu tema moral e sua preocupação com as doutrinas sofisticadas e científicas, que tinham a maior parte dos seus defensores em não-atenienses; *Paz* com sua ênfase (em contraste com *Acarnenses*) nas bênçãos que a paz trará a todos os gregos; *As Aves*, com o seu cenário de mundo encantado e

história folclórica. A evidência para essa dicotomia não é nem plena nem inequívoca, mas está lá, e alguém poderia muito bem procurar determinar onde *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes* encaixam-se nisso.⁸³

Outra evidência de que *Lisístrata* pertenceria às Leneias, enquanto *As Tesmoforiantes* às Grandes Dionísias é o modo como a temática do feminino é apresentada naquela e reiterada nesta. Hubbard (1991:187ss.) defende a linha de comentadores que acreditam que as peças sejam de 411 nos festivais já referidos. O autor diz que as referências intertextuais entre as peças também podem ser uma boa maneira de se pensar a sua cronologia. Ele acredita que *Lisístrata* tenha sido apresentada antes, porque Aristófanes parece apresentar apenas brevemente as piadas que seriam desenvolvidas mais tarde, como se fosse uma espécie de teste, para ver se a audiência iria gostar.

Desse modo, segundo Hubbard, enquanto *Lisístrata* utiliza a mulher para tratar de um tema sério, sobre a questão política da guerra e os seus efeitos sobre o mundo doméstico, em *As Tesmoforiantes* as mulheres não são utilizadas para uma proposta tão séria, mas há um tratamento mais bem humorado da identidade feminina, como uma questão em si mesma. Ele também nota que esse desenvolvimento do tratamento da mulher nas duas peças é mais claro nas suas parábases. *As Tesmoforiantes* apresentam uma parábase que desenvolve os temas da peça anterior e parecem fazer uma apologia para as duas peças. Expliquemos melhor:

Na parábase de *Lisístrata*, grosso modo, as mulheres clamam pelo direito de tratar sobre assuntos sérios relacionados à cidade. Esse direito aparece quando elas mostram a sua contribuição nos trabalhos religiosos da *polis*. É interessante notarmos que elas não fazem menção ao ritual das Tesmofórias. Isso, segundo Hubbard, seria já

⁸³ It has often been noted that the Aristophanic plays known to have been produced at the Lenaia (Acharnians, Knights, Wasps, Frogs) deal with matters of essentially local Athenian interest (though this applies less strongly to Frogs than to the other three), whereas the Dionysian plays, Clouds, Peace and Birds, seem to have a wider appeal—Clouds with its universal moral theme and its concern with sophistic and scientific doctrines most of whose exponents were non-Athenian; Peace with its emphasis (in contrast with Acharnians) on the blessings peace will bring to all the Greeks; Birds with its fairyland setting and folktale story. The evidence for this dichotomy is neither plentiful nor unequivocal, but it is there, and one might well seek to determine where *Lys.* and *Th.* stand in relation to it.

um indício de que a peça fora apresentada antes, pois, caso contrário, o autor seria forçado a fazer menção a esse ritual.

Aristófanes estaria criando o plano de fundo para a próxima peça, mostrando a importância do papel das mulheres nos rituais religiosos, o que faz parte da sua contribuição cívica. Além disso, a menção na parábase de *As Tesmoforiantes* de que as mulheres deveriam ser honradas pelos filhos que mandam para as guerras (vv.830-45) é um forte eco com a parábase de *Lisístrata*.

Além disso, Hubbard ressalta também que a pergunta retórica sobre por que os homens então se casam com o mal que é a mulher pode ser mais bem compreendida pela audiência se ela levar em consideração as consequências do mundo sem o casamento, as quais são apresentadas em *Lisístrata*. Também o fato de as mulheres citarem nomes femininos referentes às virtudes nas guerras em *As Tesmoforiantes*, mais uma vez, se lidos tendo como referência a sua intertextualidade com *Lisístrata*, encontramos mais um eco com a composição do nome da protagonista, em que também é importante o seu significado alegórico (Dissolve tropas) e igualmente o de Calonice (Bela Vitória).

Assim, teríamos mais algumas evidências de que *Lisístrata* teria sido encenada no festival anterior ao de *As Tesmoforiantes* naquele mesmo ano de 411.

O último tipo de evidência que é utilizada pela crítica para se chegar à conclusão de qual festival cada peça teria sido encenada é-nos de especial interesse, a partir do momento em que lida justamente com a questão da relação dessas peças ao seu contexto histórico. Assim, como não houve mudança alguma nas funções das instituições políticas no período entre as Leneias e as Grandes Dionísias, discuti-las seria válido apenas se quiséssemos mostrar que a peça fora encenada em 410. Mas como já vimos que as evidências que apontam para essa hipótese não são suficientes, resta-nos apenas a evidência das mudanças ocorridas em relação à violência que se instalou no momento pré-golpe.

Desse modo, teríamos duas possibilidades para essa falta de menção aos acontecimentos narrados por Tucídides em *As Tesmoforiantes*, em contraposição com toda a discussão fortemente política de *Lisístrata*: 1) haveria um erro de cronologia em Tucídides, e os eventos da “Era do Terror” descritos no livro oitavo teriam acontecido somente após as Grandes Dionísias, ou então 2) a repressão era tão forte que Aristófanes teria precisado ser mais cauteloso na sua crítica aos detentores do poder.

Gomme-Andrewes-Dover (1981:189-93) acreditam que tanto *Lisístrata* quanto *As Tesmoforiantes*, pelo modo que tratam os problemas políticos contemporâneos, indicam uma falha na cronologia apresentada por Tucídides (viii; 53-4): o historiador estaria correto na indicação da época em que Pisandro chegara a Atenas, mas a sua proposta de mudança do governo para oligarquia não teria sido feita logo após essa assembleia, mas demorado um tempo. Dessa forma, isso explicaria por que em *Lisístrata*, embora tenha apresentado Pisandro como corrupto, ele não é visto como uma ameaça à democracia. Como já vimos, Lisístrata argumenta com o Próbulo (vv. 490-91) que a guerra é feita apenas pelo dinheiro, acusando Pisandro de corrupção, mas não há indicação explícita a um golpe oligárquico, embora possa haver interpretações ambíguas de algumas passagens.⁸⁴ Assim, conforme Gomme-Andrewes-Dover (1981:189; tradução nossa):

“[...] em um primeiro momento, tudo que se sabia era que ele [Pisandro] tinha planos de obter dinheiro dos persas e Aristófanes fez uma alusão a isso em *Lisístrata*, nas Leneias de fevereiro, mas tratando isso como se fosse uma trapaça comum do demagogo.”⁸⁵

Assim, com esse atraso na cronologia apresentada por Tucídides, as instruções de Pisandro aos seus companheiros (*hetaireai*) de agir com violência contra os opositores do novo regime a ser instalado também teriam sido dadas um pouco mais tarde, e teriam tido início após as Grandes Dionísias. Isso explicaria por que em *As Tesmoforiantes* há indícios da tentativa do golpe oligárquico (cf. vv. 356-62; 1143-4), mas nenhuma menção explícita aos acontecimentos descritos por Tucídides sobre a “Era de Terror” instalada em Atenas.

Entretanto Gomme-Andrewes-Dover não consideram a atuação violenta das tesmoforiantes diante do discurso do parente de Eurípides entre versos 558-570, passagem essa que, embora possa ser lida apenas como uma piada comum da

⁸⁴ Para maiores detalhes, vide Gomme-Andrewes-Dover (1981:189-90).

⁸⁵ [...] at first all that was generally known was that he [Pisandros] had a plan to obtain money from the Persians, and Aristophanes introduced an allusion to this into *Lys.* at the Lenaia in February, treating it as the usual demagogue's racket.

irascibilidade feminina, também não deveria ser descartada como uma evidência da possível ciência de Aristófanes da violência que acontecia na assembleia real de 411.

A partir daí chegamos à nossa segunda hipótese: estaria ocorrendo uma repressão tão forte àqueles que se posicionassem contra os oligarcas, com assassinatos inclusive, que cabia ao bom senso do poeta saber o momento de calar-se.

Mais uma vez, vale a comparação com *Lisístrata*, para que seja possível compreendermos a mudança de atmosfera no período entre as Leneias e as Grandes Dionísias. Henderson (1987: xv-xxv), mostra que evidências internas levam-nos a concluir que *Lisístrata* foi apresentada durante as Leneias e, dentre algumas dessas evidências⁸⁶, ele aponta o tom de otimismo com que Aristófanes apresenta as chances de Atenas na guerra do Peloponeso. A política ateniense é defendida (v.487); há recursos suficientes para a continuidade da guerra (v.496), além de haver várias referências ao passado glorioso ateniense.

É claro que devemos lembrar que esses eram os argumentos dos oponentes de Lisístrata e que a heroína procurava justamente o contrário, a paz, a negociação com os espartanos, a volta da amizade com o velho vizinho. Entretanto também devemos levar em conta que Lisístrata e suas aliadas compõem o lado fantasioso da trama, em que mulheres tomam o poder e, colocando as soluções nas mãos dela, Aristófanes evita uma confrontação real com os problemas de negociação encontrados na época. Assim, conforme Henderson (1987: p.xx; tradução nossa):

“Certamente ninguém imaginava que inimigos pudessem tão rapidamente tornar-se amigos ou que as negociações poderiam ser indolores em lugar algum que não fosse o palco cômico. As características fantásticas e utópicas da peça são uma medida da gravidade com a qual os espectadores viam sua situação verdadeira. Ao mesmo tempo, a escolha de Aristófanes de apresentar uma peça sobre essa situação mostra-nos que sua proposta não era somente de levantar os ânimos dos espectadores com um entretenimento escapista. Claramente os atenienses estavam preparados para serem cumprimentados no seu sucesso recente e para serem assegurados mais uma vez da sua esperança de termos aceitáveis em um acordo eventual. Se sob um ponto de vista retrospectivo essas atitudes

⁸⁶ para mais detalhes, vide a introdução do autor à sua edição de *Lisístrata* (1987).

parecem otimistas em demasia, nós devemos ter em mente quão difícil é para alguém envolvido em uma longa guerra de perceber quando eles perderam e se reconciliar em um acordo custoso. Na época de *Lisístrata*, Aristófanes preferiu olhar para o lado menos ruim da situação desagradável dos atenienses e a sua audiência estava receptiva a isso.”⁸⁷

Assim, vemos que a visão de Aristófanes sobre Atenas, na época das Leneias, era otimista, ainda havia a esperança da reconciliação com os espartanos e do retorno à vida de paz e abundância. Se ele soubesse dos planos de Pisandro e da ameaça à democracia, provavelmente não apresentasse uma visão tão positiva.

É isso o que vemos, então, em *As Tesmoforiantes*. O tema da tirania já não mais é visto, ao modo de *Lisístrata*, como uma ofensa comum, apenas para rebaixar os adversários, remetendo-se à conotação sexual da expressão “Tirania de Hípias”; aqui, ela é vista como algo grave, tão grave que tem o coro invocando a deusa Atena como odiosa da tirania e como uma das maiores faltas que alguém poderia cometer contra a cidade.

A assembleia, mesmo que travestida em trajes femininos, age de modo violento, não permitindo que se façam discursos contrários àqueles previamente estabelecidos e quem tenta fazê-lo é repreendido severamente, sofrendo duros castigos e até risco de morte.

Obviamente que não podemos pensar que Aristófanes tenha feito uma peça exclusivamente política e talvez muitas das passagens tenham sido colocadas pelo comediógrafo momentos antes da performance, mas é interessante notarmos que, do mesmo modo que o texto é coeso em relação a discussão dos gêneros sexuais e literários, ele também o é na apresentação de dicas escondidas de uma situação política que não é comum, em que há conspiradores que se encontram secretamente (ou nem tanto assim) para tramar a morte de seus inimigos.

⁸⁷ Surely no one imagined that enemies could so quickly become friends or that negotiations could be so painless anywhere but on the comic stage. The play’s fantastic and utopian features are a measure of the gravity with which the spectators viewed their actual situation. At the same time, Aristophanes’ choice to present a play about that situation shows that his purpose was not solely to cheer up the spectators with an escapist entertainment. Clearly the Athenians were prepared to be congratulated on their recent success and to be reassured about their prospects for acceptable terms in an eventual settlement. If in hindsight these attitudes seem over-optimistic we must bear in mind how difficult it is for anyone involved in a long war to see when they have lost and to reconcile themselves to a costly settlement. At the time of *Lys.* Aristophanes preferred to look at a bright side of the Athenian predicament, and his audience was in a receptive mood.

Se pensarmos, então, que logo após as Leneias, segundo a cronologia apresentada por Tucídides, a violência começava a ser instalada em Atenas e víamos o começo do fim do regime democrático de um modo nada pacífico, podemos entender melhor por que Aristófanes não apresentou de modo explícito a sua crítica como enfrentara tantas vezes políticos famosos como Cleão.

É por esse motivo que acreditamos que *As Tesmoforiantes* tenham sido apresentadas durante as Grandes Dionísias. Um modo de protesto mais velado seria mais adequado a esse festival de 411, ao contrário das Leneias, em que a iminência do golpe oligarca ainda conseguia ser escondido pelos governantes. O fato de Aristófanes ter passado sem punições ou censuras durante sua carreira, mesmo diante das crises pelas quais Atenas esteve, pode indicar também o bom senso do autor em escolher o momento propício de falar mal dos políticos, e por esse motivo também acreditamos que *Lisístrata* tenha sido encenada durante as Leneias, uma vez que durante as Grandes Dionísias Aristófanes muito provavelmente teria sofrido censura pela acusação à ganância de Pisandro que analisamos anteriormente.

3.4. Conclusão

Falar sobre Aristófanes e sua obra é sempre uma tarefa de delicada complexidade. Além de ser o único comediógrafo de quem ainda nos restaram obras completas – o que dificulta a comparação do seu trabalho em relação ao gênero como um todo; de suas peças emergem diversos problemas que dão margem às interpretações as mais variegadas, questões essas que instigaram tanto a crítica antiga quanto ainda o fazem com os estudiosos de hoje.

Sua obra apresenta uma maturidade singular, muitas de suas peças permanecem atuais e mesmo aquelas que dependem de uma contextualização histórica maior para a sua compreensão ainda são capazes de provocar o riso ao leitor, tamanha a vivacidade das suas personagens.

Vimos, ao longo deste trabalho, que *As Tesmoforiantes* foram, inicialmente, deixadas em segundo plano pela crítica, pois pouco se creditava de valor literário à peça. É justamente por isso que a discussão dela é tão importante e ao mesmo tempo gratificante. Ver que uma peça, que era considerada apenas um amontoado de paródias de textos euripidianos costurados, transformar-se em uma discussão sobre os gêneros

literários, depois em uma obra que apresenta de modo complexo jogos de travestimentos, para poder, ao mesmo tempo tratar de questões de gêneros literários, mas também sexuais, para depois encontrarmos um novo modo de leitura, em que ambiguidades e referências obscuras a contextos políticos vão surgindo pouco a pouco, ver tudo isso é algo que encanta qualquer helenista, pois só nos confirma a grandiosidade do poeta que foi Aristófanes.

Assim, acredito que uma análise sob um ponto de vista diferente seja útil para ampliarmos as possibilidades de compreensão d'*As Tesmoforiantes* e do gênero a que pertence. Obviamente devemos reconhecer e valorizar todo o trabalho feito sobre as outras perspectivas que não a leitura às referências políticas, mesmo que elas sejam mais recorrentes, mas ver os textos sob um outro prisma também pode ajudar a enriquecer discussões já mais solidificadas.

Devemos sempre lembrar que não queremos reduzir *As Tesmoforiantes* a uma obra política, nem achamos que Aristófanes tenha papel de historiador, mas o texto traz evidências por si só de que é possível abriremos mais uma chave de leitura dessa peça, que a torna ainda mais complexa do que imaginamos em uma primeira leitura.

Quanto à datação de *Lisístrata* e d'*As Tesmoforiantes*, no entanto, não podemos ser categóricos, tanto porque a extensão deste trabalho não nos permite, quanto as próprias evidências para isso não são decisivas, como foi visto anteriormente. Vale, no entanto, a discussão, no sentido de fazer renovar o olhar sobre as peças analisadas, para que se revigorem as percepções sobre as mesmas.

4. ANEXO

1) vv. 518-525

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
 τάληθῆ, νῆ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντα με.
 Οὔτω νικήσαιμι τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός, 520
 καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμωδιῶν,
 πρώτους ἤξιωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἢ παρέσχε μοι
 ἔργον πλείστον· εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
 ἠττηθεῖς οὐκ ἄξιος ὢν. 525

2) vv. 489 – 491 de *Lisístrata*

Πρ. διὰ τἀργύριον πολεμοῦμεν γάρ;
 Λυσ. καὶ τᾶλλα γε πάντ' ἐκυκήθη.
 ἵνα γὰρ Πείσανδρος ἔχοι κλέπτειν χοῖ ταῖς ἀρχαῖς
 ἐπέχοντες
 ἀεὶ τινὰ κορκορυγὴν ἐκύκων.

3) Livro VIII, 53,54 *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides

ὁ Πείσανδρος παρελθὼν
 πρὸς πολλὴν ἀντιλογίαν καὶ σχετλιασμὸν ἠρώτα ἕνα ἕκαστον
 παράγων τῶν ἀντιλεγόντων, ἦντινα ἐλπίδα ἔχει σωτηρίας
 τῆ πόλει, Πελοποννησίων ναῦς τε οὐκ ἐλάσσους σφῶν ἐν
 τῆ θαλάσῃ ἀντιπρώρους ἔχόντων καὶ πόλεις ξυμμαχίδας 10
 πλείους, βασιλέως τε αὐτοῖς καὶ Τισσαφέρνους χρήματα
 παρεχόντων, σφίσι τε οὐκέτι ὄντων, εἰ μή τις πείσει
 βασιλέα μεταστῆναι παρὰ σφᾶς. ὁπότε δὲ μὴ φαῖεν ἔρω-
 τώμενοι, ἐνταῦθα δὴ σαφῶς ἔλεγεν αὐτοῖς ὅτι 'τοῦτο τοίνυν
 οὐκ ἔστιν ἡμῖν γενέσθαι, εἰ μὴ πολιτεύσομέν τε σωφρονέσ-
 τερον καὶ ἐς ὀλίγους μᾶλλον τὰς ἀρχὰς ποιήσομεν, ἵνα

πιστεύη ἡμῖν βασιλεύς, καὶ μὴ περὶ πολιτείας τὸ πλεόν 5
 βουλεύσομεν ἐν τῷ παρόντι ἢ περὶ σωτηρίας (ὑστερον γὰρ
 ἐξέσται ἡμῖν καὶ μεταθέσθαι, ἦν μὴ τι ἀρέσκη), Ἄλκιβιάδην
 τε κατάξομεν, ὅς μόνος τῶν νῦν οἴός τε τοῦτο κατεργάσασθαι.
 ὁ δὲ δῆμος τὸ μὲν πρῶτον ἀκούων χαλεπῶς ἔφερε τὸ περὶ
 τῆς ὀλιγαρχίας· σαφῶς δὲ διδασκόμενος ὑπὸ τοῦ Πεισάν-
 δρου μὴ εἶναι ἄλλην σωτηρίαν, δείσας καὶ ἅμα ἐπελπίζων
 ὡς καὶ μεταβαλεῖται, ἐνέδωκεν.

4) vv.331-351 de *As Tesmoforiantes*

Κο. εὐχεσθε τοῖς θεοῖσι τοῖς Ὀλυμπίοις
 καὶ ταῖς Ὀλυμπίασι καὶ τοῖς Πυθίοις
 καὶ ταῖσι Πυθίασι καὶ τοῖς Δηλίοις
 καὶ ταῖσι Δηλίασι τοῖς τ' ἄλλοις θεοῖς,
 εἴ τις ἐπιβουλεύει τι τῷ δήμῳ κακὸν 335
 τῷ τῶν γυναικῶν ἢ πικηρυκεύεται
 Εὐριπίδῃ Μήδοις τ' ἐπι βλάβῃ τινὶ
 τῇ τῶν γυναικῶν ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ
 ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν ἢ παιδίον
 υποβαλλομένης κατεῖπεν ἢ δούλη τινὸς 340
 προαγωγὸς οὐσ' ἐνετρύλισεν τῷ δεσπότη
 ἢ πεμπομένη τις ἀγγελίας ψευδεῖς φέρει
 ἢ μοιχὸς εἴ τις ἐξαπατᾷ ψευδῆ λέγων
 καὶ μὴ δίδωσιν ἂν ὑπόσχηταί ποτε
 ἢ δῶρά τις δίδωσι μοιχῷ γραυῆς γυνῆ 345
 ἢ καὶ δέχεται προδιδούσ' ἐταίρα τὸν φίλον
 κεῖ τις κάπηλος ἢ καπηλὶς τοῦ χοῶς
 ἢ τῶν κοτυλῶν τὸ νόμισμα διαλυμαίνεται,
 κακῶς ἀπολέσθαι τοῦτον αὐτὸν κοίκιαν
 ἀράσθε, ταῖς δ' ἄλλαισιν ἡμῖν τοὺς θεοὺς 350
 εὐχεσθε πάσαις πολλὰ δοῦναι κάγαθά.

5) νν. 356-67 de *As Tesmoforiantes*

(...) ὀπόσαι δ'	
ἔξαπατῶσιν παραβαίνουσί τε τοὺς	
ὄρκους τοὺς νενομισμένους	356-9
κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ	360
ἢ ψεφίσματα καὶ νόμον	
ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι,	
τὰ πόρρετά τε τοῖσιν ἔχ-	
θροῖς τοῖς ἡμετέροις λέγουσ'	
ἢ Μήδους ἐπάγουσι τῆς	
χώρας οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ	363-6
ἀσεβοῦσ' ἀδικοῦσί τε τὴν πόλιν.	367-8

6) νν.383-432 de *As Tesmoforiantes*

Μι. Φιλοτιμία μὲν οὐδεμιᾶ, μὰ τῷ θεῷ,
λέξουσ' νέστην, ὧ γυναικες· ἀλλὰ γὰρ

βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον,	385
προπηλακιζομένας ὀρώσ' ἡμᾶς ὑπο	
Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας	
καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.	
τί γὰρ οὗτος ἡμῖν οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;	
ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχου	390
εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγῶδοὶ καὶ χοροὶ,	
τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστρίας καλῶν,	
τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,	
τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν;	
ὥστ' εὐθύς εἰσίοιοντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων	395
ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς, σκοποῦνταί τ' εὐθέως,	
μὴ μοιχὸς ἔνδον ἦ τις ἀποκεκρυμμένος.	
δράσασαι δ' ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ὦνπερ καὶ πρὸ τοῦ	
ἔξεστι· τοιαῦθ' οὗτος ἐδίδαξεν κακά	

τοὺς ἄνδρας ἡμῶν. ὥστε νῦν, ἐὰν <δή> τις πλέκη 400
 γυνὴ στέφανον, ἐρᾶν δοκεῖ κῆν ἐκβάλλη
 σκεῦος τι κατὰ τὴν οἰκίαν πλανωμένη,
 ἀνὴρ ἐρωτᾷ· “ τῷ κατέαγεν ἡ χύτρα;
 “οὐχ ἔσθ’ ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ”.
 κάμνει κόρη τις; εὐθύς ἀδελφὸς λέγει 405
 “τὸ χρῶμα τοῦτό μ’ οὐκ ἀρέσκει τῆς κόρης”.
 εἶεν· γυνὴ τις ὑποβαλέσθαι βούλεται
 ἀποροῦσα παίδων; οὐδὲ τοῦτ’ ἔστιν λαθεῖν·
 ἄνδρες γὰρ ἤδη παρακάθηνται πλησίον.
 πρὸς τοὺς γέροντάς θ’ , οἳ πρὸ τοῦ τὰς μείρακας 410
 ἤγοντο, διαβέβληκεν· ὥστ’ οὐδεὶς γέρων
 γαμῆν ἐθέλει γυναῖκα διὰ τοῦπος τοδί·
 “δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή”.
 εἶτα διὰ τοῦτον ταῖς γυναικωνίτισιν
 σφραγίδας ἐπιβάλλουσιν ἤδη καὶ μοχλοῦς, 415
 τηρῶντες ἡμᾶς· καὶ προσέτι Μολοττικοὺς
 τρέφουσι μορμολυκεῖα τοῖς μοικοῖς κύνας.
 καὶ ταῦτα μὲν ξυγγνώσθ’· ἅ δ’ ἦν ἡμῖν πρὸ τοῦ
 αὐταῖς ταμιευούσαις, προαιρούσας λαθεῖν
 ἄλφιτον, ἔλαιον, οἶνον, οὐδὲ ταῦτ’ ἔτι 420
 ἔξεστιν. οἳ γὰρ ἄνδρες ἤδη κλείδια
 αὐτοῖ φοροῦσι κρυπτά, κακοηθέστατα,
 Λακονικὰ ἄττα, τρεῖς ἔχοντα γομφίους.
 πρὸ τοῦ μὲν οὖν ἦν ἀλλ’ ὑποῖξαι τὴν θύραν,
 ποιησαμένοισι δακτύλιον τριωβόλου· 425
 νῦν δ’ οὗτος αὐτοὺς ὠκότεριψ Εὐριπίδης
 ἐδίδαξε θριπήδεστ’ ἔχειν σφραγίδια
 ἔξαψαμένους. νῦν οὖν ἐμοὶ τούτῳ δοκεῖ
 ὀλεθρόν τιν’ ἡμᾶς κυρκανᾶν ἀμωσγέπως,
 ἢ φαρμάκοισιν ἢ μιᾷ γέ τῳ τέχνῃ, 430
 ὥπως ἀπολείται. ταῦτ ἐγὼ φανερώς λέγω·
 τὰ δ’ ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι.

7) vv. 466-519 de *As Tesmoforiantes*

Κη. τὸ μὲν, ὦ γυναῖκες, ὄξυθυμείσθαι σφόδρα
 Εὐριπίδη, τοιαῦτ' ἀκουούσας κακά,
 οὐ θαυμάσιόν ἐστ', οὐδ' ἐπιζεῖν τὴν χολήν.
 καύτῃ γὰρ ἔγωγ, οὕτως ὀναίμην τῶν τέκνων,
 μισῶ τὸν ἄνδρ' ἐκείνον, εἰ μὴ μαίνομαι. 470
 ὅμως δ' ἀλλήλαισι χρὴ δοῦναι λόγον·
 αὐτὰ γὰρ ἐσμεν, κούδεμί' ἔκφορος λόγου·
 τί ταῦτ' ἔχουσαι ἐκείνον αἰτιώμεθα,
 βαρέως τε φέρομεν εἰ δὴ ἡμῶν ἢ τρία
 κακὰ ξυνειδῶς εἶπε δρῶσῶν μυρία; 475
 ἐγὼ γὰρ αὐτὴ πρῶτον, ἵνα μὴ ἄλλην λέγω,
 ξύνοιδ' ἐμαυτῇ πολλὰ <ἀ δεῖν>· ἐκείνο δ' οὖν
 δεινότατον, ὅτε νύμφη μὲν ἦ τρεῖς ἡμέρας,
 ὁ δ' ἄνῆρ παρ' ἐμοὶ καθηῦδεν. ἦν δέ μοι φίλος,
 ὅσπερ με διεκόρησεν οὔσαν ἐπτέτιν· 480
 οὔτως πόθῳ μου κνυεν ἐλθῶν τὴν θύραν·
 κἀγὼ εὐθύς ἔγνω, εἶτα καταβαίνω λάθρα.
 ὁ δ' ἄνῆρ ἔρωτᾶ· “ ποῖ σὺ καταβαίνεις;” “ ὅποι;
 στρόφος μ' ἔχει τὴν γαστέρ' ὦνερ, κῶδύνη·
 εἰς τὸν κοπρῶν οὖν ἔρχομαι.” “ βιάδιζε νῦν.” 485
 κᾷθ' ὁ μὲν ἔτριβε κεδρίδας, ἄννηθον, σφάκον·
 ἐγὼ δὲ καταχέασα τοῦ στροφέως ὕδωρ
 ἐξηλθον ὡς τὸν μοιχόν, εἶτ' ἠρείδόμην
 παρὰ τὸν Ἀγυιᾶ κύβδ' ἐχομένη τῆς δάφνης.
 ταῦτ' οὐδεπώτ' εἶφ', ὀράτ', Εὐριπίδης· 490
 οὐδ' ὡς ὑπὸ τῶν δούλων τε κῶρεωκόμων
 σποδοῦμεθ', ἦν μὴ' χωμεν ἕτερον, οὐ λέγει·
 οὐδ' ὡς, ὅταν μάλισθ' ὅλην ληκώμεθα,
 τὴν νύχθ', ἔωθεν σκόροδα διαμασώμεθα,
 ἵν' ὀσφρόμενος ἄνῆρ ἀπὸ τείχους εἰσίων 495
 μηδὲν κακὸν δρᾶν ὑποτοπῆται. ταῦθ', ὀρᾶς,
 οὐπώτοτ' εἶπεν. εἰ δὲ Φαίδραν λοιδορεῖ,

ἡμῖν τί τοῦτ' ἔστ'; οὐδ' ἐκεῖν εἴρηκέ πω,
 ὡς ἡ γυνὴ δεικνῦσα τάνδρῖ τοῦγκυκλον
 ὑπαυγᾶσ' οἶόν ἐστιν, εὖ κεκαλυμμένον 500
 τὸν μοχλὸν ἐξέπεμψεν οὐχ εἴρηκέ πω.
 ἑτέραν δ' ἐγῶδ', ἢ φασκεν ὠδίνειν γυνὴ
 δέχ' ἡμέρας, ἕως ἐτρίατο παιδίον.
 ὁ δ' ἀνὴρ περιήρχετ' ὠκυτόκι ὠνούμενος,
 τὸ δ' εἰσέφερε γραῦς ἐν χύτρᾳ τὸ παιδίον, 505
 ἵνα μὴ βοῶη, κηρίῳ βεβυσμένον.
 εἶθ' ὡς ἔνευσεν ἢ φέρουσ', εὐθύς βοᾷ·
 “ἄπελθ', ἄπελθ'· ἤδη γάρ, ὦνέρ, μοι δοκῶ
 τέξειν.” τὸ γὰρ ἦτρον τῆς χύτρας ἐλάκτισεν.
 χῶ μὲν γεγηθῶς ἔτρεχεν, ἢ δ' ἐξέσπασεν 510
 ἐκ τοῦ στόματος τοῦ παιδίου, τὸ δ' ἀνέκραγεν.
 εἶθ' ἡ μιὰρὰ γραῦς, ἢ φερεν τὸ παιδίον,
 θεῖ μειδιῶσα πρὸς τὸν ἄνδρα καὶ λέγει·
 “λέων, λέων σοι γέγονεν, αὐτέκμαγμα σὸν
 τά τ' ἄλλ' ἀπαξάπαντα καὶ τὸ πόσθιον 515
 τῶ σῶ προσόμοιον, στρεβλὸν ὥσπερ κύτταρον.”
 ταῦτ' οὐ ποοῦμεν τὰ κακά; νῆ τὴν Ἄρτεμιν,
 ἡμεῖς γε. κᾶτ' Εὐριπίδῃ θυμούμεθα,
 οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν;

8) Livro 8; 65.2 de *História da Guerra do Peloponeso*

Καὶ γὰρ Ἀνδροκλέα τε τίνα τοῦ δήμου μάλιστα προεστῶτα ξυστάντες τινὲς τῶ
 ν νεωτέρων κρύφα ἀποκτείνουσιν, ὅσπερ καὶ τὸν Ἀλκιβιάδην οὐχ ἤκιστα ἐξήλασ
 ε, καὶ αὐτὸν κατ'
 ἀμφοτέρα, τῆς τε δημαγωγίας ἕνεκα καὶ οἰόμενοι τῶ Ἀλκιβιάδῃ ὡς κατιόντι κα
 ἰ τὸν Τισσαφέρην φίλον ποιήσοντι χαριεῖσθαι, μᾶλλον τι διέφθειραν.

9) Livro 8; 66.1-2 de *História da Guerra do Peloponeso*

δῆμος μέντοι ὅμως ἔτι καὶ βουλή ἢ ἀπὸ τοῦ κυάμου ξυνελέγετο· ἐβούλευον δὲ οὐδὲν ὅ τι μὴ τοῖς ξυνεστῶσι δοκοίη, ἀλλὰ καὶ οἱ λέγοντες ἐκ τούτων ἦσαν καὶ τὰ ῥηθησόμενα πρότερον αὐτοῖς προύσκεπτο. ἀντέλεγε τε οὐδείς ἔτι τῶν ἄλλων, δεδιώς καὶ ὀρώων πολὺ τὸ ξυνεστηκός· εἰ δέ τις καὶ ἀντείποι, εὐθύς ἐκ τρόπου τινὸς ἐπιτηδείου ἐτεθνήκει

10) Livro 8;67.1-2 de *História da Guerra do Peloponeso*

Ἐν τούτῳ οὖν τῷ καιρῷ οἱ περὶ τὸν Πείσανδρον ἐλθόντες εὐθύς τῶν λοιπῶν εἶχοντο. καὶ πρῶτον μὲν τὸν δῆμον συλλέξαντες εἶπον γνώμην δέκα ἄνδρας ἐλέσθαι συγγράψαντας γνώμην ἐσενεγκεῖν ἐς τὸν δῆμον ἐς ἡμέραν ῥητὴν καθ' ὅ τι ἄριστα ἡ πόλις οἰκίσηται.

11) vv. 804-10 de *As Tesmoforiantes*

Ναυσιμάχης μὲν <γ' > ἤττων ἐστὶν Χαρμῖνος· δηλαδὲ τὰργα. καὶ μὲν δὴ καὶ Κλεοφῶν χειρῶν πάντως δήπου Σαλαβακχοῦς. 805 πρὸς Ἀριστομάχην δὲ χρόνου πολλοῦ, πρὸς ἐκείνην τὴν Μαραθῶνι, καὶ Στρατονίκην ὑμῶν οὐδείς οὐδ' ἐγχειρεῖ πολεμίζειν. ἀλλ' Εὐβούλης τῶν πέρυσιν τις βουλευτὴς ἐστὶν ἀμείνων παραδοὺς ἐτέρῳ τὴν βουλείαν;

12) vv. 785-800 de *As Tesmoforiantes*

Χο. ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι. 785
καίτοι πᾶς τις τὸ γυναικεῖον φύλον κακὰ πόλλ' ἀγορεύει,
ὡς πᾶν ἐσμεν κακὸν ἀνθρώποις κάξ ἡμῶν ἐστὶν ἅπαντα,
ἔριδες νείκη στάσις ἀργαλέα λύπη πόλεμος. φέρε δὴ νῦν,
εἰ κακὸν ἐσμεν, τί γαμειθ' ἡμᾶς, εἴπερ ἀληθῶς κακὸν ἐσμεν,
καὶ παγορεύετε μὴτ' ἐξελθεῖν μὴτ' ἐκκύψασαν ἀλῶναι, 790
ἀλλ' οὕτωςι πολλῇ σπουδῇ τὸ κακὸν βούλεσθε φυλάττειν;
κἂν ἐξέλθῃ τὸ γύναιόν ποι, κἄθ' εὐρητ' αὐτὸ θύρασιν,
μανίας μαίνεσθ' , οὐς χρῆν σπένδειν καὶ χαίρειν, εἴπερ ἀληθῶς
ἔνδοθεν ἤυρετε φροῦδον τὸ κακὸν καὶ μὴ κατελαμβάνετ' ἔνδον.

κᾶν καταδάρθωμεν ἐν ἄλλοτρίων παίζουσαι καὶ κοπιῶσαι,	795
πᾶς τις τὸ κακὸν τοῦτο ζητεῖ περὶ τὰς κλίνας περινοστώων·	
κᾶν ἐκ θυρίδος παρακύπτωμεν, τὸ κακὸν ζητεῖτε θεᾶσθαι·	
κᾶν αἰσχυνθεῖσ' ἀναχωρήσῃ, πολὺ μᾶλλον πᾶς ἐπιθυμεῖ	
αὔθις τὸ κακὸν παρακύψαν ἰδεῖν. οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως	
ὑμῶν ἔσμεν πολὺ βελτίους, βάσανός τε πάρεστιν ἰδέσθαι.	800

13) vv. 101-129 de *As Tesmoforiantes*

ΑΓΑΘΩΝ

- ἱεράν Χθονίαν	101
δεξάμενοι λαμπάδα κούραι ξὺν ἐλευθέρα	101/2
πατρίδι χορεύσασθε βοάν.	103
- τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος;	104
λέγε νιν· εὐπείστως δὲ τοῦμόν	104/5
δαίμονας ἔχει σεβίσαι.	
- ἄγε νῦν ὀλβίζε μούσα	
χρυσέων ρύτορα τόξων	
Φοῖβον, ὅς ἰδρύσατο χώρας	
γύαλα Σιμουντίδι γᾶ.	110
-χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς	
Φοῖβ' ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς	
γέρας ἱερὸν προφέρων.	
- τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι	114/15
κόραν αἰείσατ' ἼΑρτεμιν ἀγροτέραν.	115/16
- ἔπομαι κλήζουσα σεμνάν	
γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς	
ἼΑρτεμιν ἀπειρολεχῆ.	
- Λατώ τε κρούματά τ' ἸΑσιάδος	120
ποδὶ παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων	
διὰ νεύματα Χαρίτων.	
- σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν	
κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων	

ἄρσενι βοᾶ δοκίμων.	125
- τᾶ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις	126
ὄμμασιν ἀμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὀπός. ὦν χάριν	126/7/8
ἄνακτ' ἄγαλλε Φοῖβον.	128
- χαίρε ὄλβιε παῖ Λατοῦς.	

14) vv. 295-330 de *As Tesmoforiantes*

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ

εὐφημία ἔστω, ²⁹⁵ / εὐφημία ἔστω, / εὐχεσθε ταῖν	
Θεσμοφόροιν ²⁹⁷ / καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ ²⁹⁹ /	
καὶ τῇ Κουροτρόφῳ // καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ <ταῖς>	300
Χάρισιν / ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν / κάλλιστα	
καὶ ἄριστα ποῆσαι, / πολυωφελῶς μὲν <τῇ> πόλει τῇ	
Ἀθηναίων / τυχηρῶς δ' ἡμῖν αὐταῖς. // καὶ τὴν δρῶσαν	305
<καὶ> ἀγορεύουσιν / τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον τὸν	
Ἀθηναίων / καὶ τὸν γυναικῶν / ταύτην νικᾶν. /	
ταῦτ' εὐχεσθε καὶ ἡμῖν αὐταῖς τὰγαθά. //	310
ἰὴ παιῶν ἰὴ παιῶν ἰὴ παιῶν. χαίρωμεν.	

ΧΟΡΟΣ

δεχόμεθα καὶ θεῶν γένος	
λιτόμεθα ταῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς	
φανέντας ἐπιχαρῆναι.	
Ζεῦ μεγαλώνυμε, χρυσολύρα τε	
Δῆλον ὅς ἔχεις ἱεράν	315-16
καὶ σὺ παγκρατὲς κόρα	
γλαυκῶπι χρυσόλογχε πόλιν	318/9
οἰκοῦσα περιμάχητον, ἔλθε δεῦρο·	319
καὶ πολυώνυμε θηροφόνη	320
Λατοῦς χρυσώπιδος ἔρνος,	
σύ τε πόντιε σεμνὲ Πόσειδον	
ἀλιμέδον,	323

προλιπῶν μυχὸν ἰχθυόεντα	323/4
οἰστροδόνητον,	324
Νηρέος εἰναλίου τε κόραι	
Νύμφαι τ' ὀρίπλαγτοι.	325-6
χρυσέα δε φόρμιγξ	327a
ἰαχήσειεν ἐπ' εὐχαῖς	327b
ἡμετεραῖς · τελέως δ'	
ἐκκλησιάσαιμεν Ἀθηνῶν	328-9
εὐγενεῖς γυναῖκες.	330

15) vv. 953-1000 de *As Tesmoforiantes*

Χο. ὄρμα χῶρει·	
κουῖφα ποσὶν ἄγ' εἰς κύκλον,	
χειρὶ σύναπτε χεῖρα,	955
ῥυθμὸν χορείας πᾶσ' ὕπαγε.	955/6
βαῖνε καρπαλίμοιν ποδοῖν.	956
ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῆ	
κυκλοῦσαν ὄμμα χρῆ χοροῦ κατάστασιν.	
ἅμα δὲ καὶ γένος Ὀλυμπίων θεῶν	στρ.959-60
μέλπε καὶ γέραιρε φωνῆ πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ.	
εἰ δέ τις προσδωκᾶ κακῶς ἐρεῖν	962-3
ἐν ἱερῷ γυναῖκά μ' οὔσαν ἄνδρας, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.	964-5
ἀλλὰ χρῆ	μεσ.α'
ὥς πρὸς ἔργον αὐτὶ καινὸν	
πρῶτον εὐκύκλον χορείας εὐφυᾶ στήσαι βάσιν.	968
πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὐλύραν	στρ.
μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον	970
Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἀγνήν.	

χαῖρ' ὦ Ἐκάεργε,	972a
ὄπαζε δὲ νίκην.	972b
Ἦσαν τε τὴν τελείαν μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός, ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἔμπαίξει τε καὶ κλῆδας γάμου φυλάττει.	975-6
Ἐρμῆν τε νόμιον ἄντομαι καὶ Πᾶνα καὶ Νύμφας φίλας ἐπιγέλασαι προθύμως ταῖς ἡμετέραισι χαρέντα χορείαις· ἔξαιρε δὴ προθύμως διπλῆν χάριν χορείας. παίσωμεν ὦ γυναῖκες οἷα περ νόμος· νηστεύομεν δὲ πάντως.	αντ. 980a 980b 983-4
ἀλλ' εἶα πάλλ' ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί· τόρευε πᾶσαν ὠδὴν. ἦγοῦ δέ γ' ὦδ' αὐτὸς σὺ κισσοφόρε Βακχεῖε δέσποτ' · ἐγὼ δὲ κώμοις σὲ φιλοχόροισι μέλψω.	μεσ. β' 986 987/8 988a 988b
Εὔιε ὦ Διὸς σὺ Βρόμιε καὶ Σεμέλας παῖ, χοροῖς τερπόμενος κατ' ὄρεα Νυμφᾶν ἐρατοῖς ἐν ὕμνοισι, ὦ Εὔι Εὔι εὐοῖ <ἠδόμενος> ἀναχορεύων.	στρ. 991 992 992/3 994a 994b
ἀμφὶ δὲ σοὶ κτυπεῖται Κιθαιρώνιος ἠχώ, μελάμγυλλα τ' ὄρη	ἀντ. 996 997

δάσκια πετρώδεις τε νάπαι βρέμονται·	997/8
κύκλω δὲ περὶ σὲ κισσοῦς	
εὐπέταλος ἔλικι θάλλει.	1000

16) vv. 1136 – 1149 de *As Tesmoforiantes*

Χο. Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ	
δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορόν,	
παρθένον ἄζυγα κούρην,	1138-9
ἢ πόλιν ἡμετέραν ἔχει	1140
καὶ κράτος φανερόν μόνη	
κληδοῦχος τε καλεῖται.	
φάνεθ' ὦ τυρράνους στυγοῦσ' ὥσπερ εἰκός.	1143-4
δῆμός τοι σε καλεῖ γυναι-	
κῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις	1145-6
Εἰρήνην φιλέορτον.	
ἦκετ<ε δ' > εὐφρονες ἴλαοι,	
πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον.	

17) vv. 614-35 de *Lisistrata*

ΧΟΡΟΣ ΓΕΡΟΝΤΩΝ	
οὐκέτ' ἔργον ἐγκαθεύδειν ὅστις ἔστ' ἐλεύθερος.	
ἀλλ' ἐπαποδύμεθ', ἄνδρες, τουτωὶ τῷ πράγματι.	615
ἤδη γὰρ ὄζειν ταδὶ πλειόνων	
στρ.	
καὶ μειζόνων πραγμάτων μοι δοκεῖ,	
καὶ μάλιστ' ὀσφραίνομαι τῆς Ἰππιου τυραννίδος·	618/9
καὶ πάνυ δέδοικα μὴ τῶν Λακώνων τινὲς	620
δεῦρο συνελθυθότες ἄνδρες εἰς Κλεισθένους	
τὰς θεοῖς ἐχθρὰς γυναικῆς ἐξεπαίρουσιν δόλω	622/23

καταβαλεῖν τὰ χρήμαθ' ἡμῶν τόν τε μισθόν,
ἔνθεν ἔζων ἐγώ. 625

δεινὰ γάρ τοι τάσδε γ' ἤδη τοὺς πολίτας νοθετεῖν,
καὶ λαλεῖν γυναῖκας οὔσας ἀσπίδος χαλκῆς πέρι,
καὶ διαλλάττειν πρὸς ἡμᾶς ἀνδράσιν Λακωνικοῖς,
οἷσι πιστὸν οὐδὲν εἰ μὴ περ λύκῳ κεχηνότι.

ἀλλὰ ταῦθ' ὕφηναν ἡμῖν, ἄνδρες, ἐπὶ τυραννίδι. 630

ἀλλ' ἐμοῦ μὲν οὐ τυραννεύσουσ', ἐπεὶ φυλάξομαι
καὶ ἑφορήσω τὸ ξίφος' τὸ λοιπὸν ἑν μύρτον κλαδί,
ἀγοράσω τ' ἐν τοῖς ὅπλοις ἐξῆς Ἀριστογείτοινι,
ὧδε θ' ἐστήξω παρ' αὐτόν· αὐτὸ γάρ μοι γίγνεται
τῆς θεοῖς ἐχθρᾶς πατάξαι τῆσδε γραοῦ τὴν γνάθον. 635

18) vv. 463-507 de *As Vespas*

Χο. Ἄρα δῆτ' οὐκ αὐτόδηλα
τοῖς πένησιν, ἢ τυραννίδι
ὡς ἐλάνθανεν μ' ὑπιούσα, 465

εἰ σύ γ', ὦ πονωπόνηρε καὶ μομηταμυνία,
τῶν νόμων ἡμᾶς ἀπείργεις ὧν ἔθηκεν ἢ πόλις,
οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν
οὔτε λόγον εὐτράπελον,
αὐτὸς ἄρχων μόνος; 470

ΒΔ. Ἔσθ' ὅπως ἄνευ μάχης καὶ τῆς κατοξείας βοῆς
εἰς λόγους ἔλθοιμεν ἀλλήλοισι καὶ διαλλαγᾶς;

Χο. Σοὺς λόγους, ὦ μισόδημε καὶ μοναρχίας ἐραστά,
καὶ ξυνῶν Βρασίδα καὶ φορῶν κρᾶσπεδα 475
στεμμάτων τήν θ' ὑπήνην ἄκουρον τρέφων;

ΒΔ. Νῆ Δί', ἢ μοι κρεῖττον ἐκστήναι τὸ παράπαν τοῦ πατρὸς

μάλλον ἢ κακοῖς τοσούτοις ναυμαχεῖν ὀσημέραι.

Χο. Οὐδὲ μὴν οὐδ' ἐν σελίνῳ σουστίην οὐδ' ἐν πηγάνῳ – 480
 τοῦτο γὰρ παρεμβάλωμεν τῶν τριχοινίκων ἐπέων –
 ἀλλὰ νῦν μὲν οὐδὲν ἀλγεῖς, ἀλλ' ὅταν ξυνήγορος
 ταῦτ' ἀταῦτά σου καταντλήῃ καὶ ξυνωμότην καλήῃ.

ΒΔ. Ἄρ' ἂν, ὦ πρὸς τῶν θεῶν, ὑμεῖς ἀπαλλαχθεῖτέ μου;
 Ἦ δέδοκται μοι δέρεσται καὶ δέρειν δι' ἡμέρας; 485

Χο. Οὐδέποτε γ', οὐχ, ἕως ἂν τί μου λοιπὸν ἦ,
 ὅστις ἡμῶν ἐπὶ τυραννίδ' <ᾧδ' > ἐστάλης.

ΒΔ. Ὡς ἅπανθ' ὑμῖν τυραννίς ἐστὶ καὶ ξυνωμόται,
 ἦν τε μείζον ἦν τ' ἔλαττον πρᾶγμα τις κατηγορή,
 ἦς ἐγὼ οὐκ ἤκουσα τοῦνο' οὐδὲ πεντήκοντ' ἐτῶν· 490
 νῦν δὲ πολλῶ τοῦ παρίχους ἐστὶν ἀξιοτέρα,
 ὥστε καὶ δὴ τοῦνομ' αὐτῆς ἐν ἀγορᾷ κυλίνδεται.

Ἦν μὲν ὠνήταί τις ὀρφῶς, μεμβράδας δὲ μὴ θέλη,
 εὐθέως εἶρηχ' ὁ πωλῶν πλησίον τὰς μεμβράδας·
 “Οὗτος ὀψωνεῖν ἔοιχ' ἄνθρωπος ἐπὶ τυραννίδι.” 495

Ἦν δὲ γήτειον προσαιτῆ ταῖς ἀφύαις ἡδυσμά τι,
 ἢ λαχανόπωλις παραβλέψασά φησι θάτέρῳ·
 “Εἰπέ μοι, γήτειον αἰτεῖς; Πότερον ἐπὶ τυραννίδι;
 Ἦ νομίζεις τὰς Ἀθῆνας σοὶ φέρειν ἡδύσματα ;”

ΟΙ. Β' Κάμέγ' ἢ πόρνη χθῆς εἰσελθόντα τῆς μεσημβρίας, 500
 ὅτι κελητίσαι ἔκλευον, ὄξυθυμηθεῖσά μοι
 ἤρετ' εἰ τὴν Ἰππίου καθίσταμαι τυραννίδα.

ΒΔ. Ταῦτα γὰρ τούτοις ἀκούειν ἡδέ', εἰ καὶ νῦν ἐγὼ
 τὸν πατέρ' ὅτι βούλομαι τούτων ἀπαλλαχθέντα τῶν
 ὀρθροφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιπώρων τρόπων 505
 ζῆν βίον γενναῖον ὥσπερ Μόρυχος, αἰτίαν ἔχω

ταῦτα δρᾶν ξυνωμότης ὦν καὶ φρονῶν τυραννικά.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓFANES. **Duas comédias: *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes***. Tradução, apresentação e notas por Adriane da Silva DUARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTOPHANE. **Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées**. (Tome I). Texte établi par Victor COULON. Paris : Les Belles-Lettres, 1960.

_____. **Les Guêpes. La Paix**. (Tome II). Texte établi par Victor COULON. Paris : Les Belles-Lettres, 1964.

_____. **Les Oiseaux. Lisystrata**. (Tome III). Texte établi par Victor COULON. Paris : Les Belles-Lettres, 1958.

ARISTOPHANES. **Lysistrata**. Edited with introduction and commentary by Jeffrey HENDERSON. Oxford: Clarendon Press, 1987.

_____. **Thesmophoriazusae**. Edited with translation and notes by Alan H. SOMMERSTEIN. Warminster: Aris & Phillips, 2001.

_____. **Thesmophoriazusae**. Edited with introduction and commentary by Colin AUSTIN and S. Douglas OLSON. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. **Frogs and other plays.** Translated by David BARRET.
London: Penguin Books, 1964.

ARISTOPHANIS. **Thesmophoriazusae.** Cum prolegomenis et commentaries
edidit J. Van LEEUWEN J.F. Ludguni Batavorum : Sijthoff, 1904.

ARISTÓTELES. **A Constituição de Atenas.** Tradução e comentários de
Francisco Murari PIRES. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Poética.** Tradução, comentários e índices analítico e
onomástico de Eudoro de SOUZA. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BOWIE, A.M. **Aristophanes: myth, ritual and comedy.** Cambridge: Cambridge
University Press, 1993.

DANE, Joseph A. **Parody: Critical concepts versus literary practices,**
Aristophanes to Sterne. Norma and London: University of Oklahoma Press, 1988.

DOVER, J. K. **Aristophanic comedy.** Berkeley: University of California Press,
1972.

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

GIVEN, John. When gods don't appear: divine absence and human agency in Aristophanes. **Classical World**. vol.102, nº 02, pp.107-127, 2009.

GOMME, A.W.; ANDREWES, A.; DOVER, K.J. **A historical commentary on Thucydides**. volume v, book viii, Oxford: Clarendon Press, 1981.

HENDERSON, Jeffrey. **The maculate muse**: obscene language in attic comedy. New Haven and London: Yale University Press, 1975.

HERÓDOTO. **História**. Tradução de J. Brito BROCA. 2ª edição. São Paulo: Ediouro, 2001.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução, introdução e comentários por Mary de Camargo Neves LAFER. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução por JAA TORRANO. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. **Iliada**. Tradução dos versos de Carlos Alberto NUNES. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto NUNES. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HIGNETT, C. **A history of the Athenian Constitution:** to the end of the fifth century B.C. Oxford: Clarendon Press, 1952.

HUBBARD, Thomas K. **The mask of comedy:** Aristophanes and the intertextual parabasis. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

ISOCRATES. **Panegyricus.** Warminster: Aris & Phillips, 1990

LLOYD-JONES, Hugh. **Female of the species:** Semonides on women. London: Duckworth, 1975.

MURRAY, Gilbert. **Aristophanes:** a study. Oxford: Clarendon Press, 1968.

OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia:** a imagem do divino na visão do espírito grego. tradução e prefácio Ordep SERRA. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

PICKARD-CAMBRIDGE, Artur. **The dramatic festivals of Athens.** 2ª edição. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PLATÃO. **As Leis:** incluindo Epinomis. Tradução notas e introdução por Edson Bini; professor Dalmo de Abreu Dallari. São Paulo: EDIPRO, 1999.

REVERMANN, Martin. The competence of theatre audiences in fifth-and-fourth-century Athens. **The Journal of Hellenic Studies.** vol 126, pp.99-124.2006.

ROGERS, Benjamin Bickley. **The Thesmophoriazusae of Aristophanes:** acted at Athens in the year B.C. 410. The greek text revised with a free translation into English verse, introduction and commentary. With a preface by Gilbert MURRAY. London: G. Bell and Sons, 1920.

SEGAL, Erich. **The death of comedy.** Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2001.

SLATER, Niall W. **Spectator politics:** metatheatre and performance in Aristophanes. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

SOMMERSTEIN, Alan. Aristophanes and the events of 411. **The Journal of Hellenic Studies.** vol.97, pp.112-126. 1997.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. **Crítica do teatro na comédia antiga.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkan/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.

TAAFFE, Lauren K. **Aristophanes and women.** London and New York: Routledge, 1994.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso.** Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: EdUNB, 2001.

TUCIDIDES. **The Peloponnesian War (Greek text).** Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0199>. Acesso em: 28 de julho de 2010.

TZANETOU, Angeliki. Something to do with Demeter: Ritual and Performance in Aristophanes' women at the Thesmophoria. **American Journal of Philology: Performing/ Transforming Aristophanes' Thesmophoriazusae**. Vol.123, n° 3, 2002.

VOELKE, P. Euripide, héros et poète comique : à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane. In : CALAME, Claude. (Ed.). **Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue**. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

WHITMAN, Cedric. **Aristophanes and the comic hero**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

ZEITLIN, Froma I. **Playing the other: Gender and Society in Classical Greek Literature**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)