



**DOSSIÊ ARISTÓFANES –
A CIDADE E O TEATRO**

**EROS, HELENA E A TECELAGEM NAS
PEÇAS FEMININAS DE ARISTÓFANES**

*EROS, HELENA AND THE WEAVING IN
THE ARISTOPHANES FEMININES PLAYS*

Solange Maria Soares de Almeida
Universidade Federal do Ceará (UFC)
E-mail: solangemsalmeida@gmail.com

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar sobre quais mitos foram construídos os discursos, falados e silenciados, das personagens mulheres nas comédias *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia das Mulheres*, interessando-se, principalmente, por aqueles ligados aos trabalhos de fiação e tecelagem. E, também, discutir os motivos que levaram o comediógrafo Aristófanes a criar enredos tão fortemente ligados ao universo feminino. A metodologia utilizada foi a análise dos textos literários fundamentada na pesquisa teórico-bibliográfica. A partir da análise e da discussão, amparadas pelos textos teóricos, constatou-se que os inúmeros mitos de rapto, seguido de estupro, somados aos que desqualificam as mulheres, exerceram e ainda exercem uma forte influência sobre o comportamento dos homens em relação ao feminino.

Palavras-chave: Mulher, Linguagem, Comédia.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze which myths constructed the discourses, spoken and silenced, of the women personages in the comedies Lysistrata, Women at the Thesmophoria and Assemblywomen, the main interest in being those related to spinning and weaving works. Also, there will be a discussion of the reasons that led the comedy writer Aristophanes to create plots so strongly linked to the feminine universe. The methodology used was the analysis of literary texts based on theoretical-bibliographic research. Based on the analysis and discussion, supported by the theoretical texts, it was verified that the numerous myths of abduction, followed by rape, added to the myths that disqualify women, exerted and still exert a strong influence on the behavior of men in relation to the feminine.

Keywords: Woman, Language, Comedy.

FIANDO, TRAMANDO E TECENDO A PAZ

A comédia *Lisístrata* foi encenada em 411 a.C., provavelmente nas Leneias, em plena Guerra do Peloponeso, logo após a derrota de uma expedição militar enviada à Sicília (415-413 a.C.) e a ocupação por Esparta de Deceleia, território estratégico na Ática, por tantos motivos seu tema não poderia ser outro que não fosse a busca pela paz. Segundo Pompeu (2018, p.19): “O enredo de *Lisístrata* se resume em dois planos, arquitetados pela heroína com o objetivo de acabar a guerra do Peloponeso: 1) a tomada da Acrópole ateniense pelas mulheres mais velhas, e 2) a greve de sexo pelas esposas jovens de toda a Grécia”.

Lisístrata é, possivelmente, a primeira heroína cômica no teatro antigo, pois antes dela temos registro apenas de heroínas trágicas, como Antígona, de Sófocles, e Medeia, de Eurípidos, apresentadas respectivamente em 442 a.C. e 431 a.C. Alguns estudos apontam que o nome da personagem, *Lisístrata* (*Dissolvetropa*), faria alusão a uma sacerdotisa da época, chamada *Lisímaca* (*Dissolveluta*)¹. Assim afirma Duarte (2005, p.xxiv): “Trata-se de uma referência à sacerdotisa de Atena Pólia na época em que a peça foi produzida, *Lisímaca*, cuja autoridade e prestígio advinham de ser a representante da deusa padroeira da cidade”. Se foi em *Lisímaca* que o poeta pensou ao nomear *Lisístrata* é difícil confirmar, todavia sabemos que Aristófanes põe em suas personagens nomes condizentes com seus papéis.

Os planos de *Lisístrata* atingem todos os homens: os mais idosos, porque cuidam da Acrópole, centro político e religioso da cidade; e os mais jovens, porque são seduzidos ao máximo e repudiados no momento certo, durante a greve de sexo. Vale lembrar que, na peça, a satisfação sexual desses guerreiros só seria possível com suas legítimas esposas e que a intenção de nossa heroína é acabar com a guerra e voltar à paz, isto é, à normalidade tanto no âmbito político quanto no conjugal. Portanto, os temas políticos (relativos à cidade-estado, *pólis*) são apresentados em uma estreita relação com os temas privados

¹ Cf. Henderson, 1990, p. xxxv; xxxviii-xl; Duarte, 2005, p. xxiv.

(relativos ao lar, *óikos*), espaço cuja administração cabia às mulheres naquele período. Na disputa (*agón*) com o Conselheiro, Lisístrata questiona: “E por que julgas isto tão estranho? E nós não administramos em tudo os bens de casa para vós?” (*Lisístrata*, 494-495). Sobre a ação das mulheres, esclarece Pompeu:

A ação das mulheres, convencionalmente chamada por nós de greve de sexo, não representa apenas a recusa delas ao ato sexual puro e cru, mas a toda a vida doméstica de que a esposa era parte essencial. O casamento é tido como a própria fundação da vida social, pois a quota da mulher na contribuição para a cidade é fornecer os homens, e é na sua capacidade de administrar as coisas do lar que ela quer agora ser tesoureira dos bens da Acrópole, uma vez que ela não é mal instruída, embora seja mulher, pois ouvira os ensinamentos do seu pai e dos mais velhos, para que, como esposa, perceba as más deliberações da Assembleia de que o seu marido faz parte. Ela também sabe que, no ato sexual mesmo, o homem não sentirá prazer algum, caso a esposa não se envolva amorosamente nele (POMPEU, 2018, p.98).

2 Varrão, *ap.* Sto Agostinho, *Cité de Dieu*, 18, 9 (referência presente na citação de Vidal-Naquet).

Vemos que as mulheres, apesar de serem vetadas a participar dos assuntos políticos, têm conhecimento sobre eles durante a juventude, graças à convivência com os pais e com os mais velhos. Corrobora esse pensamento Lessa (2004, p.197) ao afirmar que, apesar a existência de um “discurso masculinizado idealizado que relegava as esposas legítimas ao gineceu as caracterizando como passivas e frágeis, elas conquistaram espaços de atuação e criaram lugares próprios de validação social feminina através do exercício das práticas cotidianas”. Sobre o veto às mulheres na participação da vida pública, Vidal-Naquet narra um mito curioso:

No momento do conflito entre Atena e Poseidon a respeito do apadrinhamento da Atenas de Cecrops, diz-nos Varrão que um oráculo teria ordenado ao rei consultar sobre a escolha da divindade poliade o conjunto de atenienses, inclusive as mulheres; como as mulheres fossem mais unidas que os homens, Atena foi escolhida. Os homens vingaram-se decidindo que “a partir daquele momento as atenienses não mais votariam, que as crianças não mais seriam conhecidas pelo nome de sua mãe e que ninguém chamaria as mulheres de atenienses”. Efetivamente, na cidade clássica, não há atenienses mulheres, apenas esposas e filhas de atenienses homens. Isso continua a ser verdade, mesmo na comédia que inverte os papéis (VIDAL-NAQUET, 1989, p.144).

De fato, nos textos clássicos, vemos que as mulheres só podem ser consideradas cidadãs atenienses quando são filhas de cidadãos ou, ao mesmo tempo, esposas e filhas de cidadãos. Sendo apenas esposa uma mulher não pode ser considerada cidadã.

Seguindo o raciocínio que Aristófanes retrataria em suas peças a vida ateniense, podemos supor que, no momento em que ele põe em cena um universo feminino, repleto de elementos, falas e ações relacionadas à tecelagem e ao tear, estaria nos apresentando toda uma carga simbólica e mitológica relacionada às mulheres. Essa mesma relação está presente na História da Grécia Antiga, na qual os homens seriam responsáveis pelos assuntos políticos e as mulheres pelos assuntos domésticos, destacando-se entre esses a tecelagem e a lamentação pelos mortos.

Nas peças de Aristófanes, a relação entre mulheres e tecelagem surge algumas vezes de forma mais contundente, como em *Lisístrata*, e em outras vezes de forma fluida, um tanto diluída, como em *Tesmoforiantes* e em *Assembleia das Mulheres*³. Como vimos, em *Lisístrata*, a comparação entre o plano doméstico/privado e o plano político/público será ampliada. Nesta peça, veremos a mais forte e completa referência ao trabalho com a lã no diálogo da própria Lisístrata com o Conselheiro sobre o governo da cidade:

πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξιν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαζῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι:
εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινὴν εὐνοίαν, ἅπαντας
καταμιγνύντας τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι:
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται
χωρὶς ἕκαστον: κἄτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροῖξιν εἰς ἓν, κἄπειτα ποιῆσαι
τολύπην μεγάλην κἄτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.

Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho
lavar a gordura da cidade, sobre um leito
expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros,
e estes que se amontoam e formam tufo
sobre os cargos cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças;
em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos

³ Maria de Fátima Sousa e Silva traduziu o título original *Ecclesiazusae*, que seria literalmente “Assembleantes”, por *As mulheres no Parlamento*. Porém, embora utilizemos a sua tradução neste trabalho, optamos por *Assembleia das Mulheres*, seguindo o título da tradução, ainda inédita, feita por Ana Maria César Pompeu e o Grupo de Estudos da Comédia Aristofânica (GECA).

misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são colônias, distinguir que elas são para nós como novos caídos ao chão cada um por si; em seguida o fio de todos estes tendo tomado, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv.574-586)⁴

4 Ao longo de todo o texto, utilizaremos a tradução de Ana Maria César Pompeu.

5 Tradução nossa a partir da tradução inglesa (ver Referências).

Ao nosso ver, a descrição do tratamento dado à lã bruta por Lisístrata, algumas vezes, confundido com um discurso tirânico, mostra que ela pretende promover a união entre os habitantes de Atenas, em prol da ameaçada democracia, através do movimento da tecelagem, fazendo uma grande mistura, que resultará em um só novo (um só ideal) e que confeccionará uma manta para o povo. Para Scheid e Svenbro (2010, p.15), “entre as representações que os gregos fizeram do social, dos laços entre os homens e da coesão do grupo humano, e até mesmo da cidade, há uma, talvez mais do que todas as outras, que parece fabricar o social: a tecelagem”. Acreditamos que a intenção de Lisístrata, através desse discurso repleto de referências à tecelagem seja criar uma consciência coletiva capaz de promover a união entre os povos e de acabar com a guerra, visto que todas as mulheres da Grécia estão reunidas em prol do mesmo resultado: a paz.

A tarefa que Lisístrata pretende executar é semelhante ao ritual de tecelagem, promovido por um “colégio” de dezesseis mulheres idosas, nobres e respeitadas, que conseguiu findar as hostilidades entre Pisa e Elis e promover a paz entre os povos, descrito por Pausânias, no primeiro de seus dois livros consagrados à Élide:

A cada quatro anos, as dezesseis mulheres tecem um manto (*péplos*) para Hera. As mesmas mulheres organizam jogos denominados Heraia. Esses jogos consistem em uma corrida a pé para as jovens [...]. Para esses jogos, é-lhes concedida a utilização do estádio olímpico, mas para sua corrida subtrai-se aproximadamente um sexto do estádio. As ganhadoras recebem coroas de oliveira e uma porção da vaca sacrificada a Hera. Ela tem igualmente direito a dedicar estátuas providas de inscrições (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 5.16, 2-3)⁵.

Segundo Scheid e Svenbro (2010, p.16), para resolver a eterna hostilidade entre os dois povos “escolheu-se uma mulher particularmente venerável em cada uma

das dezesseis cidades da Élida, para que elas acertassem em conjunto as contendas. E essas dezesseis mulheres selaram a reconciliação entre Pisa e os helenos”. E, de acordo com Pausânias (5.16, 5-6), posteriormente a essas mulheres “foi confiada igualmente a organização dos Jogos e a tecelagem do manto para Hera”.

Havia, em Atenas, um ritual parecido nas Panatenaias, festival em honra da deusa Atena, que era dividido em duas celebrações: uma anual, Panatenaias menores, e outra maior, Grandes Panatenaias, no terceiro ano de cada Olimpíada. Conforme Harvey (1998, p.231): “No último dia o festival chegava a seu ponto culminante com uma procissão magnífica, na qual o *peplos*, um adorno caríssimo tecido por virgens atenienses de boa família e bordado com a representação da luta entre Atena e os Gigantes, era levado até o templo da deusa na Acrópole”. Esse festival tinha além do cunho cívico um caráter também político, pois era celebrado em honra da Padroeira da Confederação Ateniense, isto é, de Atenas e seus aliados.

Portanto, a manta tecida por Lisístrata, provavelmente, em companhia das demais mulheres, seria uma metáfora da paz entre gregos e espartanos. Voltando a reinar a paz na cidade, as mulheres conseguirão de volta seus maridos, que estão na guerra. Claro que no espaço da comédia tudo é possível e os mesmos homens que estão em guerra surgirão à procura de suas mulheres. E, as mulheres, com a indispensável ajuda de Eros e Afrodite, lograrão sucesso no seu plano de greve de sexo. Para garantir que cumpram o juramento⁶ feito anteriormente, Lisístrata lerá para as companheiras o oráculo que dará a vitória às mulheres:

Λυσιστράτη

σιγᾶτε δῆ.

ἀλλ’ ὀπότεν πτήξωσι χελιδόνες εἰς ἓνα χῶρον,
τοὺς ἔποπας φεύγουσαι, ἀπόσχωνταί τε φαλήτων,
παῦλα κακῶν ἔσται, τὰ δ’ ὑπέρτερα νέρτερα θήσει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης—

Γυνή Β

ἐπάνω κατακείσομεθ’ ἡμεῖς;

Λυσιστράτη

ἦν δὲ διαστῶσιν καὶ ἀναπτῶνται πτερύγεσσιν
ἐξ ἱεροῦ ναοῦ χελιδόνες, οὐκέτι δόξει
ὄρνειον οὐδ’ ὀτιοῦν καταπυγωνέστερον εἶναι.

Γυνή Α

σαφῆς γ’ ὁ χρησμὸς νῆ Δί’.

Λυσιστράτη

ὦ πάντες θεοί,

⁶ Cf. Lisístrata, 209-237.

μή νυν ἀπείπωμεν ταλαιπωρούμεναι,
ἀλλ' εἰσίωμεν. καὶ γὰρ αἰσχρὸν τουτογὶ
ὧ φίλταται, τὸν χρησμὸν εἰ προδώσομεν.

Lisístrata

Silêncio, então.

Mas quando as andorinhas se encolherem em um mesmo lugar,
fugindo das poupas e abandonando os falos,
haverá repouso dos males, e as coisas de cima e as de baixo
inverterá Zeus Altitonante...

Mulher 3

Nós ficaremos em cima?

Lisístrata

Porém se se dividirem as andorinhas e se elevarem com suas asas
para fora do templo sagrado, não mais aparecerá
pássaro algum que seja mais despudorado.

Mulher 3

O oráculo é claro, por Zeus, ó todos os deuses.

Lisístrata

Não renunciemos agora a ser infelizes,
mas entremos. Pois será vergonhoso,
ó caras amigas, se traírmos este oráculo.

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv.769-780)

Neste trecho destacado, Aristófanes substitui o homem e a mulher por dois pássaros, respectivamente, a poupa e a andorinha, em uma possível alusão ao mito de Filomela. Além disso, vimos no *Fedro* (246 d-e) e em *Aves* (705-707) que Eros é associado aos pássaros, por esses serem dados como presentes aos jovens pelos amantes. *Lisístrata* tem como temas a guerra e o sexo, e, à medida que a trama se desenrola, os dois temas entrelaçam-se. Igualmente, há o entrelaçamento entre o corpo feminino e o espaço público. Segundo Pompeu:

A Acrópole, com as mulheres em si, vai se deixando humanizar e se transforma em uma grande fêmea, pois suas portas são tratadas como o órgão feminino. E na magia do teatro, essa imagem ganha vida, quando os homens tentam, sem sucesso, forçar a entrada da cidadela. No final da peça, há uma inversão dessa figura, pois, nesse momento, é uma mulher que vem personificar a Reconciliação, e seu corpo é uma espécie de mapa

das cidades gregas em conflito, que serão divididas entre os atenienses e os espartanos (POMPEU, 1998, p.10).

Embora *Lisístrata* tenha ficado muito conhecida por causa da greve de sexo ou, poderíamos dizer, da guerra entre os sexos, essa comédia, cheia de metáforas ligadas à tecelagem, à guerra, às mulheres, não foge à regra e consegue, mais uma vez, transmitir uma mensagem de alerta para os perigos que corria a democracia ateniense⁷.

EURÍPIDES, INIMIGO PÚBLICO DAS MULHERES

Embora tenha sido encenada apenas dois meses após a comédia *Lisístrata*, no mesmo ano de 411 a.C., provavelmente durante o festival pan-helênico das Grandes Dionísias, *Tesmoforiantes* não tratará da guerra, mas sim de um tema “literário” (ou dramático) e social. A ação da peça desenrola-se durante a celebração das Tesmofórias, festival dedicado às deusas da fertilidade, Deméter e Perséfone, chamadas Tesmóforas, “as legisladoras”. A participação nesses festivais fazia parte da vida cívico-religiosa das mulheres, que se iniciava aos sete anos, conforme a descrição do Coro das Mulheres, na parábase de *Lisístrata*:

ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθὺς ἡρρηφόρουν:
εἴτ' ἄλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι:
καῖτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίους:
κάκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ'
ἰσχάδων ὀρμαθόν:

desde os sete anos de idade eu era arréfora;
depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona,
e deixando cair a túnica amarela era urso nas Braurônias;
e enfim fui canéfora quando era uma bela moça,
portando um colar de figos secos.⁸

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv.641-647)

O festival das Tesmofórias ocorria, todos os anos, na cidade de Atenas, e apenas as mulheres casadas obtinham permissão para entrar no Tesmofórion, templo dedicado às duas deusas, no qual permaneciam por três dias para realizar rituais privados e secretos. Esse e qualquer outro espaço, reservado e sagrado às mulheres, não deveria, em hipótese alguma, ser invadido por homens, sob o risco de terminar em consequências graves, como o ocorrido a Penteu, em *Bacantes*, de Eurípides⁹. Segundo Andrade:

7 A preocupação com a guerra e com um possível fim da democracia ateniense são temas recorrentes nas comédias de Aristófanes.

8 Arréfora: menina encarregada de tecer o manto de Atena; Canéfora: jovem encarregada das oferendas em certas procissões; Braurônias: festividades em homenagem a Ártemis (nota da tradutora).

9 O rei Penteu, curioso para ver o que as mulheres faziam nas celebrações ao deus Dioniso (Baco), pôs uma veste feminina e aproximou-se de onde elas estavam. Agave, sua própria mãe, durante um delírio báquico, o confundiu com um leão e o despedaçou com suas próprias mãos.

A celebração das Tesmofórias marca, em Atenas, uma licença de três dias ao domínio político das esposas sobre a cidade. Não que as mulheres tomem assento à Assembleia, ocupem os tribunais e a *boulé*. Reúnem-se no templo de Deméter tesmófora, criando a partir dele uma cidade das mulheres, apropriando-se do vocabulário político da cidade, numa assembleia vedada aos olhos dos homens (ANDRADE, 2001, p.130).

10 Em *Acarnenses* (v.410 s.), Eurípides surge em cena vestido de trapos e pendurado pelos pés para compor coxos e mendigos.

Nessa “cidade das mulheres”, as tesmoforiantes têm plenos poderes para decidirem o destino de Eurípides, pois, em suas tragédias, ele fala muito mal delas e conta seus segredos para todos. Pompeu (2015, p.8) afirma que “A peça traz um clima tenso de aflição para o poeta trágico ameaçado de morte pelas mulheres, que fazem uma assembleia no meio das festividades”. A queixa das mulheres é que agora não conseguem fazer mais nada, pois os seus maridos, alertados por Eurípides, têm tirado alguns de seus privilégios. Pompeu (2015) afirma que, assim como a comédia *Lisístrata*:

Tesmoforiantes é também uma defesa: ora, se as mulheres são um mal, por que os homens têm tanto medo de perdê-las? As mulheres estão relacionadas à paz doméstica, às vitórias antigas sobre os bárbaros e à honestidade na administração doméstica, enquanto que os homens estão ligados só à covardia, ao suborno, aos roubos dos bens públicos. As mulheres deveriam ter as maiores honras quando dessem bons frutos para a cidade, quando fossem mães de bons cidadãos, enquanto que as que dessem maus frutos deveriam ser relegadas à humilhação (POMPEU, 2015, p.13).

O tragediógrafo, sabendo deste plano, vai à casa de Agatão, poeta trágico com aparência feminina, e o encontra vestido de mulher para compor uma personagem feminina.¹⁰ Ao vê-lo assim, Eurípides diz que ele conseguiria entrar no Tesmofórion sem causar suspeita nas mulheres e logo pede ajuda: “Estão pres-tes as mulheres a me matar hoje nas Tesmofórias, porque falo mal delas” (*Tesmoforiantes*, 181-182), mas Agatão recusa-se e devolve-lhe a responsabilidade: “suporta tu mesmo o que te é próprio” (*Tesmoforiantes*, 197). Diante da negativa de Agatão e do desespero de Eurípides, o Parente se oferece para ajudar.

A cena, que virá, em seguida, é a confirmação da fala de Agatão em resposta ao Parente: “eu trago a veste igual ao espírito, pois é preciso que o poeta homem conforme as peças que deve compor tenha modos combinados com elas. Por exemplo, se algum compõe peça com mulheres, participação desses modos o corpo deve ter” (*Tesmoforiantes*, 148-152). Na transformação do Parente

em uma senhora ateniense, Aristófanes parodia o teatro trágico e o travestimento de seus atores homens em personagens femininas¹¹. O Parente foi barbado, depilado e vestido com um manto açafraão de Agatão. Pompeu (2015, p.28) reforça que “não são, de qualquer maneira, trajes de mulher, mas de um suposto efeminado, acentuando-se o distanciamento da imitação”.

As mulheres, cansadas de serem ofendidas nas tragédias euripidianas, aproveitam as Tesmofórias para porem um fim nesse problema. Para a cena de acusação, Aristófanes parodia uma assembleia popular (masculina), pois, segundo Lessa (2004, p.178), “se o festival era protegido pelo pacto do silêncio feminino e vedado aos homens”, o comediógrafo só poderia colocar em cena o que era de seu conhecimento em lugar das “práticas que vigoravam no ritual em homenagem a Deméter”. Pelas mulheres, Eurípides é acusado de difamá-las, deixando-as em maus lençóis com os seus respectivos maridos:

ἀκουε πᾶς. ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε
τῇ τῶν γυναικῶν: Τιμόκλει' ἐπεστάτει,
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευεν, εἶπε Ζωστράτη:
ἐκκλησίαν ποιεῖν ἔωθεν τῇ μέσῃ
τῶν Θεσμοφορίων, ἧ̄ μάλισθ' ἡμῖν σχολή,
καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου,
ὅ τι χρῆ παθεῖν ἐκεῖνον: ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ
ἡμῖν ἀπάσαις. τίς ἀγορεύειν βούλεται;

Escutai todas. Isto decidiu o conselho
das mulheres: Timocleia sendo presidente;
Lisila, a secretária; e Sóstrata, a oradora:
fazer uma assembleia na manhã do dia
do meio das Tesmofórias, quando nós temos mais folga,
e deliberar primeiro sobre Eurípides,
o que ele deve sofrer; pois que comete injustiça
todas concordamos. Quem quer se pronunciar?
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv.373-379)¹²

Essa interrogativa direta solicita ao auditório uma reflexão, e Mica dá início à narrativa. Todas as acusações que Eurípides fez às mulheres são expostas nesse momento. Com habilidade retórica e a utilização de fórmulas como “não podemos mais” ou “nem isso mais”, a oradora vai desafiando, numa crescente importância, a sucessão de exemplos.

Depois de ser analisada, minuciosamente, a situação das mulheres, e sustentada na comparação entre o passado feliz e o presente atribulado e insu-

¹¹ Em *Aves* (vv.100-101), após ser ridicularizado por sua aparência, Tereu reclama da sua “vestimenta” de pássaro.

¹² Ao longo de todo o texto, utilizaremos a tradução de Ana Maria César Pompeu.

portável, a oradora decreta a sentença do acusador: “Então, por isso, parece-me que devemos maquinar a sua ruína de qualquer maneira, ou por venenos ou outro meio para que morra” (*Tesmoforiantes*, 428-430). E finda a sua fala com uma fórmula típica dos discursos de acusação: “Isso eu falo em público, o restante redigirei com a secretária” (*Tesmoforiantes*, 431-432).

Conforme Coulon (1967, p.36 *apud* Silva, 1988, p.94), através de expressões como essa usada pela oradora, os acusadores deixavam a impressão de que a gravidade dos outros fatos, além daqueles mencionados, era tamanha, que seria inconveniente citá-los em público. A forma mais correta de registrá-los seria, então, por escrito.

Os elogios, vindos do Coro, após a fala da Primeira Mulher, qualificam-na como uma oradora de sucesso: “Jamais ouvi mulher mais astuta do que esta nem mais hábil falando. Pois tudo o que diz é justo; examinou todos os aspectos, sustentou tudo no espírito e, prudentemente, encontrou variados argumentos bem investigados” (*Tesmoforiantes*, 435-439).

Segundo Silva (1988, p.104), “a familiaridade da comédia com a oratória é muito mais profunda do que uma simples contemplação exterior ou do que a mera constatação da sua existência e expansão”. Assim como a tragédia, a comédia soube apoderar-se e fazer uso da oratória, caricaturando-a com habilidade e finura.

Do mesmo modo que, na comédia *Aves*, o coro, talvez silenciado pela delicada situação política de Atenas, ao invés de falar em nome do poeta e fazer “propaganda” de sua habilidade dramática e de seu papel como educador da cidade, ficou restrito à defesa das próprias aves; em *Tesmoforiantes*, temos um coro de mulheres que não fala em nome do poeta, mas sim em nome das mulheres, as quais são naturalmente silenciadas em uma sociedade “falofórica”. Sobre a função da parábase, Pompeu afirma:

Geralmente faz elogios ao poeta e pede o primeiro prêmio para a peça que se apresenta, dentre as três que foram escolhidas previamente para serem encenadas durante os festivais. Também faz críticas a alguns cidadãos por mau comportamento. E critica o povo de modo geral, afirmando que traz a justiça para a cidade em seus conselhos (POMPEU, 2015, p.31).

Esse impedimento do coro de falar em nome do poeta, somado à encenação de uma comédia na qual há um poeta (Eurípides) ameaçado de morte por ter falado mal de alguém (das mulheres), é bem curioso. Estaria Aristófanes sendo ameaçado por ter falado mal de alguém?

Bem, voltemos ao Parente infiltrado no Tesmofórion.

Devido ao seu discurso misógino, que irritou ainda mais as mulheres, e à denúncia de Clístenes¹³ de que havia um homem infiltrado no templo, o Parente logo é descoberto entre as mulheres e é preso. Desmascarado o Parente, no *Tesmofórion*, o Coro de Mulheres critica o mau comportamento dos homens em relação às mulheres, faz um autoelogio e afirma serem muito superiores a esses. Entre os vários motivos que justifiquem a sua superioridade está a conservação dos recursos e entre esses são citados alguns acessórios para tecelagem:

E com certeza também quanto os recursos
são piores do que nós para conservá-los.
Pois nós ainda conservamos
o tear, o pau, os cestinhos,
a sombrinha;
para muitos destes nossos maridos,
desapareceu de casa o pau
com a própria lança.
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, vv.819-826)

Podemos ver que, nesse discurso, os instrumentos para tecer são equivalentes às armas de guerra, pois o pau do tear é comparado ao pau da lança. E enquanto a mulher conserva o seu em casa, o homem já desapareceu com o dele. Além do cuidado maior com os seus recursos, as mulheres tinham a seu favor a amizade entre elas. Lembremos do mito que narra a escolha de Atena como patrona da cidade, na qual a união entre as mulheres propiciou a vitória da deusa sobre Poseidon. Segundo Lessa (2004, p. 180), a participação das mulheres nas *Tesmofórias* “possibilitava a criação de vínculos de identidade entre elas”. Também fortalecia a união entre as esposas “a própria prática do ritual e o seu caráter de segredo”. Essa união também possibilitou que aquela “senhora” estranha e grosseira fosse rapidamente descoberta.

Depois de investigar o parente, as mulheres o despem e revelam o seu sexo. Aristófanes parece criticar a figura feita por Eurípides, através de seu parente, que é uma espécie de Eurípides cômico ou seria a representação do próprio Aristófanes parodiando Eurípides, no que diz respeito à composição de caracteres femininos grosseiramente moldados, com preconceitos sobre o sexo oposto, mas sua natureza não desmente que é viril, o *peos*, ‘pênis’, é o desmascaramento dessa figura (POMPEU, 2015, p.29).

Após ser descoberto, o Parente protagonizará uma sequência de paródias das tragédias euripidianas na intenção de chamar a atenção de Eurípides e ser

13 Clístenes é personagem recorrente nas comédias de Aristófanes, que, por ser efeminado, é amigo das mulheres.

salvo por ele: a primeira tragédia será parodiada ainda dentro do templo, quando imitando Télefo, o Parente toma do colo de uma das mulheres um bebê, e o faz de refém. Na tragédia *Télefo*, mãe e filho seriam Clitemnestra e Orestes, na comédia o filho é um odre de vinho que a “mãe” trouxe escondido sob as vestes para beber no Tesmofóron. A cena alude à bebedeira das mulheres, e à transformação da tragédia em comédia, pois, segundo Pompeu (2015, p.30), “o sangue converte-se em vinho, a tragédia do sacrifício na comédia do banquete”. Aprisionado pelas mulheres, resta ao Parente parodiar a tragédia *Palamedes*, escrevendo em pequenas tábuas e atirando-as ao ar, imitando o irmão de Palamedes que escreveu nos remos e atirou-os na água¹⁴.

Sem obter sucesso com as duas paródias, o Parente resolve aproveitar a sua caracterização feminina e imita, seguidamente, as personagens trágicas Helena e Andrômeda. Na imitação de Helena, é enfatizado o apego das mulheres a Eros e citado o silenciamento de um poeta que fala mal das mulheres. Duarte (2005, p.xl) afirma que “O verdadeiro Eurípidés é inocente nas faltas que lhe são atribuídas pelas mulheres, mas não seu parente, um fantasma criado por ele próprio com a colaboração de Agatão” e relaciona os dois a Helena e seu *éidolon*. Por último, há uma imitação de Andrômeda, que também não ajuda na fuga do Parente, pois ele só será solto após as pazes serem seladas entre Eurípidés e as mulheres.

Diante de tantas paródias de cenas eurípidianas, inseridas por Aristófanes, em suas comédias, Cratino, comediógrafo rival, cunhou um neologismo: “Eurípidaristofanismo” para criticar o estilo aristofânico, que para ele seria uma imitação do estilo refinado e empolado de escrever do tragediógrafo Eurípidés. Realmente, parece haver uma identificação entre os estilos desses dois dramaturgos e, talvez por esse motivo, a paródia das tragédias de Eurípidés seja um artifício usado com muita frequência nas comédias de Aristófanes.

Sobre a admiração de Aristófanes pela poesia de Eurípidés, Murray (1965, p.107) afirma: “Ele certamente era fascinado por ela. Essa surpreendia a sua memória e imaginação, e ele a parodiava com charme e habilidade o que comprovava o seu deleite e entendimento”¹⁵. Podemos observar que Aristófanes nunca atacou o caráter ou a honra de Eurípidés, suas brincadeiras sempre foram relacionadas à sua poesia. A admiração pelo tragediógrafo era tão grande que, por ocasião da morte desse, Aristófanes escreve *Rãs*, e põe em cena o deus Dioniso, saudoso de Eurípidés, que desce ao Hades para buscá-lo:

καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι
τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος
τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.

14 As duas tragédias parodiadas, *Télefo* e *Palamedes*, não chegaram aos nossos dias.

15 *He certainly was fascinated by it. It haunted his memory and imagination, and he parodied it with a charm and skill which prove his enjoyment and understanding* (tradução nossa).

Pois estava eu, na coberta do navio, a ler, cá com os meus botões, a *Andrómeda*, quando de repente uma nostalgia me bate ao coração, sabes lá tu de que maneira!
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.52-54)¹⁶

τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος
Εὐριπίδου.

Pois tal é o desejo que me consome...
por Eurípidēs.
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.66-67)

κούδεις γέ μ' ἄν πείσειεν ἀνθρώπων τὸ μὴ οὐκ
ἔλθειν ἐπ' ἐκεῖνον.

E não há quem me tire da cabeça a ideia
de ir à procura dele.
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.68-69)

δέομαι ποιητοῦ δεξιού.
οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί.

Sinto falta de um poeta de talento.
“É que uns já não existem, e os que existem não prestam”¹⁷.
(ARISTÓFANES, *Rãs*, vv.71-72)

Porém, apesar de a saudade de Dioniso estar relacionada a Eurípidēs, ao final da peça, o deus não o trará de volta à luz do sol. Primeiro há um *agón* entre Eurípidēs e Ésquilo para decidir qual dos dois tragediógrafos merece o trono da tragédia no Hades. Depois de pesados os versos em uma balança, Eurípidēs é derrotado no confronto. Dioniso então resolve levar Ésquilo para Atenas e este, na saída, pede a Plutão que, na sua ausência, Sófocles ocupe o trono da tragédia.

Segundo Santos (1992, p.89): “A comédia aristofânica deixa entrever, com isso, que não é a poesia euripidiana o modelo estético que defende”. O autor defende que, assim como a poesia esquiliana, a aristofânica é mais ligada à natureza do que à técnica. Já a poesia de Eurípidēs é basicamente técnica, tanto que Aristófanes não perde a chance de brincar com isso, como o faz tão bem ao colocar Justinópolis a pedir todos os apetrechos trágicos e, dessa forma, ouvir do personagem Eurípidēs: “Homem, vais me levar a tragédia” (*Acarnenses*, 464).

16 Ao longo de todo o texto, utilizaremos a tradução de Maria de Fátima Silva.

17 Citação de *Oineus* de Eurípidēs.

Não podemos deixar de reconhecer que Eurípides foi responsável por ter criado uma estética nova, propondo inovações aos dramas já existentes. Um exemplo dessas seria a inserção de um prólogo narrativo, no qual um personagem ou uma divindade expõe ao público os acontecimentos anteriores à tragédia e o que virá a acontecer na sequência. Desta maneira, temos uma espécie de roteiro de tudo o que acontecerá na trama. À primeira vista, pode parecer monótono, porém é imprescindível para compreendermos as complicações que o poeta insere nos mitos tradicionais.

PELA PALAVRA, AS MULHERES (RE)TOMAM O PODER DA CIDADE

Encenada nas Leneias de 392 a.C., após o fim da Guerra do Peloponeso, *Assembleia das Mulheres* traz, mais uma vez, o protagonismo feminino e a tomada de poder da cidade pelas mulheres. Como em *Acarnenses*, essa comédia parodia uma sessão da assembleia do povo, na qual o governo da cidade será entregue às mulheres, e, além disso, apresenta um exercício retórico, com uma perfeita estrutura tradicional de um discurso, do qual faremos uma análise. *Assembleia das Mulheres* propõe o comunismo quase perfeito, transformando a cidade em uma só família, com sexo comum e cota dos feios e feias, velhos e velhas.

A peça inicia-se com a protagonista, Praxágora, fazendo um elogio à lamparina, que é confidente e companheira das mulheres nos seus mais íntimos momentos: na hora que ensaiam as poses de Afrodite, na hora que os corpos se dobram no amor, na hora de depilar a penugem das profundezas secretas das coxas, na hora de abrir a despensa cheia de vinho e pão. Sabendo que a lamparina nunca a trairia, Praxágora conta que tem um projeto combinado com as amigas desde a celebração dos Ciros¹⁸.

Para participarem da Assembleia, as mulheres precisaram deixar os pelos do corpo crescerem e bronzear seus corpos para parecerem com os homens, colaram barbas postiças nos rostos e vestiram as roupas de seus maridos e, o mais importante, precisaram chegar bem antes dos homens para ocupar a Assembleia e treinar o discurso que usarão para convencer os homens presentes a entregarem o governo da cidade às mulheres. Mesmo bronzeadas, as mulheres foram confundidas com sapateiros por causa de sua palidez¹⁹, além disso, os seus maridos não puderam comparecer à Assembleia porque só encontraram para vestir a roupa de suas esposas²⁰.

Parecido com essa troca de roupas (e de papéis), em Aristófanes, é um episódio encontrado em Vidal-Naquet (1989, p.133) no qual ele afirma que, interpretando Heródoto, Plutarco narra: “a poetisa Telesilla utilizou as argianas para a defesa da cidade, após tê-las recoberto com trajes masculinos [...] esse episó-

18 Segundo alguns testemunhos, os Ciros ligavam-se a outro festival, também estritamente feminino, as Tesmofórias, tratar-se-ia, portanto, de um ritual em honra de Deméter e Perséfone.

19 Os sapateiros trabalhavam dentro de casa e por isso ficavam tão pálidos quanto as mulheres.

20 Em Aristófanes, essa troca de roupas também representa uma troca de papéis entre o feminino e o masculino, como no *agón* de Lisístrata com o Conselheiro: “toma de mim este véu, pega-o, coloca-o sobre a cabeça e em seguida cala-te” (vv.531-534).

dio deu origem a uma festa em Argos, a das *hybristica* [...] que comemora a audácia das mulheres e durante a qual homens e mulheres trocam seus trajés”.

O que motiva as mulheres a tomarem o poder é a preocupação com o excesso de interesses privados no domínio do Estado por parte dos cidadãos. Para resolver esse problema as mulheres precisam implantar uma política feminina, com as mulheres no Governo. Elas, que são hábeis na administração privada, acreditam no sucesso de sua administração pública. Nesta comédia, Aristófanes mostra uma preocupação com a Atenas, após a guerra do Peloponeso, que passa por uma crise política, social, econômica, moral e religiosa.

Como não poderia faltar, muitas cenas cômicas são criadas a partir dessa inversão de papéis, tanto na fala das mulheres, que precisam aprender a falar como os homens, quanto no próprio comportamento delas na Assembleia. Por exemplo, uma delas havia levado um cesto, com um trabalho manual, para ser feito enquanto aguardava o início da sessão. Claro que Praxágora viu a tempo de poder evitar que o disfarce masculino fosse desnudado.

Embora a *rhésis* de Praxágora seja bastante longa, a sua transcrição será necessária, para que possamos perceber como Aristófanes fez uso da estrutura tradicional de um discurso. Vale ressaltar que a personagem, disfarçada de homem, ensaia, perante suas companheiras, travestidas com as roupas de seus maridos, o discurso que pretende proferir posteriormente aos homens na Assembleia. Os primeiros versos formam o proêmio, no qual a oradora ergue uma prece aos deuses, pedindo proteção para o projeto que pretende apresentar:

τοῖς θεοῖς μὲν εὐχομαι
τυχεῖν κατορθώσασα τὰ βεβουλευμένα.
ἐμοὶ δ' ἴσον μὲν τῆσδε τῆς χώρας μέτα
ὄσονπερ ὑμῖν: ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω
τὰ τῆς πόλεως ἅπαντα βαρέως πράγματα.

Aos deuses suplico que levem a bom termo os nossos projetos. Esta terra é tanto minha como vossa. E aflige-me, dá-me engulhos, ver a podridão que vai por essa cidade.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.171-175)²¹

Em seguida, Praxágora faz a sua narrativa, em que expõe a atual situação de Atenas. Segundo ela, por causa de maus governantes. A insistente utilização de antíteses tem como finalidade tornar o assunto claro:

ὄρω γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην
ἀεὶ πονηροῖς: καὶ τις ἡμέραν μίαν
χρηστός γένηται, δέκα πονηρὸς γίγνεται.

²¹ Conforme dito em nota anterior, utilizaremos a tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

ἐπέτρεψας ἐτέρω: πλείον' ἔτι δράσει κακά.
χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσαρέστους νουθετεῖν,
οἳ τοὺς φιλεῖν μὲν βουλομένους δεδοίκατε,
τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἀντιβολεῖθ' ἐκάστοτε.
ἐκκλησίαισιν ἦν ὅτ' οὐκ ἐχρώμεθα
οὐδὲν τὸ παράπαν: ἀλλὰ τὸν γ' Ἀγύρριον
πονηρὸν ἡγούμεσθα: νῦν δὲ χρωμένων
ὁ μὲν λαβὼν ἀργύριον ὑπερεπήνεσεν,
ὁ δ' οὐ λαβὼν εἶναι θανάτου φήσ' ἀξίους
τοὺς μισθοφορεῖν ζητοῦντας ἐν τήκκλησίᾳ.

O mal está em que a vejo sempre deitar mão a governantes da pior espécie. Se, por um dia que seja, aparece um que se aproveite, ao fim de dez fica igual ao anterior. Confia-se noutra, é pior a emenda que o soneto. Sem dúvida que é difícil abrir os olhos a gente cabeçuda como esta: dos que vos são dedicados, vocês têm medo; dos que não querem nada convosco, andam atrás deles que nem cordeirinhos. Tempos houve em que nem sabíamos o que era uma assembleia; apesar disso, o patife do Agírrio não nos fazia o ninho atrás da orelha. Agora que as temos, se um fulano se cose com as massas, cobrem-no de elogios; se não se aproveita, diz-se que, quem procura ganhar a vida como membro da assembleia, merece a morte.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.176-188)

τὸ συμμαχικὸν αὖ τοῦθ', ὅτ' ἐσκοπούμεθα,
εἰ μὴ γένοιτ', ἀπολεῖν ἔφασκον τὴν πόλιν:
ὅτε δὴ δ' ἐγένετ', ἤχθοντο, τῶν δὲ ῥητόρων
ὁ τοῦτ' ἀναπείσας εὐθύς ἀποδράς ὤχετο.
ναῦς δεῖ καθέλκειν: τῷ πένητι μὲν δοκεῖ,
τοῖς πλουσίοις δὲ καὶ γεωργοῖς οὐ δοκεῖ.
Κορινθιοὶ ἄχθεσθε, κάκεῖνοί γέ σοι:
νῦν εἰσὶ χρηστοί, καὶ σύ νυν χρηστὸς γενοῦ.
Ἀργεῖος ἀμαθής, ἀλλ' Ἰερώνυμος σοφός:
σωτηρία παρέκυψεν, ἀλλ' ὠρᾶζεται
Θρασύβουλος αὐτὸς οὐχὶ παρακαλούμενος.

Mais: Essa tal aliança, quando foi discutida, argumentou-se que era o fim da cidade, se se não fizesse; afinal, quando se fez,

arrependeram-se logo, e aquele orador que os tinha convencido a fazê-la não teve outro remédio senão pôr-se ao fresco. É preciso por um navio no mar: o pobre vota a favor, os ricos e os lavradores votam contra. Vocês viravam-se contra os Coríntios, e eles contra ti, povo de Atenas. Se eles agora estão de boa catadura, põe-te tu também de boa catadura com eles. O Argivo é uma besta, mas Hierônimo um alho. Uma esperança de salvação põe a cabeça de fora, logo Trasíbulo vai aos arames por não ter sido ouvido nem achado.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.193-203)

ὕμεις γὰρ ἐστ' ὧ δῆμε τούτων αἴτιοι.
τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα
ἰδίᾳ σκοπεῖσθ' ἕκαστος ὅ τι τις κερδανεῖ,
τὸ δὲ κοινὸν ὥσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται.

E são vocês, meu povo, os culpados de tudo. Quando recebem, em salário, os fundos do Estado, só pensam no vosso próprio interesse. É ver quem se enche mais! E o Estado, como Ésimo, lá vai tem-te-não-caias.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.205-208)

Após a narrativa, ela expõe a sua tese. O primeiro verso é uma tentativa prévia de valorizar o que será dito. Depois da tese, sem dar tempo para os homens se recomporem, Praxágora reforça que é às suas mulheres que eles confiam seu patrimônio:

ἦν οὖν ἐμοὶ πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι.
ταῖς γὰρ γυναιξὶ φημὶ χρῆναι τὴν πόλιν
ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις
ταύταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα.

Mas se acreditarem no que vos digo, ainda se podem salvar. É às mulheres, na minha opinião, que se deve confiar a cidade. Tanto mais que, nas nossas casas, é a elas que confiamos a administração doméstica.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.209-212)

Em seguida, a oradora começa a enumerar as provas do que foi dito. As mulheres são, acima de tudo, conservadoras e respeitadoras das tradições.

Praxágora critica as decisões políticas dos homens e explica que as mulheres mantêm os antigos costumes e começa a enumerá-los. O primeiro desses tem relação com o tecer:

ὡς δ' εἰσὶν ἡμῶν τοὺς τρόπους βελτίονες
ἐγὼ διδάξω. πρῶτα μὲν γὰρ τάρια
βάπτουσι θερμῶ κατὰ τὸν ἀρχαῖον νόμον
ἀπαξάπασαι, κούχι μεταπειρωμένας
ἴδοις ἂν αὐτάς. ἡ δ' Ἀθηναίων πόλις,
εἰ τοῦτο χρηστῶς εἶχεν, οὐκ ἂν ἐσώζετο,
εἰ μὴ τι καινὸν ἄλλο περιηργάζετο.
καθήμεναι φρύγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
ἐπὶ τῆς κεφαλῆς φέρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
τὰ Θεσμοφόρι' ἄγουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
πέττουσι τοὺς πλακοῦντας ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
τοὺς ἄνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
αὐταῖς παροψωνοῦσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ.

Que os hábitos delas são melhores que os nossos é o que passo agora a demonstrar. Para começar, mergulham a lã em água quente, à moda antiga, todas elas, e não se vê que estejam dispostas a mudar. Ao passo que a cidade de Atenas, mesmo se uma coisa dá resultado, não se julga a salvo, se não engendrar qualquer inovação. Fazem os seus grelhados sentadas, como dantes; trazem fardos à cabeça, como dantes; celebram as Tesmofórias, como dantes; cozem bolos, como dantes; estafam os maridos, como dantes; metem amantes em casa, como dantes; compram gulodices, como dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes; pelam-se por fazer amor, como dantes.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.214-228)

Após esses versos iniciais, uma lista de costumes é dita e a mesma expressão é repetida ao final de cada verso – *ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ*, como antes –, esse é um artifício bastante utilizado nos discursos quando se pretende reforçar alguma ideia. Aqui, Praxágora pretende convencer a todos os presentes na Assembleia que o governo da cidade deve ser entregue às mulheres, pois as mesmas são mantenedoras das tradições.

É interessante ver que o primeiro verso dito relata o início do processo de tecelagem: o amaciamento para posterior limpeza da lã. Somente com a lã limpa, será possível tecer o fio. Mas, por que Aristófanes escolhe iniciar com a tarefa da tecer? Talvez por causa da ligação que a tecelagem tem com a união e com a paz, como vimos na *Lisístrata*.

E, por último, vem o epílogo, que possui duas funções principais; fazer uma síntese dos pontos essenciais do discurso e despertar, nos ouvintes, a exaltação dos mais diversos sentimentos:

ταύταισιν οὖν ὄνδρες παραδόντες τὴν πόλιν
μὴ περιλαλώμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα
τί ποτ' ἄρα δρᾶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπλῶ τρόπῳ
ἔῳμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,
ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
σώζειν ἐπιθυμήσουσιν: εἶτα σιτία
τίς τῆς τεκούσης μᾶλλον ἐπιπέμψειεν ἄν;
χρήματα πορίζειν εὐπορώτατον γυνή,
ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἔξαπατηθεῖη ποτέ:
αὐταὶ γάρ εἰσιν ἔξαπατᾶν εἰθισμέναι.
τὰ δ' ἄλλ' ἔασω: ταῦτ' ἔαν πίθησθέ μοι,
εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάζετε.

Por isso é a elas, meus senhores, que temos de confiar a cidade, sem mais discussão, sem sequer nos preocuparmos com o que pensam fazer. Demos-lhe carta branca para governarem. Consideremos apenas estes pontos: primeiro, que, se são mães, vão dar tudo por tudo para salvarem os soldados; segundo, no que respeita à comida, quem mais solícito que uma mãe para reforçar uma ração? Ninguém mais furão que uma mulher para arranjar umas massas; no poder, não há quem lhe faça o ninho atrás da orelha, porque a fazer o ninho atrás da orelha quem é que lhes leva a palma?! Bom, adiante! Vão pelo que vos digo, que ainda hão-de levar uma vidinha regalada.

(ARISTÓFANES, *Assembleia das Mulheres*, vv.229-240)

Esse exemplo nos leva a crer que Aristófanes conhecia e dominava muito bem as regras da oratória. Segundo Murphy (1938), o discurso apresentado por Praxágora tem uma estrutura perfeita, com proêmio, narrativa, tese, provas e epílogo. A respeito desse discurso, Silva (1988, p.94) reforça que “na sua textura bem definida, no formulário a cada passo utilizado e nos efeitos su-

geridos sobre o auditório, o discurso de Praxágora é a caricatura elaborada e madura dos modelos banalizados pelas mais famosas escolas de retórica”.

Outro estudo que corrobora a ideia de que Aristófanes (como também Eurípides) faria uso de uma técnica discursiva para formular as falas das personagens é o artigo “A teoria literária aristofânica”, de Marcos Martinho dos Santos. Nesse, o autor expõe a tese de que o comediógrafo elabora um sistema de crítica literária, no qual são identificados dois tipos de poesia: a poesia que imita a própria poesia (*tékhne*) e a poesia que imita a natureza (*phýsis*). O primeiro tipo teria como modelo Eurípides e o segundo, Ésquilo.

Ao analisar *Assembleia das Mulheres*, Santos (1992, p.84) explica que a intenção de Praxágora é ensinar às companheiras a representarem os homens: não na sua maneira de ser (natureza), mas na sua maneira de falar (representação da natureza). Para isso, ela chama a atenção das outras para os hábitos linguísticos dos homens. Por exemplo, enquanto as mulheres invocam as duas deusas (vv.156-158) ou Afrodite (vv.189-191), os homens invocam Zeus (v.158) ou Apolo (v.160).

Em contrapartida, nas *Tesmoforiantes*, Eurípides preocupa-se em orientar o seu parente a comportar-se como uma mulher e, claro, falar como uma. Santos (1992, p.84) explica: “assim como Praxágora se preocupa com a representação do discurso, no caso o dos homens (vv.171-240) [...], assim Eurípides, no momento em que seu parente torto vai partir para sua missão, lembra este de falar, mais exatamente ‘tagarelar’ (*laléo*) como mulher” (vv.267-268).

Nos dois casos citados, Praxágora e Eurípides estão a formar atores/oradores, que representarão papéis invertidos (homem/mulher). Por isso, há a preocupação dos dois em fazerem com que esta representação do discurso do outro seja o mais convincente possível. Assim, segundo Santos (1992, p.84): “a poesia, que seria a representação da natureza, passa a ser a representação da representação da natureza”.

CONSIDERAÇÕES

Desde tempos imemoriáveis as artes manuais estiveram presentes no cotidiano das mulheres e a primeira técnica da qual tivemos notícia foi a tecelagem. Na Atena Antiga, a relação com a arte de tecer é muito forte entre as mulheres, e a cidade tem como Patrona, a deusa Atenas. Segundo Brandão (2009b, p.28) “Obreira (*Ergáne*), a grande deusa que presidia aos trabalhos das mulheres na confecção de sua própria indumentária, pois que ela própria dera o exemplo tecendo sua túnica flexível e bordada (Il.5.734)”. Vimos também que nas Panatenaias, festival em honra à deusa Atena, o ponto máximo da celebração era a *pompé*, a magnífica procissão, na qual um fabuloso peplo, tecido e bordado em sua honra, era levado à deusa.

Neste estudo, discutimos as comédias femininas de Aristófanes, aquelas que têm protagonistas mulheres. Primeiro, de *Lisístrata*, com a greve de sexo para convencer os maridos a cessarem a guerra; retomando a imagem do trabalho de limpeza da lã e de sua fiação, em prol da boa administração da cidade e da união entre os habitantes; e a utilização dos pássaros (andorinhas e poulas) no oráculo e na fuga da Acrópole. Nessa peça, vimos que o discurso da personagem Lisístrata foi construído de forma metafórica, fazendo uso de elementos relacionados ao trabalho de fiação: lavar, cardar e fiar a lã, fazendo um grande novelo, com o qual seria tecida a manta para o povo.

Em *Tesmoforiantes*, peça que parodia algumas peças de Eurípides, entre elas, *Helena*, enfatiza o apego das mulheres a Eros e a Afrodite, sexo e vinho; faz uma apologia do sexo feminino, inclui o gênero feminino para os nomes de deuses e povos, e fala do silenciamento de um poeta que fala e mal das mulheres. Eurípides esteve em apuros, mas salvou-se graças a um acordo com as mulheres. Nesta peça, tivemos a oportunidade de ver a paródia de uma assembleia dentro do Tesmofórion, durante a qual as mulheres decidiram o destino do poeta Eurípides, que na peça é inimigo público das mulheres.

Somente as mulheres casadas podem participar das Tesmofórias, em honra às duas deusas, Deméter e Perséfone, festival religioso que visa garantir a fertilidade da terra e das mulheres. As Tesmofórias duravam três dias: no primeiro dia, havia um rito sagrado de adubagem da terra; o segundo era o dia do jejum estomacal e sexual (no qual havia um ritual de fertilidade) e, no terceiro dia, era um dia de muita alegria, o dia de abundante colheita (BRANDÃO, 2009b, pp.304-305).

Em *Assembleia das Mulheres*, Praxágora e suas companheiras, travestidas de homens, ocuparam a Assembleia e entregaram o Governo às mulheres, que implantaram um comunismo quase perfeito, transformando a cidade em uma só família, na qual todas as crianças seriam responsabilidade de todos. Tempos depois, certamente, inspirado por Aristófanes, Platão faria proposta bem parecida no Livro V da *República*.

Vimos que as peças de Aristófanes que estudamos trazem o tema do silêncio ou do silenciamento. Em *Lisístrata*, embora a protagonista se imponha, vimos que os homens tentam calar as mulheres e retomar a Acrópole a todo custo. Aqui também podemos dizer que, por trás do artifício da voz feminina, Aristófanes fez a sua crítica política à cidade, aos que se aproveitam do dinheiro público.

Em *Tesmoforiantes*, há provavelmente uma denúncia implícita de que Aristófanes estaria sendo ameaçado, neste caso, não sabemos por quem²². Ao colocar um poeta, Eurípides, em cena, sendo ameaçado pelas mulheres por

22 Em peças anteriores, Aristófanes já disse ser perseguido e ameaçado pelo demagogo Cléon.

falar mal delas, ele poderia estar fazendo referência a alguma situação ocorrida com ele mesmo. Por fim, em *Assembleia das Mulheres*, as mulheres precisaram travestir-se para conseguirem o que queriam. Foi necessário encerrá-las em roupas masculinas para que fossem ouvidas. Nesta peça que já é, por vezes, considerada uma comédia da fase intermediária, a voz do poeta não é mais ouvida através do coro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marta Mega de. *A “cidade das mulheres”: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Ed. bilíngue. São Paulo: Hucitec, 2000. (Grécia Roma; 7)
- _____. *As Mulheres no Parlamento*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. 1.ed. Coimbra: INIC, 1988. (Textos clássicos; 28)
- _____. *Rãs*. Tradução do grego, introdução e notas de Maria de Fátima Silva. 1.ed. Coimbra: IUC, 2014. (Autores gregos e latinos) Link: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0788-7>
- _____. *Duas comédias: Lisístrata e Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Biblioteca Martins Fontes)
- _____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1998.
- _____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. “Acarnenses”. Tradução de Ana Maria César Pompeu. In: POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2014.
- _____. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v.1. 21.ed. Petrópolis: Vozes, [1986] 2009a.
- _____. *Mitologia grega*. v.2. 18.ed. Petrópolis: Vozes, [1987] 2009b.
- _____. *Mitologia grega*. v.3. 15.ed. Petrópolis: Vozes, [1987] 2009c.
- CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. Produção Acadêmica Premiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.
- EURÍPIDES. “Helena”. In: CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípides: estudo e tradução*. Produção Acadêmica Premiada. São Paulo: FFLCH/USP, 2015

- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HENDERSON, J. (ed.). "Introduction". In: ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- MURPHY, Charles T. "Aristophanes and the Art of Rhetoric". *Harvard Studies in Classical Philology*, v.49, 1938, pp.69-113. Link: <https://www.jstor.org/stable/310700>
- MURRAY, Gilbert. *Aristophanes: a study*. Oxford: University Press, 1965.
- PAUSÂNIAS. *Description of Greece*. Link: <https://www.theoi.com/Library.html>
- PLATÃO. *A República*. Tradução, introdução e notas de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Ed. UFC, Banco do Nordeste [distribuidor], 2009.
- _____. *Banquete*. Edição bilíngue. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: ed.ufpa, 2011.
- _____. *Fedro*. Edição bilíngue. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed. Belém: ed.ufpa, 2011.
- POMPEU, Ana Maria César. *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Introdução à Lisístrata de Aristófanes*. Belo Horizonte: Substância, 2018.
- _____. *Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis*. 1.ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.
- _____. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2014.
- SANTOS, Marcos Martinho dos. "A teoria literária aristofânica". *Clássica*, v. 5, n. 6, 1992, pp.83-95.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. "Crítica à Retórica na Comédia de Aristófanes". *Hvmanitas*. Revista do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1987-1988. Volumes XXXIX-XL. pp. 43-104.
- SCHEID, John; SVENBRO, Jesper. *O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano*. Tradução de Mario Fleig, Jasson Martins da Silva. Porto Alegre: CMC, 2010.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. "Escravidão e ginococracia na tradição, no mito, na utopia". In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1989, pp.125-148.