



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KLEBER BEZERRA ROCHA

O LUGAR DO FALO NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

FORTALEZA

2025

KLEBER BEZERRA ROCHA

O LUGAR DO FALO NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Letras na Área de Literatura Comparada em Estudos de Literatura de Línguas Clássicas e Linha de Pesquisa Literatura, Mito e Outros Saberes.

Orientador: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

FORTALEZA

2025

KLEBER BEZERRA ROCHA

O LUGAR DO FALO NA COMÉDIA DE ARISTÓFANES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Letras na Área de Literatura Comparada em Estudos de Literatura de Línguas Clássicas e Linha de Pesquisa Literatura, Mito e Outros Saberes.

Aprovada em: 05/09/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria César Pompeu (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Greice Ferreira Drumond
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Maria de Fátima Silva
Universidade de Coimbra

À minha mãe, Terezinha Abreu Rocha,
uma mulher linda e doce que tem dois
lados: vermelha de Iansã e rosa do amor
de sua Santa Terezinha!

À memória do meu pai, Francimar
Rocha Silva, uma pessoa em que a cada
dia me reconheço mais!

À José Gabriel da Costa, que me deu
oportunidade, por vários motivos, a ter
saúde e para cumprir o que eu preciso!

AGRADECIMENTOS

À CAPES por todo o incentivo, pois "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001" (Portaria nº 206, de 4 de setembro de 2018, da CAPES);

À Profa. Ana Maria César Pompeu pela excelente orientação e pela sua presença sempre atenta;

Ao prof. Eleazar Magalhães Teixeira (*in memoriam*) por eu ter tido a honra de ser aluno em sua derradeira turma de Língua Grega no curso de Letras da Universidade Federal do Ceará e aquele momento foi um dos incentivos iniciais para esta pesquisa;

Ao prof. José Alves Fernandes (*in memoriam*), como um professor, colega e amigo de viagem (de Fortaleza para Sobral), que me deu uma mensagem silenciosa e ao mesmo tempo repleta de dizer sobre a vontade de saber mais sobre as palavras e as línguas;

Ao Prof. Orlando Luiz de Araújo pelas suas sempre honestas e valorosas orientações na minha graduação em Letras, no mestrado e agora no doutorado na Universidade Federal do Ceará;

Aos professores participantes da banca examinadora: Greice Ferreira Drumond, Claudicélio Rodrigues da Silva e Maria de Fátima Silva pelas valiosas colaborações e ideias que melhorarão o meu texto;

À Universidade Federal do Ceará, por toda a minha formação acadêmica; À minha companheira Kátia pela sua presença sempre amorosa;

Às minhas filhas Eloá e Iná, as minhas fontes maiores de inspiração para falar sobre educação, principalmente, em relação ao assunto desta tese;

Aos meus irmãos e irmãs José, Klauber, Cláudia e Fabiana, que cada um, ao seu modo, participou e participa de tudo o que eu faço;

Aos meus amigos Demontier, Jéssica, Fabinho, Tereza, Rejane, Edjane e Catarina pela contribuição que cada um me deu, com um bom humor e alegria, as rotinas que tivemos a oportunidade de seguir juntos;

Ao meu amigo Victor (PPGLEtras-UFC), pela sua simpatia e atenção;

Aos colegas dos Grupos de Estudos da Comédia de Aristófanes (GECA) e da Septuaginta (GES): Nazareno, Abigail, Jonathan, Liduína, Rubênio, Vanessa, Raul, Larissa, Gabriela e Américo que fizeram de nossos encontros bem ricos de aprendizagem e de animação;

Ao Ricardo Paixão, amigo de longa data, pela sua atenção em ajudar com material para pesquisa.

[...] E eis que já tinha chegado o dia destinado, em que também o homem devia sair da terra para a luz. Premido pelo impasse que salvação encontraria, Prometeu rouba de Hefesto e de Atena a sabedoria técnica com o fogo – pois sem fogo era impossível que alguém a adquirisse e dela se utilizasse – e é este então o seu dom. Por conseguinte, sabedoria para a vida assim o homem teve, mas a política ele não tinha, pois ela estava com Zeus.” (PLATÃO, *Protágoras*, 321d)

RESUMO

As onze comédias de Aristófanes que nos restaram completas trazem uma linguagem erótica recheada de referências ao órgão sexual masculino, são 236 ao todo. Algumas dessas recorrências vêm para mostrar a forma que o cômico se apresenta nas peças, mas, em grande parte das vezes, configuram a fala masculina e dão a direção, a intenção do autor na comédia. Esta pesquisa objetiva ordenar as palavras e expressões que se referem ao falo e à linguagem fálica, na maneira que elas foram traduzidas, nos contextos significativos encontrados, para mostrar os sentidos e as reincidências de cada termo dentro de todas essas representações teatrais. Assim, com uma pesquisa minuciosa, a Tese traz um capítulo para cada comédias, usando o texto original em grego e as traduções disponíveis em Língua Portuguesa, através principalmente do suporte teórico de Duarte (2000), Nortwick (2008) e Derrida (1973), examinando o que se refere ao órgão sexual masculino e o quanto o lado obsceno dele traz o falocentrismo, assim como investigando o discurso empreendido, entender também a configuração do falogocentrismo. Na mesma ordem, foram feitos três apêndices que mostram a quantidade de palavras fálicas, o tipo dessas palavras e um vocabulário que exhibe a recorrência e o sentido traduzido no contexto de cada palavra, isso para dar suporte à argumentação em relação ao lugar do falo. Dessa maneira, pode-se perceber que *Lisístrata* é a peça mais obscena, que *Acarnenses*, *As Vespas*, *A Paz*, *As Aves*, *As rãs*, também têm uma grande quantidade de expressões com esse viés. Da mesma forma, constata-se que a temática da guerra é um índice importante para o uso de palavras relacionadas ao falo, por esse motivo, as duas peças feitas logo após o fim dos combates mostram um momento que politicamente não propicia ao emprego de linguagem lasciva. Deduz-se, então, que o poeta criou, em cada texto, alguns subterfúgios para desviar as suas intenções, pois, em alguns períodos da história da Ática, houve mais liberdade para o uso da linguagem que em outros. Por fim, constata-se que o falo e a linguagem fálica, por trazerem o discurso masculino e a maneira de fazer as suas escolhas, em uma boa parte dos textos, carregam consigo uma forma violenta e impositiva de se proporem as ações.

Palavras-chave: comédia de Aristófanes; falo; discurso; falocentrismo; poder.

ABSTRACT

The eleven complete comedies of Aristophanes that remained to us contain erotic language filled with references to the male sexual organ; there are 236 in all. Some of these recurrences serve to show the way in which the comic is presented in the plays, but, in most cases, they configure male speech and give the direction and intention of the author in the comedy. This research aims to organize the words and expressions that refer to the phallus and phallic language, in the way they were translated, in the significant contexts found, to show the meanings and recurrences of each term within all these theatrical representations. Thus, with meticulous research, the thesis presents a chapter for each comedy, using the original text in Greek and the translations available in Portuguese, mainly through the theoretical support of Duarte (2000), Nortwick (2008) and Derrida (1973), examining what refers to the male sexual organ and how much its obscene side brings phallogentrism, as well as investigating the discourse undertaken, also understanding the configuration of phallogentrism. In the same order, three appendices were made that show the number of phallic words, the type of these words and a vocabulary that displays the recurrence and the translated meaning in the context of each word, this to support the argument in relation to the place of the phallus. Thus, it can be seen that *Lysistrata* is the most obscene play, that *Acarneuses*, *The Wasps*, *The Peace*, *The Birds*, *The Frogs*, also have a large number of expressions with this bias. Likewise, it is clear that the theme of war is an important indicator for the use of words related to the phallus. For this reason, the two plays written shortly after the end of the fighting show a moment that politically does not allow for the use of lascivious language. It can be deduced, then, that the poet created, in each text, some subterfuges to divert his intentions, since, in some periods of the history of Attica, there was more freedom in the use of language than in others. Finally, it is clear that the phallus and phallic language, because they convey male discourse and the way of making choices, in a good part of the text, carry with them a violent and imposing way of proposing actions.

Keywords: Aristophanes' comedy; phallus; discourse; phallogentrism; power.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Falo cômico	26
Figura 2 - Mulher carregando um falo	30
Figura 3 - Qual a forma correta de apontar a culpa de alguém?	42
Figura 4 - O menino da foto do dedo em riste	42
Figura 5 - Os cavaleiros, as muitas faces da política de uma importante cidade	49
Figura 6 - Homem cortejando um rapaz	66
Figura 7 - Sátiros itifálicos	73
Figura 8 - A dança das nuvens	79
Figura 9 - Instrumentos de tortura	86
Figura 10 - Trigeu e o escaravelho	98
Figura 11 - Homens se tornando aves	118
Figura 12 - Pintão	132
Figura 13 - Masturbação feminina	135
Figura 14 - Taça com figuras vermelhas representando Eros	153
Figura 15 - Príapo	156
Figura 16 - Ataíde	156
Figura 17 - Masturbação masculina	188
Figura 18 - Ilustração do deus Pluto sem falo	118

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ac.	Acarnenses, de Aristófanes
Ass.	Assembleia de mulheres, de Aristófanes
Av.	Aves. de Aristófanes
Cav.	Cavaleiros, de Aristófanes
Lis.	Lisístrata, de Aristófanes
Nuv.	Nuvenus, de Aristófanes
Paz	Paz, de Aristófanes
Pl.	Pluto, de Aristófanes
Rãs	Rãs, de Aristófanes
Tesm.	Tesmoforiantes, de Aristófanes
Vesp.	Vespas, de Aristófanes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	OS “BILAU” D’OS ACARNENSES NÃO QUEREM TRÉGUA	24
2.1	O “bilau” religioso em <i>Os Acarnenses</i>	24
2.2	O “bilau” político em <i>Os Acarnenses</i>	37
3	OS CAVALEIROS “CAPADINHO”	49
3.1	A política fálica dos “capadinho”	49
3.2	A religiosidade dos “capadinho”	57
4	O DEDO COTOCODE SÓCRATES PATINANDO N’ <i>AS NUVENS</i>	60
4.1	O dedo político de <i>As Nuvens</i>	61
4.1	O dedo religioso de <i>As Nuvens</i>	76
5	OS “PERU” PONTIAGUDOS D’ <i>AS VESPAS</i>	80
5.1	Os “peru” políticos das vespas	80
5.2	Os “peru” religiosos das vespas.....	95
6	<i>A PAZ E SEU “CONSOLO DE COURO”</i>	98
6.1	O “consolo de couro” político da paz.....	99
6.2	O “consolo de couro” religioso da paz	101
7	O “PINTO” DAS AVES.....	112
7.1	O “pinto” político das aves	113
7.2	O “pinto” religioso das aves.....	121
8	EM <i>LISÍSTRATA</i> , A MULHER PORTA O FALO POR UNS DIAS	129
8.1	A mulher porta o falo político em <i>Lisístrata</i>	130
8.1	A mulher porta o falo religioso em <i>Lisístrata</i>	147
9	<i>AS MULHERES QUE CELEBRAM AS TESMOFÓRIAS</i> E O “PINGULIN” SUB- REPTÍCIO E REFRAATÁRIO	163
9.1	O “pingulin” religioso de <i>As Mulheres que celebram as Tesmofórias</i>	164
9.2	O “pingulin” estético de <i>As Mulheres que celebram as Tesmofórias</i>	165
10	<i>AS RÃS</i> TRAZ DIONISO COM A CLAVA DE HERACLES NA MÃO	178
10.1	O ponto religioso da clava de Heracles em <i>As Rãs</i>	179
10.2	O ponto estético da clava de Heracles em <i>As Rãs</i>	183
11	AGORA, EM <i>ASSEMBLEIA DE MULHERES</i> , AS “BENGALA” FAZEM A REVOLUÇÃO COMUNISTA.....	196
11.1	AS “bengala” estéticas em <i>A Assembleia de mulheres</i>	197

11.2 AS “bengala” políticas em <i>A Assembleia de mulheres</i>	202
12 EM <i>PLUTO</i> , A RIQUEZA SOLTA A “PIROCA DE COURO” E SEGURA A BENGALA	215
12.1 A bengala econômica e política de <i>Pluto</i> em uma cidade carente de riqueza	217
12.2 <i>Pluto</i> e a bengala que sustenta a religiosidade da cidade	223
12.2 <i>Pluto</i> e a bengala que sustenta o caráter estético da trama	226
CONCLUSÃO.....	229
REFERÊNCIAS	236
APÊNDICE A – QUADRO INFORMATIVO SOBRE AS RECORRÊNCIAS DO FALO NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES.....	252
APÊNDICE B – LISTA COM OS TIPOS DE PALAVRAS E EXPRESSÕES REFERENTES AO FALO	253
APÊNDICE C – VOCABULÁRIO DE TODAS AS PALAVRAS E EXPRESSÕES FÁLICAS	258

1 INTRODUÇÃO

Neste texto inicial, em que introduzo o assunto que deve ser analisado, quero deixar evidente que as minhas escolhas, para o que será colocado logo mais, não negam as influências do meu lugar social. Isso porque o local onde nasci no estado do Ceará, o fato de eu ser um homem supostamente branco¹, heterossexual, cisgênero e, muitas vezes, fui e ainda sou heteronormativo², esse padrão traz referência a uma ancestralidade paterna e materna, já que fui educado dentro de uma família católica cristã e essa educação reproduz um modelo patriarcal mantido há séculos. Essas demandas não servem exclusivamente como uma justificativa, mas me fazem cuidar, antes de qualquer coisa, de olhar para o mundo que está ao meu redor de um modo mais coerente. Da mesma forma, por entender que a busca pela clareza e pela objetividade é sempre valorosa para qualquer texto, mas que ser agradável e me aproximar do leitor igualmente representam uma procura árdua e incessante, mesmo com as minhas limitações, assim, vejo que optar por escrever em primeira pessoa do singular não abala a qualquer um desses critérios, muito pelo contrário “[...] em nossos textos acadêmicos o que propomos é mais um discurso sobre determinado tema; nunca a verdade, o discurso, mas outra forma de olhar e, quiçá, construir reflexões a partir do nosso lugar de tessitura da pesquisa” (LEITE, 2023, p. 4). Desse modo, a seguir vou apresentar os motivos que me trouxeram até este ponto, depois também quero deixar evidente o referencial teórico e a metodologia que aplicarei nesta investigação.

É essencial dizer, então, primeiro que o meu compromisso com esta pesquisa exprime o teor do que pergunta Thomas van Nortwick (2008, p. 12), “que tipo de homem eu sou?”, “quem eu sou?”, “onde eu me encaixo na ordem maior das coisas?” e “quais são

¹ Vale dizer que, quando falo que sou branco, é importante salientar que nasci em Mangabeira, no município de Eusébio, no estado do Ceará, Nordeste do Brasil, e que para uma pessoa europeia ou estadunidense eu seja um latino-americano repleto de miscigenação, ou mesmo, na perspectiva de alguém nascido na região Sul ou Sudeste do Brasil, eu seja um nordestino, adjetivo que representa uma população com um caldeamento racial fruto da relação entre alguns povos, mas carregado de sentido pejorativo. Por isso verifico que existe também “além do pardo que pertence ao grupo racial negro (seja ele escuro ou claro), há também um branco de origem multirracial que, pela definição do IBGE, pode se definir como pardo. Ele é o branco ‘encardido’ (Schucman, 2014, grifo nosso), o branco descendente de negro (Souza, 2020), o branco miscigenado com indígena, o branco com características identificadas como ‘nortistas’, ‘nordestinas’ ou mesmo ‘cearenses’. Ele tem pele branca/morena clara/creme e tende a ter cabelo liso ou ondulado. Diferentemente do branco branquíssimo, ele é automaticamente visto como brasileiro, como não europeu. Posto isso, discorrer sobre essa categoria intermediária parda demanda reflexões complexas que envolvem processos intersubjetivos, sócio-históricos, político-ideológicos. Não por acaso, o lugar do mestiço aparece como um nó conceitual das discussões e discursos sobre raça, racismo e antirracismo no Brasil” (COSTA; SHUCMAN, 2022, p. 469).

² Padrão de relacionamentos héteros, que indica os relacionamentos heterossexuais cisgêneros (entre pessoas de sexo diferente) como os considerados normais e corretos, como o nome diz, coloca esses relacionamentos como norma na sociedade.

minhas obrigações como homem para com os outros?", ele também traz um cuidado importante que ratifico agora, de que maneira lidar com os textos antigos a partir da nossa perspectiva, do nosso tempo e do meu lugar atual no Brasil, buscando estar ciente das minhas possibilidades de desvios. Depois, sob o ponto de vista de estudar o que veio antes, apresento esta pesquisa como uma complementação do que já foi iniciado, em outro momento, com a minha dissertação de mestrado, em que fiz a tradução da comédia *Pluto* de Aristófanes³. Nela pude observar de melhor maneira a linguagem, o modo de criação e as diferenças com relação às demais peças desse autor. No entanto, outras questões foram surgindo e devido aos limites que são impostos a uma dissertação de mestrado, não foi possível aprofundamento maior nos comentários apresentados ali.

É fato que as temáticas encontradas nas peças de Aristófanes são as mais diversas: sociais, políticas, religiosas, artísticas, educacionais e outras. Os conhecimentos identificados nelas mostram uma relação profícua com o cotidiano da cidade de Atenas, mas, de outra forma, uma boa lembrança das imagens e rotinas no campo, fato este que registra uma provável vivência bucólica desse poeta na juventude (FERNÁNDEZ, 1996, p. 10). Logo, uma das demandas mais recorrentes destaca a maneira como os deuses são representados em suas comédias, que, pela visão de O'Regan (1992, p. 122), as divindades são por conta da conveniência para atender as necessidades sociais, políticas e conseqüentemente artísticas do poeta no registro escrito que ele faz chegar para nós. Desse modo, quando comecei a ler as comédias de Aristófanes, para tratar sobre o que quero dizer aqui, a ideia inicial era falar sobre o destronamento dos deuses nas peças: *Acarnenses*, *Aves* e *Pluto*, respectivamente em relação à guerra, à persuasão e à riqueza, porque essas tramas são levadas a destituir o poder das divindades vigentes e eleger outras dentro de tais temáticas em cada peça. Dessa maneira, o título inicial seria: "O destronamento dos deuses em *A Paz*, *As Aves* e *Pluto*: guerra, persuasão e riqueza na comédia de Aristófanes".

Em relação a essa temática, n'*A Paz*, a situação de guerra e a busca pela paz levam o herói da peça, Trigeu, a procurar no céu uma solução. Lá ele ameaça Hermes dizendo que o Sol e a Lua vão tomar o lugar dos deuses olímpicos (destronamento), com isso consegue libertar a Paz, em um momento de fragilização do domínio divino, e recebe um poder maior por ter se casado com Opora, a deusa das colheitas. Em *As Aves*, Evélpides e Pisetero buscam um local melhor para viver, com um plano, eles encontram Tereu (o homem-

³ A minha dissertação teve como resultado a publicação da tradução e comentários da comédia *Pluto* de Aristófanes, derradeira apresentada por esse comediógrafo das que chegaram até nós completas. Esse trabalho recebeu o nome de *Rico: uma tradução de Pluto de Aristófanes*.

pássaro) para auxiliá-los a convencer as aves a construir uma cidade no céu para controlar o poder dos deuses, o herói consegue persuadi-las a auxiliá-lo e, tendo êxito, ele casa-se com Soberania e toma posse do poder de Zeus. E, em *Pluto*, por conta da pobreza e da injustiça, Crêmilo e seu escravo (Carião) resolvem trazer a cura para Pluto (o deus da riqueza), que havia ficado cego, quando isso ocorre esse deus traz abundância para quem é justo e ele é aclamado no lugar de Zeus.

Essas peças mostram, portanto, como o valor dos deuses está mudando para a população grega daquela época, que é o principal público de Aristófanes, assim como a autoafirmação do poder do homem sobre o dos deuses, ou mesmo, que um certo tipo de ateísmo e a evolução do pensamento ético trazem uma outra forma de revelar a relação com as figuras divinas. O objetivo seria, então, demonstrar, nas comédias citadas, os motivos da mudança da importância dos deuses, do conseqüente destronamento deles, da transferência do poder, e como isso se relaciona respectivamente com as temáticas observadas anteriormente em cada contexto em que as representações foram feitas.

Entretanto, depois de ter revisado algumas vezes a minha leitura das comédias, vi que a questão que gira sobre o controle do poder está principalmente movimentada pelo “falo”, pois essa ideia é bem recorrente em todos os textos de Aristófanes. Por esse motivo, comecei a direcionar para o comportamento que os personagens e, às vezes, que a própria voz do poeta (no coro, de forma geral, e na parábase⁴, especificamente) têm em relação ao órgão sexual masculino e à linguagem fálica, tal que, com alguns ajustes feitos graças às reflexões da minha orientadora e da banca de qualificação, veio este novo título: “O lugar do falo na comédia de Aristófanes”.

Resolvi, em tal caso, procurar em todas as peças de Aristófanes como o “falo” se apresenta para nós. Mas, pelo que já disse antes, foi estudando mais cuidadosamente a comédia *Pluto*, que comecei a perceber esses detalhes, pois, no prólogo dessa peça, que acontece diante da casa de Crêmilo (o herói), este acompanhado de Carião (um de seus escravos) e um velho cego estão chegando do Oráculo de Delfos. O escravo lamenta-se por

⁴ A parábase é uma das partes da estrutura da comédia grega antiga em que ocorre uma pausa no roteiro da peça e o coro se dirige ao público, os componentes retiram as máscaras, há uma quebra da ilusão cênica e segue em direção ao público para falar com ele e fazer algumas queixas, digressões em relação ao que está sendo encenado, sobre o próprio poema ou sobre o poeta. Para Bowie (1982, p. 29 apud DUARTE, 2000, p. 55), Aristófanes faz uma “identificação do poeta com o herói cômico” e passa “em revista os principais temas tratados na peça”. A parábase é composta por duas partes maiores que se dividem: Parte Simples ou Não composta, que se divide em *kommátion* (parte pequena, feita em metro livre pelo coro ou pelo corifeu); *anapestos* (é a parábase propriamente, feita normalmente pelo corifeu); *pnigos* (feitos em um só fôlego pelo corifeu). Sízigia Epirremática ou Parte Coordenada, que se divide em *ode* (feita em verso livre pelo coro ou uma parte dele); *pnigos* (esses fazem a conclusão do epirrema); *antode* (responde à *ode*); *antepirrema* (dá seqüência a *epirrema*); *antipnigos* (concluem o *antepirrema*) (ZIELINSKI, 1985, apud DUARTE, 2000).

seu dono ser insensato, e faz acusação ao deus Apolo por mandá-lo seguir um homem nesse estado. Por consequência, o herói começa a compor o seu plano, porque ele se diz justo mesmo assim é pobre e outras pessoas, que são más, enriquecem. Por isso ele foi procurar o deus do oráculo, o qual propôs que o herói acompanhasse o referido cego, que depois se revelou ser o próprio Pluto, deus da riqueza. Dessa maneira, Crêmilo resolve, para salvar a si mesmo e aos justos, curar a cegueira do deus.

Aos poucos, então, depois que o protagonista argumentou intensamente, Pluto vai entendendo o poder que ele possuía e, naquele momento, começa a achar que deve ser curado. Carião, nesse instante, descreve o deus da riqueza como um mendigo cego, fragilizado por ter sido punido por Zeus, divindade a qual Crêmilo conta temer a força de Pluto. E o tal escravo, que se caracteriza por ter voz ativa na comédia, diz que aquele homem (se referindo assim ao deus Pluto, retirando a sua qualificação de divindade, como uma forma de diminuir a importância dele) é “capado” tradução minha⁵ para a palavra *ψωλόν*, *psolón*, (v. 267) que mais especificamente significa “com o prepúcio retraído”, uma referência ao falo cênico usado pelos atores de comédia (FERNÁNDEZ, 2011, p.93), um recurso⁶ que o velho cego não trazia, isso muito possivelmente por ele estar fraco, ser um mendigo. A situação é um indício claro de que a ausência do prepúcio, conseqüentemente, pela ideia construída “falo” é que reflete a falta de poder e é o que me levou e me leva agora a buscar, nesta e em todas as outras dez peças, a maneira pela qual Aristófanes posiciona no órgão sexual masculino e na linguagem fálica a orientação de suas tramas.

Ficou visível, por conseguinte, a constante repetição de palavras que indicam o órgão sexual masculino na obra de Aristófanes, e a princípio tive a impressão de que essa seria uma questão sexual a ser analisada por Freud ou por Lacan, que estudam, cada um a seu modo, essa temática, já que Freud estabelece que o “falo” constitui a “hipótese da primazia fálica na estruturação sexual de ambos os sexos” (COSTA e BOMFIM, 2014, p. 230). Isso opera-se porque os estudos desses dois pesquisadores estão bem relacionados com a cultura grega antiga e fazem várias menções a ela, mostrando que realmente há uma valorização bem justificada, principalmente, porque esse povo via o “falo” como um símbolo de poder e

⁵ A escolha de traduzir esta palavra por “capado” segue a leitura e a conseqüente tradução de Mário da Gama Kury (ARISTÓFANES, *Um Deus Chamado Dinheiro*, 2000, v. 267) para *ψωλόν*, *psolón*, que a traduz por “castrado”, mas também atende à compreensão de Fernández (2011, p. 93), que entende que “El hecho de que Carión sólo "crea" (no afirme) que quien viene está circuncidado podría indicar que el actor no portaba el falo de cuero, habitual en los actores masculinos, en que una circuncisión habría sido tal vez visible.” Dessa forma, se o ator não porta o falo de couro, ele está sem o falo, por esse motivo “capado”.

⁶ Expediente usado pelo ator cômico para fazer as suas representações, era feito, normalmente, de couro e tinha um formato de pênis com um tamanho avantajado, ficava dependurado à mostra saindo das vestimentas.

manutenção de vida, fecundidade e fertilidade. Além disso, nos registros em vasos e em outras fontes, ele se mostra como “um objeto poderoso, perpetuador da vida de todas as espécies do planeta e neutralizador das coisas ruins” (COSTA e BONFIM, 2014, p. 231), por isso que havia um culto ao falo em cortejos e cerimônias, as Falofórias.

É relevante dizer também qual o sentido que usarei da palavra “falo” em todas ou em grande parte das incidências de vocábulos e de expressões que aludem a ela, para que não haja problema de entendimento. Primeiro, percebo que falar sobre Freud é fundamental, porque ele traz o “falo” como um conceito importante para as suas teorias, mas exige um cuidado pelos problemas que surgem com esse uso, pois não podemos confundir “falo” com o pênis, mas como uma representação que se coloca como basilar para essa parte do corpo, que só pode ter uma relação com o órgão sexual masculino no sentido de sua ausência ou na possível ausência. O “falo”, no entanto, representaria um elemento universal que só os homens têm, as mulheres o perderam, então, Freud nomeia de “complexo de castração” o entendimento da diferença entre os sexos, em que o menino tem o medo de perder o órgão, “a angústia de castração”, e a menina nada tem de forma efetiva (COSTA; BOMFIM, 2014, p. 232).

Já a leitura que Lacan faz em relação ao falo, mostra que ele é um significante e não é caracterizado por uma fase específica, pois

Lacan (1998 [1958]) demarca bem que o falo tem uma função constitutiva, pois introduz o sujeito em sua existência e em sua posição sexual. Isso só pode ser apreendido, diz ele, se o tomarmos como um significante indispensável pelo qual o desejo do sujeito é reconhecido como tal, quer seja homem ou mulher. Em suas palavras: "O falo é o significante privilegiado dessa marca, onde parte do logos se conjuga com o advento do desejo" (1998 [1958], p.692). Rabinovich (2005) esclarece-nos que o termo "logos" possui em grego três significações, a saber: linguagem, discurso e razão matemática/proporção. Sendo assim, encontramos nesta proposição a tentativa de reafirmar o falo como um significante privilegiado, que une sexualidade e linguagem, deixando uma marca sobre o corpo. (COSTA e BOMFIN, 2014, p. 238)

A questão, no entanto, não muda no sentido de que o “falo” permanece sendo uma representação e não o órgão sexual masculino, um significante “que une sexualidade e linguagem” para situar no corpo o seu sentido. Assim, é relevante, depois de ter ordenado estas questões, dizer que Freud e Lacan recebem a crítica feminista por centrarem no “falo”

como o objeto formador da sexualidade, ou seja, são falocêntricos⁷ por orientarem uma hierarquia em relação aos sexos, colocando o masculino no centro. Essa demanda vai aos poucos trazendo as discussões para o que nos interessa: o “falo”, com o sentido de pênis e da linguagem fálica, que são as significações que operarei em grande parte das palavras e expressões das comédias de Aristófanes.

Isso dito, organizo da seguinte forma, daqui por diante, este texto introdutório para trazer o referencial teórico desta pesquisa: primeiro, vou tratar sobre o erotismo na cultura e na literatura grega e centro atenção em relação ao “falo” sendo substantivo, procurando perceber a importância do órgão sexual masculino, buscando entender a relação com o falocentrismo. Conseqüentemente, tratarei sobre o sentido do “falo” em relação ao ato de falar, ou seja, o discurso masculino, o poder que ele possui para caracterizar o falogocentrismo, que acompanha a cadeia de poder no mundo ocidental, através da linguagem dando valores próprios ao sentido, às pessoas e aos objetos componentes da conjuntura. Para Derrida, no momento que são efetivados os pares de opostos, conferido um significado a eles, divulga-se como verdadeiro, pode-se operar expediente de hierarquia e poder. Uma ideia disso é vista na concepção de masculino que monta a de feminino, esse movimento na cultura ocidental recebe o nome de falogocentrismo, colocando o falo e o logos (a razão) como referência. Assim, a concepção tradicional, entendida como logocêntrica está e esteve sempre vinculada a esse formato que traz pares de oposição colocados, a todo tempo, com uma hierarquização da relação entre os opostos (GABRIEL; SOUZA; ANGELI, 2022, p. 12).

Parto, então, das considerações feitas por Alexandrian (1989, p. 8) que norteiam o que é erótico e o que é pornográfico, pois ele diz que a pornografia é uma exposição literal dos prazeres carnis. Já o erotismo segue essa mesma exposição dita em relação à pornografia, mas a associa à ideia “do amor e da vida social”, à beleza, ao desejável, ao deleite. Esse autor vai além e também dispõe uma distinção entre o erotismo e o obsceno, e mostra que a diferença está centrada na impureza que a obscenidade é feita, usando palavras sórdidas, escatológicas, no sentido original que esse termo movimentava do grego: σκῶρ, *skôr* ou σκάτος, *skátos*, que significa excremento, esterco. Robson (1999, p. 78) vai além e afirma, apoiado em Henderson *The Maculate Muse* (1975), que a obscenidade é relativa ao campo das ações do ser humano protegido por “tabus”, o qual tem a sua conformação pelos hábitos

⁷ Falocêntrico indica que, em todas as áreas do conhecimento, o discurso, historicamente, construído é masculino, e suas representações partem desse ponto de vista. Na psicanálise, por exemplo, há uma supervalorização do falo e uma ligação desse com a sexualidade (COSTA, Ana; BONFIM, Flavia, p. 231).

vigentes da sociedade, aqueles que são dependentes da “aversão ou inibição emocional” e relacionados à área sexual e à excretora. Para ser mais claro, é a exibição do que deve ser velado, normalmente para causar o riso.

Nesse mesmo viés, utilizando-me da ideia de que Aristófanes usa de forma constante do falo para dar o vigor de suas representações, vejo que é importante perceber que Alexandrian faz um paralelo entre romance com passagens eróticas e romance erótico, mostrando que este concentra-se em tratar exclusivamente desta temática para trazer a excitação ao leitor; enquanto que o outro conduz essa temática por entender que ela existe dentro das relações humanas, mas serve a um contexto mais amplo (ALEXANDRIAN, 1989, p. 9). Assim, percebo que as comédias de Aristófanes não são pornográficas e sim eróticas com a intenção, mais precisamente, de serem obscenas, porque não trazem a necessidade exclusiva de prazer sexual. Henderson (1991, p. 7) complementa, dizendo que a pornografia é algo para o particular e o obsceno é para o público, geralmente, para fazer rir. E com os devidos cuidados comparativos em relação aos gêneros literários tratados, é visível que elas não são exclusivamente eróticas, mas têm somente passagens eróticas, que o autor as usa para encontrar os efeitos necessários à sua intenção. Inclusive, esse erotismo, especificamente, sendo obsceno, é colocado de forma diversa em cada peça, dependendo da temática que elas trazem, pois algumas comédias são extremamente obscenas e outras usam pouco desse recurso.

O caráter obsceno em Aristófanes, desse modo, mostra um dilema importante, primeiro, por que a pesquisa nessa área ainda é tão ínfima, se a presença de questões sexuais e escatológicas é tão intensa na vida das pessoas? Pelo que podemos observar, o estudo em relação à palavra, de cunho filológico e lexical, inicialmente feito por Henderson (1991), deixou evidente o valor do obsceno na Atenas do século V, apresentado de forma tão visceral na Comédia Antiga (RICHILIN, 2024, p. 2). Assim, esse artifício do uso de palavras obscenas (principalmente para o riso) é patente em Aristófanes, entretanto, o riso precisa atender aos mais diversos anseios do público masculino do teatro daquela época e

(...) impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (BERGSON, 1997, p. 14)

E, com o riso, essa dramaturgia direciona as várias formas de domínio político e social, e os personagens, muitas vezes, orientam o sentido da peça com o pênis ereto,

mostrando força e motivação para seguirem. E o pau descaracterizado em sua potência para indicar que o personagem não pode falar ou agir.

Mas não só o riso justifica o emprego do obsceno, a religiosidade representada pelas comédias com o culto a Dioniso e sua associação com o “falo”, que é um índice do poder de produzir, de harmonizar e de curar. Em alguns casos dentro da fabulação do comediógrafo, ele vem para mostrar que os seguidores têm poder até de trazer a paz, em situação de guerra, mesmo que individual, como é caso de Diceópolis, em *Acarnenses*, a primeira peça completa que nos restou desse autor. Nesse exemplo, acontece uma encenação de uma Falofória para celebrar a situação de estabilidade, uma forma de agradecer a Dioniso pelo que foi concedido ao herói. Todo esse clima vai além com a ficção criada pelo poeta, que tenta prever mais ainda as tendências do mundo social de Atenas, antecipando e imaginando uma liberdade sexual que

Dentro de um princípio geral de que os grandes conflitos bélicos sempre são portadores de mudanças sociais profundas, a experiência grega do séc. V revestiu-se de marcas peculiares. O núcleo familiar, atingido pelo desequilíbrio que a ausência, ou morte dos combatentes representa, viu-se privado de um controle e de uma disciplina ancestrais; em consequência a condição feminina tendeu a progredir no sentido da libertação de regras restritivas, que a moralidade tradicional lhe impunha. Para além do contexto mais próximo, o próprio contacto com outras comunidades humanas que a guerra proporcionava pôs em causa os princípios sociais estabelecidos. Conhecida a prática sexual, de algumas sociedades bárbaras, a vida grega passou a dispor de um termo de confronto e de consequente revisão dos seus *nomoi*. O que parecia ser regras absolutas viram-se minadas pela evidência de um carácter meramente convencional, de que um mesmo homem é o autor e o objecto. (SILVA, 2005, p. 41)

Essa flexibilização das regras além de ser relacionada às supostas liberdades como a da mulher, a de escravos e a de um “comunismo⁸” na antiguidade.

O jogo cênico de Aristófanes, recheado de obscenidades, é centrado no vigor do "falo" e direciona o percurso da fabulação, pois, para Lacan, "O falo é um conceito linguístico, o discurso é falocêntrico. Portanto, conforme Gallop (2001), ter um falo significaria estar no centro do discurso" (DE LOS SANTOS RODRIGUES, 2019, p. 40). Desse modo, as dramaturgias foram normalmente feitas por homens e para homens, ou até

⁸ “(...) o Comunismo, tem como pressuposto a abolição da propriedade privada burguesa, e caracteriza-se, segundo o filósofo, por ser a construção das condições objetivas para a livre associação dos indivíduos produtores, os quais, neste arranjo social, hão de regular, por sua própria ação, o metabolismo com a natureza” (FERREIRA, 2011, p. 159). Essa palavra é usada aqui para trazer uma ideia aproximada do que foi representado na comédia *Assembleia de mulheres*, em termos sociais, posto que Aristófanes busca fazer uma crítica à democracia de Atenas, mostrando de forma ideal um modelo social, que traz um teor cômico e irônico, mais justo. É importante deixar claro que as realidades relacionadas são bem distantes, e a palavra fica inapropriada nesse sentido.

mesmo para mulheres que não questionavam o poder masculino. As representações do órgão sexual masculino foram e ainda são muito comuns.

Claro que essas dramaturgias tiveram e têm direcionamentos diferentes, como se vê em *Rambo: Programado para Matar*, no qual o personagem principal explora a relação do guerreiro forte e ávido por mostrar seu vigor com as armas de fogo que carrega e a exibição de seu braço musculoso; e em *Laranja Mecânica*, no qual o personagem Alex usa uma máscara em formato de pênis, uma bengala fálica e uma estátua de pênis para exibir sua pujança. No caso de *Rambo*, o recurso é explorado para atingir o interesse do público masculino, que se reconhece e se autoafirma, mas Alex faz uma ponderação sobre esses recursos, mostrando que as formas de domínio são manifestadas, fisicamente, por artifícios de supremacia sexual (DE LOS SANTOS RODRIGUES, 2019, p. 46).

Posso questionar que nem todos os objetos aparentemente parecidos com o órgão sexual masculino são usados para fazer alusão a ele, mas sempre há uma escolha consciente ou inconsciente por algo que será visto e registrado em uma obra de arte. Na comédia antiga, essa maneira de evidenciar o "falo" parece ser bem intencional, pois a obscenidade ridiculariza personagens, costumes e instituições. De forma geral, ri da hipocrisia da sociedade ateniense da época, trazendo uma crítica aos políticos e à política. Percebo que o uso do "falo" em Aristófanes não tem apenas um fim em si mesmo, mas sim é um recurso para chegar a um propósito cômico ou satírico.

A linguagem fálica de Aristófanes tratada nesta tese é uma consequência daquilo que é a afirmação do masculino através da utilização de palavras e expressões que se referem ao "falo". Isso porque não é necessário expressar um nome que represente o órgão sexual para que o homem afirme e reafirme a sua prepotência, mas o emprego da força e do discurso são instrumentos usados pelo "lugar do falo". Para localizar esta questão aqui, então, vou recorrer à Adriane Duarte (2000) em seu estudo sobre as parábases de Aristófanes: *O Dono da Voz e a Voz do Dono: A parábase na comédia de Aristófanes*, já que ela mostra bem nitidamente quem está falando durante cada uma das encenações.

O poeta é quem conduz as suas vozes na comédia, ele, antes de tudo é um educador, aquele que tem o conhecimento e vai transmitir para a cidade, pela tradição, como foram Homero e os trágicos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Aristófanes assim traz o legado com toda a sua habilidade e não esquece de reforçar o seu valor com o autoelogio, para credenciar a si mesmo como conselheiro sobre política, moral e religiosidade. Por isso, direciono a minha atenção, especialmente, em relação à participação do coro; em específico, à da parábase e onde eu possa perceber as intenções do poeta, porque em grande parte das vezes

lá estará a linguagem fálica. Nas cinco primeiras comédias, pelo que orienta Duarte (2000, p. 51), as opiniões colocadas ali são atribuídas ao poeta, em que o corifeu diz o que ele falou ou até coloca em primeira pessoa como se ali estivesse falando por inspiração⁹. Em alguns momentos também há uma ambiguidade visivelmente proposital, se o discurso é pronunciado pelo coro ou pelo comediógrafo, às vezes essa situação ocorre porque o poeta quer se preservar em relação à sua fala, já que é melhor haver uma crise de compreensão, proporcionada por não se entender quem é o falante, do que ser culpabilizado e punido pelas críticas ácidas de sua autoria.

Um exemplo da intenção precisa do poeta está colocado n’*As Nuvens*, justamente quando o coro fala sobre o valor da língua de um homem para conviver entre os outros homens em Atenas. Isso parece ser bem valioso para ele, tanto que é usada a expressão: καὶ βουλευῶν καὶ τῆ γλώττῃ πολεμίζων, *kai bouleúion kai têi glóttei polemízon*, “deliberando e combatendo com a língua!” (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 419), para relatar o que deve ter e fazer um homem correto, para saber combater com a língua, ter propriedade para usar a linguagem. Neste trecho, o poeta está de maneira explícita associando o falo à língua e a análise tem que ser direcionada para a ideia de que

O falo laciano é assim um conceito lingüístico. O discurso é falocêntrico. Portanto, ter um falo significaria estar no centro do discurso, gerar significado, ter o domínio da linguagem, controlar e não conformar-se àquilo que provém de fora, do Outro. (GALLOP, 2001, p. 280)

Portanto, a língua é um instrumento fálico pelo poder que ela tem para impor e controlar, tanto que o próprio personagem Sócrates reforça, logo depois na peça, quando diz que existem três deuses: o Caos, as Nuvens e a Língua para mostrar a tamanha importância desta como veículo da força na comédia.

Em um segundo momento do coro e dos tipos de parábase na comédia antiga, o poeta para de dar conselhos diretamente com a sua fala ou pela intermediação do coro e é a partir de *As Aves* que a estrutura e a maneira original presente nas primeiras peças mudam com o coro assumindo a sua própria voz como um personagem, isso acontece até a apresentação d’*As Rãs*¹⁰ que encontramos novamente a temática de política da cidade (DUARTE, 2000, p. 168). A voz do poeta, então, aparece na fala dos personagens que proferem os conselhos por si, sem fazer alusão ao poeta, é o que ocorre n’*As Aves*, uma

⁹ As cinco primeiras comédias referidas são: *Acarnenses* (de 425 a.C.); *Cavaleiros* (de 424 a.C.); *Nuvens* (de 423 a.C.); *Vespas* (de 422 a.C.); *Paz* (de 421 a.C.).

¹⁰ Com essas características colocam-se as seguintes peças: *Aves* (em 414 a.C.); *Lisístrata* (em 411 a.C.); *Tesmoforiantes* (em 411 a.C.); *Rãs* (em 405 a.C.).

comédia repleta de discursos e a persuasão parece ser a questão fundamental para o destronamento dos deuses. E, em um diálogo entre Pisetero e o Delator, aquele diz: *vñv toi léγων περῶ σε, nñn toi légon ptero se*, “Agora, enquanto falo, estou lhe dando asas” (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, v. 1437), o herói exalta o valor do falar, da sua fala tentando convencer o tal homem que é um falador, que vive falando mal dos outros, delatando. Aristófanes agora traz o poder fálico da fala para o protagonista.

Nas comédias que são apresentadas no século IV a.C.¹¹, quando a Guerra do Peloponeso já havia acabado, o coro diminui consideravelmente a sua função na peça, as falas desse personagem ficam irrisórias e qualquer discurso que seja atribuído ao comediógrafo é diluído nas palavras dos outros personagens da peça. Nessa parte final da produção de Aristófanes, a comédia muda e não vejo mais, de forma direta o discurso fálico se referindo à importância da fala para os homens.

A posição de διδάσκαλος, *didáskalos*, de mestre, que o poeta assume, mostra assim todo o seu propósito de fazer uma cidade justa, como destaca Pompeu (2004, p.21), a comédia tem a pólis, cidade, como tema e nela encontramos as mais diversas denúncias sobre as injustiças em relação ao político, ao ῥήτωρ, *rétor*, orador, oriundo das camadas mais baixas e, por esse motivo, ele quer se beneficiar deixando o δῆμος, *dêmos*, povo, indignado. Essa situação traduz exatamente o estado da democracia, sempre em vias de se tornar uma tirania, um dos vários exemplos em relação a isso, está no drama vivido por Δικαιοπόλις, *Dikaiópolis*, o herói de *Acarnenses*, que traz no nome δίκη, *dike*, justiça, e πόλις, *pólis*, cidade, para relatar com as suas palavras e argumentos o que é mesmo digno para Atenas. A fala desse personagem ostenta que

A preocupação central de Aristófanes é “falar, perante os Atenienses, sobre a cidade” (ἐν Ἀθηναίοις λέγειν μέλλω περὶ τῆς πόλεως). A palavra toma, em cena, todo o protagonismo, palavra que não é vã nem simplesmente poética ou graciosa, mas focada na cidade tal como os espectadores a devem olhar. (SILVA, 2015, p. 65)

Nesse caso específico, o herói pede a paz e consegue, porque vê que ela é o melhor a ser feito, o mais justo para as pessoas dali, mas como é improvável a guerra ser cessada, a criatividade do poeta traz uma solução inusitada, pelo que já havia dito, a paz foi concedida só para ele, mas os políticos são a favor da guerra porque se beneficiam com ela. Essa escolha por uma política bélica traz com ela uma justificação argumentativa de imposição pela guerra, algo típico dos homens, contudo, nessa e em grande parte das peças de Aristófanes, é a πειθῶ,

¹¹ Nessa fase final, são apresentadas duas peças: *Assembleia de Mulheres* (de 392 a.C.); *Pluto* (de 388 a.C.).

peithó, persuasão, o uso da retórica para o convencimento nos diálogos da comédia. Pois, o poeta é um homem; todos os atores são homens (alguns travestidos de mulher); o público de onde são feitas as encenações quase que completamente é composto por homens, todos ávidos por uma trama que diga algo considerável para eles. E, de modo parecido, a herança de textos escritos e orais que dão suporte ao poeta foi feita por outros homens, por esses motivos o falocentrismo é bem arraigado e chega a ser um falogocentrismo, “(...) que diz respeito à relação de poder que produz a idealização do falo e do logos como entender as referências últimas aos modelos (...)” (GABRIEL; SOUZA; ANGELI, 2022, p. 2) aplicados nas nossas formas de agir e de fazer na sociedade.

Isto posto, reforço as minhas explicações anteriores, o meu objetivo aqui é fazer uma pesquisa bibliográfica qualitativa, na qual devo apresentar outros teóricos durante a investigação. Ao término vou apresentar um quadro informativo e um vocabulário com uma lista de palavras e expressões alusivas ao “falo” provenientes das onze comédias estudadas para fortalecer os argumentos sobre as palavras usadas. Outra questão importante é referente a cada trecho que eu escolher das peças para fazer observações, quando for necessário, digo, quando houver divergência grande de entendimento entre os termos, trago duas traduções em língua portuguesa, pois vejo que, assim, a quantidade de recursos traduzidos vai enriquecer de sentido as observações.

A estratégia que proponho, então, é fazer uma análise das comédias completas de Aristófanes, explorando os destaques que evidenciem o “falo” e a linguagem fálica. Reservando, portanto, um capítulo para cada uma das comédias, orientando-me pela ordem temporal em que as peças foram apresentadas pela primeira vez com o intuito de destacar as analogias necessárias quanto à mudança na estrutura e temática delas com relação às questões históricas e sociais da cidade de Atenas. Também, por haverem dois temas extremamente relevantes em relação às comédias de Aristófanes, subdivido cada capítulo em dois tópicos relacionados ao falo: um sobre a religiosidade e outro sobre a política.

O suporte teórico que devo usar inclui Duarte (2000) e Henderson (1991) para estudar as palavras, as expressões e os discursos desenvolvidos em cada comédia, e perceber o que de falo ou fálico há nelas. Usarei Butler (2019), para tratar do falogocentrismo, pois, em *Corpos que importam*, ela trata da “materialidade” do corpo e do sexo e mostra que não são configurados de forma natural, mas gerados e confirmados no cotidiano pelo discurso heteronormativo para aplicar ao texto de Aristófanes. Por fim, utilizarei o estudo de Nortwick (2008) para analisar o ideário da figura masculina como uma forma de perceber a orientação que esse poeta seguiu para construir seu texto cômico.

2 OS “BILAU” D’OS ACARNENSES NÃO QUEREM TRÉGUA

A peça *Os Acarnenses* recebe esse nome por referência a um *demos*, localizado próximo a Atenas, o mais prejudicado pelos ataques espartanos durante a Guerra do Peloponeso. O herói cômico dessa peça é Diceópolis, cujo nome é uma criação de Aristófanes para ter um sentido no texto, sendo composto por duas partes: δίκαιος, *dikaios*, que significa justo, e πόλις, *pólis*, a cidade-estado grega, e a união dos dois termos traz a significação “cidade justa”, ou “Justinópolis”, como sintetiza Pompeu (2014).

O prólogo da peça começa, portanto, com o herói cômico na Pnix aguardando o início de uma assembleia. Justinópolis chega ali e começa a lamentar a guerra, desejando a paz. Depois, quem fala na assembleia é o Anfíteo, e Aristófanes bem configura essa palavra, que é a união de ἀμφί, *amphí*, que significa “ao redor”, “de dois lados”, “de ambiguidade”, unido com θεός, *theós*, “deus”, entendido como o “deus dos dois lados”, referência à sua genealogia relacionada a personagens míticas como Deméter e Triptólemo¹². Esse personagem é traduzido por Ana Maria César por “Ambideus” para representar a sua dupla lateralidade, que se distingue, na assembleia, também por ser um semideus e estar aliado a Justinópolis e trazer, com essas características, uma ligação forte com Dioniso (POMPEU, 2020, p. 14).

Diceópolis, no início da trama, percebe que os atenienses não vão buscar a paz e, nesse momento, entrega oito dracmas ao Ambideus para ele ir pedir uma trégua aos Espartanos. Isso tudo é feito em um discurso, por um lado, que afirma de maneira educativa a política (a retórica) do momento e, por outro lado, as festas religiosas de cunho ritualístico (as falofórias e a comédia), focalizando o deus da fertilidade (Dioniso) com o seu símbolo maior, o órgão sexual masculino. Vou começar, portanto, com o viés religioso.

2.1 O “bilau” religioso em *Os Acarnenses*¹³

O poeta inicia, então, a fazer alusões ao falo em alguns trechos da peça, claramente, mostrando a presença do deus Dioniso. São ao todo trinta e sete referências ao

¹² Um dos lados de Anfíteo é da mãe, Demeter, que é a deusa da terra que é alinhada com a plantação, ela enamorou Triptólemo, filho do rei Celeu de Eleusis, e o ensinou a cultivar o trigo para que ele pudesse levar essa cultura para os povos do mundo.

¹³ Este tópico, assim como os demais abordados nos capítulos seguintes sobre a religiosidade nas comédias de Aristófanes, visa evidenciar como o poeta instrumentaliza essa temática para discutir outras demandas centrais em sua obra. Ao selecionar esses elementos, busca-se compreender de que maneira o sagrado serve de pano de fundo para as críticas sociais e políticas articuladas pelo autor.

órgão sexual masculino, as palavras que mais acontecem são πέος, *péos*, e Φαλῆς, *Falês*, ou φαλλός, *fallós*, mas com menor recorrência também aparecem ἄποψωλέω, *apopsoléō*, δεῖνα, *deína*, etc. Em vista disso, Justinópolis querendo fazer uma trégua da guerra para si e para a sua família, dialoga com Teoro¹⁴ e o Locutor (Arauto). Ele conta sobre os trácios, homens valentes, que acompanham Teoro, no seguinte diálogo:

Κῆρυξ

οἱ Θράκες ἴτε δεῦρ', οὓς Θέωρος ἤγαγεν.

Δικαιόπολις

τουτὶ τί ἐστὶ τὸ κακόν;

Θέωρος

Ἵδομάντων στρατός.

Δικαιόπολις

ποίων Ἵδομάντων; εἰπέ μοι τουτὶ τί ἦν;

τίς τῶν Ἵδομάντων τὸ πέος ἀποτεθρίακεν;

LOCUTOR

Venham aqui os trácios que o Teoro trouxe.

TEORO

A tropa dos odomantos.

JUSTINÓPOLIS

Que odomanto? Me diga logo que diab' é isso?

[*Percebendo o enorme falo usado por eles*]

Quem torô o pau dos odomanto? (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 2014, v. 155-158)¹⁵

ARAUTO

Avancem para aqui os trácios que Teoro trouxe.

DICEÓPOLIS

Que desgraça é esta agora?

TEORO

O exército dos Odomantos.

DICEÓPOLIS

Que Odomantos? Diz-me lá, o que vem a ser aquilo ali?

Quem descascou o membro dos Odomantos? (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, v. 155-158)¹⁶

O humor da peça apresenta uma sátira aos Odomantos, que portam um falo cênico avantajado; no texto, a personagem Diceópolis indaga sobre a aparência do membro. Essa tradução busca capturar o cerne do humor que, como observa S. Douglas Olson (2004, p.

¹⁴ Θέωρος, Teoro, pelo nome se caracteriza espectador para ver os espetáculos, um embaixador para isso, que também se associa a festa ou a teoria, que é o ato de observar, aqui principalmente alguém que é designado para ir ver uma festa, com uma função específica. Para Pompeu (2014, p. 38), esse personagem apresenta algumas semelhanças com Diceópolis “como espectador do teatro e da assembleia”, contudo, com um lado de oposição, porque é ele quem traz os Odomantos, povo guerreiro, mercenário, contratado por Atenas para a guerra.

¹⁵ A tradução de Ana Maria Pompeu (2014) se caracteriza por verter o texto grego para uma variante regional do português, um português “matuto”, como denomina a autora, e é palavra que tem o sentido de ser do “mato”, ou melhor da área rural, do campo, indivíduo que vive no campo, de personalidade repleta de rusticidade de espírito, falta de traquejo social; caipira, roceiro, jeca.

¹⁶ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

121), baseia-se no verbo grego ἀποτεθρίακεν, *apotethriaken*. O termo, no infinitivo perfeito, pode ser traduzido literalmente como “remover a folha de figueira” e, no contexto, relaciona-se a τὸ πέος, *tò péos*, aludindo à glândula exposta.

O efeito cômico reside no fato de que os Odomantos — povo trácio temido por sua agressividade guerreira — praticavam tradicionalmente a circuncisão, sendo representados em cena com falos que destacavam essa especificidade. Por esse motivo, a tradução de Maria de Fátima Silva (2014, p. 80), “Quem descascou o membro”, parece mais próxima da ideia de retirar o prepúcio do que a versão dialetal de Ana Maria César Pompeu: “Quem torô o pau”. Tal característica cultural era realçada pelo falo cênico de couro, utilizado para conferir destaque visual à piada. Esse recurso de figurino era onipresente na Comédia Antiga para provocar o riso, como evidenciado pela iconografia em vasos da época (Figura 1), na qual personagens masculinos, com raras exceções, portavam o artifício.

Figura 1 - Falo cênico¹⁷



Fonte- Wikipédia - Museu Arqueológico Nacional de Madri (2008).

Esse trecho anteriormente citado se relaciona a outro colocado um pouco depois de uma fala de Justinópolis:

τοισδὶ δύο δραχμὰς τοῖς ἀπεψωλημένοις;
 ὑποστένοι μὲντᾶν ὁ θρανίτης λεῶς
 ὁ σωσίπολις, οἴμοι τάλας ἀπόλλυμαι,
 ὑπὸ τῶν Ὀδομάντων τὰ σκόροδα πορθηόμενος.
 οὐ καταβαλεῖτε τὰ σκόροδ';

Duas dracmas pra estes pau-torado?
 Vai gemê mermo é o povo das trirreme,
 “O salvadô da cidade”. Ai meu deus do céu, tô perdido,
 [Os odomantos furtam o saco de alhos de Justinópolis]
 Os odomanto tão dano é fim no meu aio.
 Rebole o meu aio no chão! (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, vv. 161-65)

A esses tipos? Duas dracmas a esses circuncidados? Gemer é o que resta aos marinheiros, os salvadores da cidade. (Os Odomantos roubam-lhe o saco.) Ai que

¹⁷ Essa figura e as outras que foram enumeradas a seguir, expressam as formas de representação do falo em vários contextos. Utilizo esse expediente aqui para dar expressividade maior para o texto.

desgraça a minha! Estou perdido! Os Odomantos estão a pilhar os meus alhos. Vocês largam já esses alhos ou não largam? (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, vv. 161-65)

O verbo ἀπεψωλημένοις, *apepsoleménois*, no participio perfeito passivo, significa literalmente "com o prepúcio retraído" ou "exposto", tratando-se de uma afirmação dirigida aos Odomantos. Tal alusão à circuncisão marca uma distinção visual em seus falos, visto que, no verso anterior (v. 154), Diceópolis afirma: τοῦτο μὲν γ' ἤδη σαφές, *toûto mén g' éde safés*. A tradução "Isso aí já tá na cara" (ARISTÓFANES, 2014, v. 154) reforça a intenção de Aristófanes em registrar o caráter exótico desse povo, tanto que Olson (2004, p. 212) associa formalmente essa prática aos povos trácios.

Vale, outrossim, contrastar as duas traduções escolhidas para ilustrar o trecho: enquanto Ana Maria César Pompeu opta pela coloquialidade de "pau-torado", Maria de Fátima Silva prefere "circuncidados", termo que se aproxima mais da denotação técnica de retirar a pele que recobre a glândula. Em outro momento, encontra-se uma construção semelhante na fala de Diceópolis:

μηδαμῶς ὦ Λάμαχε:
οὐ γὰρ κατ' ἰσχὺν ἐστίν: εἰ δ' ἰσχυρὸς εἶ,
τί μ' οὐκ ἀπεψώλησας; εὖοπλος γὰρ εἶ.

De jeito nium, ó Bataião
Num tem nada a vê cum força; e se tu é forte
Porque num tem o pau torado? Tu tá é chein de arma. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, vv. 590-92)

Isso não, Lâmaco! A força não é para aqui chamada. E se és assim tão forte, por que é que não me arreganhaste a coisa? Estás armado até aos dentes! (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, vv. 590-92)

No verso 592, ἀπεψώλησας, *apepsólesas*, aparece novamente; aqui ele está na segunda pessoa do singular do aoristo indicativo, traduzido por Silva (1980, v. 591) por "Por que é que me arreganhaste a coisa?", a tradutora apresenta a ideia de que a circuncisão reflete uma distinção, uma marca no órgão e potencializa a força do homem. Já Pompeu (2014, p. 97) faz a seguinte tradução para o mesmo verso "Por que num tem o pau torado?", como os odomantos. É bom enfatizar que aqui esta tradutora faz em nota alusão à circuncisão para esta tradução e que Lâmaco (Batalhão, na tradução de Ana Maria C. Pompeu) é um general que defende a guerra e tem características constituídas, nessa peça, com o "pau torado", porque este é a personificação do combate e aqueles, o povo mais guerreiro dos trácios. Por isso, que é notória a visão que se observa sobre o pênis, nesse trecho, enfatizando o orgulho do homem

em relação ao seu próprio pau, o formato distingue e potencializa a força dele (SANTOS, 2000, p. 14).

Termos como esses, que identificam a morfologia e as características do pênis, revelam o processo de moldagem do homem e as distinções necessárias para forjar o masculino voltado ao combate — aquele que porta a espada ou a lança no cotidiano das guerras. Em períodos de transição, como a adolescência, a mais delicada das lutas travadas era contra o próprio corpo; devido à imaturidade, o jovem ainda não possuía a compleição de um hoplita¹⁸, e seu falo não apresentava as características esperadas para as adversidades de um combatente. Essas peculiaridades identificam a masculinidade e delimitam o que é ou não considerado viril. São padrões criados pelo discurso, nos quais a materialidade apresenta o corpo masculino para o combate, definindo as particularidades que marcam a passagem para a vida adulta ou que, por outro lado, desqualificam o sujeito enquanto homem (BUTLER, 2019, p. 20).

Nessa mesma intenção, a palavra: ὄπλον “arma”, colocada também na fala de Justinópolis, diz o seguinte um pouco antes no texto:

οὐκ οἶδά πο:
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὄπλων εἰλιγγιῶ.
 ἀλλ' ἀντιβολῶ σ' ἀπένεγκέ μου τὴν μορμόνα.

Já nem sei. Tenho um tal medo dessas armas, que até me dão tonturas. Por favor, chega-me para lá esse espantalho. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, vv. 580-82)

Esse termo referido antes, da mesma forma, tem o sentido fálico, ela traz consigo o poder bélico de Batalhão (Lâmaco), que é um defensor da guerra e detentor das armas, as quais provocam o temor mostrado no verso seguinte com a palavra μορμόνα, *mormóna*, um monstro ou uma figura espantosa feminina, aqui traduzido por “espantalho” e “marmota”. E no verso 592, ὄπλον, *hóplon*, repete-se com a forma: εὖοπλος, *eúoplos*, pode ter a leitura de falo pela equivalência da coragem com o “pau torado”, isto é, com a circuncisão dos odomantos, povo mais valente. Então, ser bem armado poderia ser dotado de falo e esse significante, tomando a ideia usada por Lacan (1998), resgata o significado representativo e recheado de simbologia para uma pessoa ou para um grupo social (ABRANTES; MAGALHÃES, 2019, p. 23), pois até hoje, em um mundo ainda engessado dentro do padrão masculino, as violências sociais: o estupro e o assalto à mão armada são agressões

¹⁸ Soldado de infantaria ateniense de infantaria duramente armado, característico do período clássico.

tipicamente masculinas e fálicas.

Seguindo a ordenação da peça, quando o Ambídeus retorna do encontro com os espartanos e traz a notícia de que conseguira as tréguas individuais para Justinópolis, o coro formado por cidadãos do demos de Acarnes, os acarnenses, entra em cena e quer matar o homem que fez as pazes individuais de 30 anos com os peloponésios¹⁹, e eles, os mais prejudicados com a guerra, não tinham qualquer benefício e dizem:

ὄστις ὦ Ζεῦ πάτερ καὶ θεοὶ τοῖσιν ἐχθροῖσιν ἐσπείσατο,
οἷσι παρ' ἐμοῦ πόλεμος ἐχθοδοπὸς αὐξεται τῶν ἐμῶν χωρίων:
κούκ ἀνήσω πρὶν ἂν σχοῖνος αὐτοῖσιν ἀντεμπαγῶ
ὄξυς ὀδυνηρὸς ... ἐπίκωπος, ἵνα
μήποτε πατῶσιν ἔτι τὰς ἐμάς ἀμπέλους.

Aquele que, meu pai do céu, cum's inimigo fez trégua,
Pros tais vai crescê em mim a guerra medonha mode
Os meus campo;
E num vô pará inté me plantá neles cum'um junco
<E uma estaca> fina, dorida, infíada até o talo, pra que
Nunca mais eles pise nas minha vinha. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 1980, vv. 225-233)

Esse fulano - ó Zeus pai! ó deuses! — fez tréguas com os inimigos, contra quem, dentro de mim, vai crescendo o furor do combate, o ódio, por causa dos meus campos. Não descanso enquanto lhes não varar o corpo com um pau, penetrante, doloroso, enterrado até ao cabo, de maneira que não hão de voltar a pisar as minhas vinhas. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, vv. 225-233)

A palavra *σχοῖνος*, *schoînos*, “junco” ou “pau” associada a outra colocada logo depois *ἐπίκωπος* “enterrado até o talo”, principalmente, a raiz dela *κώπη*, *kópe*, “cabo de um remo”, são objetos, utensílios, instrumentos que lembram um pênis e geralmente são específicas de homens – armas, artefatos com esse aspecto e orientam um formato opressor (PALEY, 2001), nesse caso na comédia, marcam a força e a violência que o coro empreende contra Diceópolis, justamente no momento que antecede a abertura de um trecho repleto de referências fálicas indicadas pela celebração das Dionísias Rurais em comemoração às tréguas individuais do herói. Nesse cortejo em reverência ao deus do vinho, normalmente as participantes carregam falos enormes, como o que está à mostra na Figura 2, para exibir a ligação forte com Dioniso ou mesmo com Phales, uma personificação do falo.

¹⁹ A trégua remete primeiro às Dionísias Rurais, que dá nome a muitos festejos ligados a Dioniso; nessa comédia, em seguida, há a celebração das Antestérias, depois, as Leneias, festividade em que a peça está inserida, mostrando, de certa forma, um calendário dos momentos de ritual relacionados ao deus da fertilidade e do teatro. (POMPEU, 2020, p. 15)

Figura 2 - Mulher carregando um falo



Fonte: Dactiliotheca: o fugitivo permanece e permanece (2011).

Então, o coro convoca os que estão ali para escutar Diceópolis, que celebra as Dionísias rurais e os conclama para cantar um hino a Phales, símbolo da fertilidade e da fecundidade como uma referência a Dioniso. Nessa etapa da peça, a primeira vez que a palavra aparece é a seguinte:

εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.
 προῖτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κανηφόρος:
 ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.
 κατὰθου τὸ κανοῦν ὃ θύγατερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.

Vam' orá, vam' orá!
 Que vá um poquin pra frente a canéfora.
 O Xântias vai butá o pau reto.
 Bota pra baixo o cesto, fia, pra gente cumeçá. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, vv. 241-44)

Silêncio! Silêncio! Avança um pouco cá para a frente, tu, a canéfora. O Xântias que erga o falo bem direito. Pousa aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, vv. 241-44).

Nos próximos versos opto por colocar duas traduções para mostrar a diversidade de escolha de palavras para representar o órgão sexual masculino. Aqui para Olson (2004, p. 142), mostra-se uma tradição nos cortejos a Dioniso, a apresentação do órgão sexual, e Xântias, escravo desse deus, coloca possivelmente à mostra um falo grande e ereto. Logo depois, nos versos 260 e 261, ocorre duas vezes a palavra φαλλός, *phallòs*, e Diceópolis se posiciona atrás dos portadores do falo, pelo que explica o comentador, carregando algo que represente o órgão sexual masculino (Figura 2), que é costume no transcorrer do cortejo (OLSON, 2004, p. 147), como os versos mostram:

ὃ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος
 ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου:
 ἐγὼ δ' ἀκολουθῶν ἄσομαι τὸ φαλλικόν:

Ó Xântia, é preciso que vocês dois levem reto
 O pau atrás da canéfora.
 E eu seguino vou cantar o hino do pau. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, vv. 259-261)

Xântias, vocês dois aí, tratem de me pôr direito esse falo atrás da canéfora. Sou eu que vou cantar, pelo caminho, o hino fálico. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, vv. 259-261)

Isso posto, o hino é cantado com a palavra: Φαλῆς, *Falês*, nome da entidade que personifica o órgão sexual masculino, como o verso diz ἑταῖρε Βακχίου, *etaïre Bakchiou*, “cumpanhêro de Baco” (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 263). Aqui acontece uma invocação erótica ao “falo” e ao deus do teatro, Dioniso. No transcórre deste canto, são em torno de cinco as palavras derivadas de φαλλός, *fallós*, (nos versos: 263, 271, 276), elas apresentam de maneira importante o valor dado ao deus do vinho, a sua ligação com o órgão sexual masculino (símbolo da fecundidade e da fertilidade) e manifestam o teor da comédia no jeito de falar e de quem se fala. Mas há um contraponto no que é o “falo”, pois o cuidado e a atenção na boa organização desse festejo parecem ser bem diferente do comportamento do coro de acarnenses querendo quebrar as painéis do ritual (no verso 284), o “falo” ereto pacífico e religioso do cortejo é o oposto do “falo” brutal e desordenado pela violência de Cleão, dos odomantos e de Lâmaco (BOWIE, 1993).

Na verdade, o fim da guerra é um sinal que vai começar uma abertura para um retorno aos prazeres, esses são em grande parte sensuais (DUARTE, 2000, p. 65), e o momento da comédia representa uma festa de comemoração pela paz, pelo seu sentido original, Dioniso é o deus dos festejos, ele solta as amarras com êxtase, o sair de si, e o entusiasmo, que tem o sentido de deixar o deus penetrar nas pessoas que bebem o vinho. O ritual que a comédia mostra, portanto, é uma apresentação religiosa de Dioniso, um deus porta, o qual mostra uma relação sobrenatural, nos momentos de embriaguês, entre o homem e o divino (POMPEU, 2014, p. 49). O falo do cortejo aqui é a folga para a guerra, o prazer com essa inatividade concedida pela divindade que é a força maior que produz vida e harmonia, isso transporta o mundo da cidade para o campo e mostra onde está a alegria, claro que tudo com o fim da guerra (SILVA, 2005, p. 42). Diceópolis, portanto, nesse ponto propõe a ideia mais relevante que o poeta quer passar na peça para um auditório diverso, mas que em grande parte é composto por pessoas da cidade: a guerra e os defensores dela são um problema para a cidade, e essa maneira de mostrar o “pau”, com os seus representantes Fales e Dioniso, é a forma mais alegre e livre de dores.

Dioniso, com a sua representação, traz as mais complexas e diversas formas

dentre as divindades gregas, ele é o criador urbano do vinho e das festividades relacionadas a ele, por isso a loucura e a embriaguez estão concernentes a este deus, que

Em todo caso, vale dizer, para os gregos, Dioniso abarcava múltiplas facetas que coexistiam, por vezes, em um denominador comum. Dioniso adota, justamente, uma identidade plena e fluida, caracterizada por disfarces e transmutações, incluindo um limiar tênue com a humanidade: apesar de sua natureza divina, Dioniso aparece nos mitos, frequentemente, em forma humana, ao menos ao nível da primeira aparição (espécie de teste se sua credibilidade enquanto deidade) além de ser continuamente associado à mortalidade – a Mãe mortal (Sêmele); o duplo nascimento (mortal e divino) a morte e o renascimento –, no âmbito do mito órfico de Dioniso Zagreu; e o envolvimento com seguidores mortais (sátiros, ninfas, ménades). Essa conexão com a finitude é também um dos polos mediadores das releituras modernas, onde o problema da finitude e da vulnerabilidade humanas, bem como ao mesmo tempo, do êxtase e do deleite sensível, aparece em destaque. (SARAIVA, 2025, p. 108-109)

Ele se manteve na cidade ligado à música e ao teatro, que reproduzem ritual (das áreas rurais) para apresentar todo o seu resplendor. É evidente que o falo nessas festividades tem que ser visto com todo o cuidado de quem olha primeiro para um instrumento religioso, do culto e do rito à fertilidade e à fecundidade, antes do teor obsceno.

Diceópolis consegue, então, uma vitória no agón com a sua fala justa, convence metade do coro fazendo a paródia de *Télefo*, a fala do “duplo herói” conta:

μή μοι φθονήσῃτ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι, εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγηδίαν ποιῶν.
τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγηδία.
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.

Num não ficá cum raiva, homes ispectadô,
S'eu seno um ismoleu na frente dos ateniense
Tô prá falá da cidade, fazendo uma cumédia-do-vin;
Pois o que é justo a comédia-do-vin também conhece.
E eu vô falá coisas terrível, mas justa; (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 497-501)

Não levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos Atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia. Ora o que eu vou dizer é arriscado, mas é justo. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, v. 497-501)

Nesse sentido, enfatizo as duas traduções para o trecho, focando no termo escolhido para perceber o vocábulo τρυγηδίαν, *trygodían*, que significa *canto do vinho novo* (com duas ocorrências), recebe de Pompeu (2014) a tradução “comédia-do-vin”, que parece mais precisa em relação à especificidade do texto do que a feita por Silva (1980), que utiliza apenas “comédia”. Logo, a palavra faz referência a Dioniso - que é τρύξις, *trýks*, borra de vinho, ou mesmo, o deus do vinho - e Diceópolis indica que proferirá a sua fala “justa”. Nessa

representação da representação (a fala da fala), a comédia remodelando a tragédia para pautar a justiça na cidade. Reitero nesse ponto, o uso do discurso fálico: primeiro, novamente, pela alusão a Dioniso, divindade detentora do poder do falo e vinculada ao vinho e à comédia; segundo, pelo fato de a encenação parodística de um trecho trágico dentro da comédia visar à persuasão do coro de carvoeiros. Trata-se, portanto, de uma prática de discurso marcadamente masculina e falocêntrica.

Na cena final, a comédia traz duas partes: o retorno de Lâmaco do combate aos invasores, que tem características trágicas e o retorno de Diceópolis da festa dos “Côngios”, que tem características cômicas. Na primeira parte, o servo de Lâmaco (mensageiro) chega alarmando em relação à situação de seu senhor, ferido em combate e que, além de lamentar pelo machucado que sofrera na batalha, lastima a possibilidade de ser visto pelo herói, naquela situação. Na segunda, Diceópolis vem trazendo os detalhes da festa e no momento conta o seguinte:

Λάμαχος

λάβεσθέ μου λάβεσθε τοῦ σκέλους παπαῖ,
προσλάβεσθ' ὦ φίλοι.

Δικαιόπολις

ἐμοῦ δέ γε σφῶ τοῦ πέους ἄμφω μέσου
προσλάβεσθ' ὦ φίλοι.

BATALHÃO

Peguem-me, peguem-me pela perna, ai, ai!
Peguem-me ainda, ó amigos!

JUSTINÓPOLIS

De mim vocês duas no mei do bilau
Pegue mais, ó amigas! (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 1214-1217)

LÂMACO

Segurem-me, segurem-me nessa perna. Ai! Ai! Segurem-me, meus amigos!

DICEÓPOLIS

E vocês as duas, segurem-me bem na pilinha, minhas queridas! (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1970, v. 1214-1217)

A cena estabelece o contraste entre as situações de Dikaiópolis (Justinópolis) e Lâmaco (Batalhão): enquanto este sofre as consequências da guerra, ferido, aquele desfruta os resultados da festa. Por esse motivo, a palavra πέους, *péous*, que já ocorrera antes, foi novamente traduzida por 'bilau' ou 'pilha'. Como em outras passagens, o termo apresenta um sentido obsceno, pois o herói exibe seu vigor em uma cena que sugere um momento de orgia sexual, reiterando que a guerra traz dores e lamentações, enquanto a festa, a comédia e o culto a Dioniso trazem prazeres e alegrias.

Em outro trecho, com a segunda parábase, o coro louva às tréguas de Diceópolis,

falando da sabedoria desse herói, das mercadorias obtidas para vender, do não à guerra e das farras e bebedeiras. São colocadas algumas referências à videira e à plantação, outras a Afrodite e a Eros, unidos à presença forte de Dioniso, que faz com que o corifeu, mesmo velho, peça em casamento Reconciliação e se houver aceitação, ele promete a fertilidade do campo, pois se dispõe a plantar videiras, figueiras e vinhas, com o casamento. Esse trecho coral é concluído e um arauto chega e traz um clima de festa, Diceópolis o segue mostrando os preparativos com as comidas e diz o seguinte:

ὦ παῖδες ὦ γυναῖκες οὐκ ἤκούσατε;
 τί δράτε; τοῦ κήρυκος οὐκ ἀκούετε;
 ἀναβράττετ' ἐξοπτᾶτε τρέπετ' ἀφέλκετε
 τὰ λαγῶα ταχέως, τοὺς στεφάνους ἀνείρετε.
 φέρε τοὺς ὀβελίσκους, ἴν' ἀναπείρω τὰς κίχλας.

Rapazes! Mulheres! Não estão a ouvir? O que estão vocês a fazer? Não ouvem o arauto? Vamos, tratem de me cozer estas lebres, assem-nas, virem-nas, tirem-nas do forno, depressa! Entrelacem-me essas coroas. Tragam cá os espetos para eu enfiar os tordos. (ARISTÓFANES, Os Acarnenses, 1980, v. 1003-1007)

Não encontrei indicação de comentadores de que ὀβελίσκους, obelískous, traga alguma referência ao órgão sexual masculino, mas penso que, pela recorrência de Aristófanos em usar palavras com o mesmo teor, direcionadas para uma cena que constrói o sentido de festa; bebedeira, expondo a presença de Dioniso; a alusão a Afrodite e a Eros, anteriormente, tudo se coloca para um teor obsceno. Do mesmo modo que o “espeto” e a ação de “enfiar” (espetar) os “tordos”, que são aves aqui colocadas como alimento, usados no momento comemorativo trazem o clima de festa e do deus da festa.

Um agricultor, na sequência da comédia, representa os demos de Atenas e chega de Filásio, uma aldeia de File. Seu nome é Dercetes, palavra vinda do verbo δέρκομαι, *dérkomai*, que significa “olhar bem”, mas essa significação, pela observação de Olson (2002, p. 325), é uma ironia feita ao ato de ver, já que ele tem problemas de visão. Sua participação, nesse momento do texto, é para pedir um pouco das tréguas a Diceópolis, entretanto, ele se recusa a dar. Logo depois, vem ao encontro do herói um servo de um noivo, ele pede também tréguas ao seu senhor, contudo, Diceópolis novamente se recusa a concedê-las. Por outro lado, uma serva de uma noiva pede tréguas e tem a seguinte resposta:

τὸ δέημα τῆς νύμφης ὃ δεῖταί μου σφόδρα,
 ὅπως ἂν οἰκουρῇ τὸ πέος τοῦ νυμφίου.
 φέρε δεῦρο τὰς σπονδάς, ἴν' αὐτῇ δῶ μόνῃ,
 ὅτι γυνή 'στι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία.
 ὕπεχ' ὧδε δεῦρο τοῦξάλειπτρον ὧ γύναι.

οἷσθ' ὡς ποιεῖτε; τοῦτο τῆ νύμφῃ φράσον,
 ὅταν στρατιώτας καταλέγωσι, τουτωῖ
 νύκτωρ ἀλειφέτω τὸ πέος τοῦ νυμφίου.
 ἀπόφερε τὰς σπονδάς. φέρε τὴν οἰνήρυσιν,
 ἴν' οἶνον ἐγγέω λαβῶν ἐς τοὺς Χοᾶς.

O que a noiva tá pedino e pede por dimais,
 Pra guardá em casa o bilau do noivo.
 Traz aqui as tréguas, pr'eu dá só pra ela,
 Porque é muié e num é culpada da guerra.
 Apara aqui imbaxo o frasquin, ó muié
 Tu sabe como fazê isso? Ixprica pra noiva,
 No dia da recruta dos soldado, nesta
 Noite aí ela deve lambuzá o bilau do noivo.
 Leva imbora as trégua. Traz o vaso pra vinho,
 Pra pegá e dispejá o vinho nos Cônjo.
 (ARISTÓFANES, Acarnenses, 2014, v. 1059-1068)

Pede-me ela - e com que insistência! - que arranje a que ela conserve em casa... a pilinha do noivo. (A um escravo) Traz-me cá as tréguas. Vou-lhas dar, mas só a ela, porque é mulher e não tem culpa da guerra. Chega cá o frasco, mulher. Sabes o modo de usar? Diz lá à noiva o seguinte: na ocasião da recruta dos soldados, ela que esfregue, durante a noite, a pilinha do noivo com isto. Torna a levar as tréguas lá para dentro. Traz-me uma infusa para eu deitar o vinho para a festa dos Cõngios. (ARISTÓFANES, Acarnenses, 1980, v. 1059-1068)

O herói recusa ao noivo e concede à noiva, porque as mulheres não tinham culpa da guerra na sua visão. Assim, Diceópolis orienta para que ela guarde o falo consigo, “vá lambuzá o bilau do noivo” com vinho, justamente quando ele for para a guerra, ela merece ter a paz e o πέος, *péos*, o “bilau” ou a “pilha do noivo”. No momento seguinte, ele (o herói) pede para trazer o vinho e marca a presença de Dioniso, com essa bebida derramada sobre os “Cônjo”. Na verdade, a noiva pede para ficar com o pênis do noivo, mesmo ele indo para a guerra, isso, na compreensão de Olson (2002, p. 329), mostra que o prazer que uma mulher sente, provém de um homem, mais especificamente do sexo dele. Contudo, para Sommerstein (1982, p. 207), uma obscenidade primária como essa nunca seria usada por uma mulher ao falar com um homem, principalmente, uma moça noiva que, na situação, chega trazendo dois momentos representantes de um ritual de passagem: sair da sua família e ir para a idade adulta. E tal discurso não traz as restrições de seu uso para mulheres, é mais próprio da representação masculina do poeta, buscando o riso fácil do público com obscenidades, com a ideia de que a mulher só sente prazer com o homem, o pau dele é a fonte de seu prazer.

Em uma passagem que o general Lâmaco é convocado para proteger Atenas de uma provável invasão inimiga, ele se lamenta em relação à notícia, enquanto isso, Diceópolis é chamado para a festa dos “Cônjo”. Os dois, então, entram em um debate apresentando o que é da festa e o que é da guerra, e depois de toda a apresentação de cada parte, o coro faz uma fala aos dois:

ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν.
ὥς ἀνομοίαν ἔρχεσθον ὁδόν:
τῷ μὲν πίνειν στεφανωσαμένῳ,
σοὶ δὲ ῥίγῳν καὶ προφυλάττειν,
τῷ δὲ καθεύδειν
μετὰ παιδίσκης ὠραιότητας,
ἀνατριβομένῳ τε τὸ δεῖνα.

Vão e filicidade na campanha de vocês!
Que caminhos disiguá tão siguino,
O que tá coroadado vai é bebê,
E tu tremeno de fri vai é fazê a sigurança,
Mas ele vai é deitá
C'uma mocinha bem novinha
Isfregando o negóço dele.
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 1143-1148)

Toca a andar e boa sorte para a vossa campanha. Bem diferentes são os caminhos que um e outro vão seguir. Ele, de coroa na cabeça, vai beber uns copos, e tu, transido de frio, vais fazer a sentinela, e entretanto está ele na cama com uma mocinha na flor da idade, que lhe faz festas... na coisinha. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, v. 1143-1148)

O trecho mostra a diferença das duas situações, um vai fazer a “sentinela” o outro (Diceópolis) estará “esfregando o negoço dele” na “mocinha”, evidente que a palavra δεῖνα, deîna, “tal”, “um tal”, é traduzida por Ana Maria Pompeu por “negóço” e Maria de Fátima Silva traduz a mesma palavra por “cosinha”, fazendo uma alusão ao pênis, com intenção obscena. Aqui o Coro, quando fala dos dois caminhos: o da guerra e o da paz, assinala que este, mais do que o outro é melhor. Sommerstein (1980, p. 210) diz que essa parte coral, por colocar uma saída de personagens, parece indicar o início de uma parábase, embora não possa ser mesmo chamada de parábase, pois não contém falas em tetrâmetro. Nos versos seguintes, o coro segue com outro assunto, numa quebra de ilusão cênica e do roteiro da peça, fala de uma situação vivenciada com Antímaco, que não é um personagem conhecido, o texto diz que ele era um escritor, poeta lírico e que nas Leneias tinha sido corego (uma pessoa que se responsabiliza por patrocinar e organizar os coros), aqui há a referência de que ele “Teria o hábito de falar cuspendo” (POMPEU, 2014, p. 131) e que ele, como corego tinha mandado o coro embora com fome. Acrescenta também outra narrativa que marca a relação com Cratino, um comediógrafo rival de Aristófanes. A situação em cena, em suma, traz novamente a ideia de que o prazer vem com a paz e com o pau, a ideia masculina e machista de que o centro de tudo é o falo, usado em uma situação risível e de crítica à guerra, mostrando os benefícios da paz.

O trecho narrado sugere que o prazer é simbolizado primordialmente pelo pênis, elevando o

falo ao centro das celebrações como fonte exclusiva das alegrias do mundo. Essa compreensão ecoa, ainda hoje, na mentalidade de muitos jovens que baseiam suas experiências de satisfação quase estritamente nos órgãos genitais. Nesse contexto, as festividades frequentemente se reduzem ao consumo excessivo de álcool e a relações sexuais mediadas por substâncias. Embora na Grécia Antiga tal cenário estivesse vinculado à religiosidade e aos cultos dionisiacos, nota-se que os homens raramente eram educados para buscar o deleite de outras formas; os costumes e ritos de outrora, assim como os atuais, tendem a centralizar o prazer na figura do órgão sexual masculino.

A guerra suspende o uso do falo e dos prazeres; a paz os recupera. Na verdade, o trecho final da comédia evidencia a “figura cômica original”: uma representação de suposta ingenuidade do campo para fugir das mazelas da cidade. É dessa forma que Pompeu (2014, p. 55) caracteriza o homem do campo que cultua Dioniso — o “matuto” — em sua comparação com o humor cearense. Ele apresenta o “ridículo platônico-aristotélico”, recheado de uma compreensão das coisas urbanas disfarçada de ingenuidade, mas fálico em seu procedimento dionisiaco, integrando a religiosidade desse deus. Enfatizo, por fim, as escolhas lexicais de cada tradutora para representar o falo, ambas buscando preservar o humor da obra. Ademais, ressalto que esta análise inicial sobre *Os Acarnenses*, no que diz respeito à religiosidade, está intrinsecamente ligada às questões políticas que abordarei a seguir.

2.2 O “bilau” político em *Os Acarnenses*

As questões políticas estão bem ligadas às religiosas, pois o próprio teatro indica essa ligação, mas, em alguns casos, é bem evidente o furor em que o poder político se apresenta nos diálogos. Nesse sentido, um agón acontece entre o coro de acarnenses e Diceópolis, que é ameaçado por ele, e o acusa de ele ter tido uma trégua individual, pois esses carvoeiros, os mais prejudicados com a guerra, reclamam por eles não quererem paz com os espartanos. Assim, após as ameaças de morte feitas pelo coro ao herói, este fala de Cleão e dos avisos que tivera por conta da comédia do ano passado. As questões aqui são, em suma, retóricas, pois são defesas, discursos repletos de estilo e contornos para seduzir e ludibriar, defendendo situações para mostrar o que é apresentado na assembleia, por isso

Diceópolis descreditou, portanto, da assembleia de Atenas para concretizar sua paz com os espartanos e utilizou as festividades dionisiacas para tornar real o seu projeto. O coro de acarnenses, que se opõe a ele, representa o povoado da Ática mais prejudicado pelas incursões dos peloponésios. Tendo suas vinhas cortadas, querem matar o homem que fez tréguas com o inimigo. Tais velhos são a própria

figura da inflexibilidade. (POMPEU, 2014, p. 23)

Com o intuito de convencer o coro, Diceópolis vai à casa de Eurípides²⁰ para pedir as vestes (o figurino maltrapilho) de Télefo, personagem da tragédia que recebeu o seu nome, o qual se vestiu de mendigo para comover os gregos e ter a piedade deles. Esse momento da peça mostra um embate de falas, é o discurso do herói (expressando a intenção do poeta) sendo contra os políticos demagogos que defendiam que a guerra do Peloponeso deveria continuar, em oposição à paz, porque ela traria perdas políticas e econômicas para essa classe aristocrática que governava Atenas. Uma das figuras representativas, nas comédias de Aristófanes, já citadas aqui, é Cleão, que acusa o poeta de trair a cidade por falar mal dela para os estrangeiros, alusão feita à comédia de Aristófanes *Os Babilônios*, que não chegou completa para nós, apresentada nos concursos do ano anterior da apresentação de *Acarnenses*. Na verdade, uma das questões que faz a inimizade entre Cleão e Aristófanes é por esse comediógrafo acusar tal político de explorar as cidades aliadas, colocando-as em situação de escravidão.

São inúmeras as demonstrações, nesse sentido, de desaprovação de Aristófanes em relação a Cleão e elas se apresentam principalmente na figura do coreuta, de Diceópolis e de Télefo (representado pelo herói). Ao que parece o poeta dilui a sua fala em relação a este político nos personagens, com a intenção de um “embaralhamento das identidades” para evitar um confronto direto com o político (DUARTE, 2000). Enfatizo essa questão, pois no desenrolar da peça, pelo que vinha sendo falado, é a ida de Diceópolis à casa de Eurípides, e aquele, mesmo sendo um homem do campo, usa de estratégias de uma pessoa da cidade, pede a Eurípides os recursos teatrais para a sua defesa diante do coro de *Acarnenses*, com as vestes de Télefo²¹, como havia falado antes, e ele representa este personagem para buscar convencer o coro da sua trégua individual. Ou seja, o argumento da comédia é reforçado pelo da tragédia, ambos discursos masculinos, que trazem o intuito de unir o teatro pela necessidade que a cidade grega tem de reaproximar “o público e que não apenas revele os vícios da sociedade, como a comédia de costumes, mas que modele as paixões humanas” (RIBEIRO, 2015, p. 1), com o propósito político que ela tem, de controle, de manipulação dos humores

²⁰ Referência feita ao poeta trágico Eurípides, presença da tragédia na comédia pelas paródias encenadas nessa peça e em várias outras.

²¹ Télefo, rei mísio, aliado dos troianos, herói de uma tragédia de Eurípides, que ao ser ferido por Aquiles no momento que defendia seu país dos invasores da Grécia a caminho de Tróia, descobriu que somente o seu agressor poderia curá-lo. Para ir ao acampamento do inimigo disfarça-se de mendigo e ao pegar o filho de Agamemnon, Orestes, como refém, consegue ter o direito de defesa e obtem sucesso com seus argumentos. É essa cena que é parodiada por Diceópolis, que quer comover o coro para eles o ouvirem.

ali presentes.

Contudo, é no diálogo entre Diceópolis e o coro que são usadas mais duas palavras importantes, especificamente na fala do herói, pois ele evidencia o jeito de conduzir o discurso dos oradores em Atenas, mas também o coro de carvoeiros entra no jogo cênico e também fala no mesmo teor de Diceópolis. Como são muitas as citações vou escolher um trecho que é mais representativo da fala deste personagem para apontar a situação:

ἰδοὺ θεᾶσθε, τὸ μὲν ἐπίζηνον τοδί,
ὁ δ' ἄνηρ ὁ λέξων οὐτοσὶ τυννουτοσί.
ἀμέλει μὰ τὸν Δί' οὐκ ἐνασπιδώσομαι,
λέξω δ' ὑπὲρ Λακεδαιμονίων ἅ μοι δοκεῖ.
καίτοι δέδοικα πολλά: τοὺς τε γὰρ τρόπους
τοὺς τῶν ἀγροίκων οἶδα χαίροντας σφόδρα,
ἐάν τις αὐτοὺς εὐλογῇ καὶ τὴν πόλιν
ἄνηρ ἀλαζῶν καὶ δίκαια κᾶδικα:
κάνταῦθα λανθάνουσ' ἀπεμπολώμενοι:
τῶν τ' αὖ γερόντων οἶδα τὰς ψυχὰς ὅτι
οὐδὲν βλέπουσιν ἄλλο πλὴν ψηφηδακεῖν.
αὐτός τ' ἔμμαντὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν.

Taqui oia, este tronco aqui,
E o home que vai falá é deste tamanhin.
Tenha cuidado não, num vô me armar de iscudo,
Vô falá em favô dos lacedemônio o q'eu acho,
Mas tenho muito que temê. Pois os modo
Dos lavradô conheço eu, eles fica muito alegre,
Se pra eles e pra cidade fizé elogio algum
Homi inrolão, com justiça ou sem ela.
E aí num se dão conta que tão seno é vindido;
E dos véio também conheço as alma que
Num bota a vista nôtra coisa mas só em mordê cum voto
Euzin aqui sei o que sofri na mão do Cleão
Por causa da cumédia do ano passado. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, vv. 366-78)

Aqui tens o cepo, olha! E aqui está o homem que vos vai falar, que não é maior que isto. Fiquem descansados, por Zeus, que não me vou armar de escudo. Só vos vou dizer o que penso sobre os Lacedemónios. No entanto, tenho bons motivos de receio. Conheço bem a maneira de ser dos nossos aldeões, sei o prazer que sentem em ouvirem gabar-se a si próprios e à cidade, por um parlapatão qualquer. Com razão ou sem ela. São estes elogios que os impedem de ver que estão a ser levados. Sei que vai na cabeça destes velhos, que não veem outra coisa que não seja morderem com seu voto. Eu próprio estou bem lembrado das que passei com Cléon, por causa da comédia do ano passado. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1988, vv. 366-78)

Este trecho traz o termo ἐπίζηνον, epícsenon, traduzido como 'cepo' ou 'tronco'. A palavra ocorre em passagens anteriores, tanto na fala do personagem quanto na do coro, totalizando quatro ocorrências (versos 355, 359, 365 e 366). Ela está intrinsecamente associada ao ato da fala, pois, para que o orador se manifeste, deve ocupar o espaço junto a esse objeto de

madeira. Assim, o termo vincula-se ao poder de dizer, uma vez que se associa ao verbo λέγω, légo, “falar” ou “dizer”, que surge cinco vezes no contexto (versos 355, 356, 358, 365 e 368). Opto por apresentar duas traduções deste trecho para demonstrar, primeiramente, que a variação semântica dos termos fálicos é sutil e, em segundo lugar, que ambas as versões enfatizam a relação entre os instrumentos de poder e o exercício da fala.

Em outro trecho, Diceópolis reivindica o direito de ser ouvido, uma vez que o coro reconhece sua prerrogativa de se pronunciar na assembleia sobre decisões políticas. O herói relata as injustiças sofridas em razão do veredito dos juízes no ano anterior, quando o poeta foi punido no tribunal por criticar Cleão em sua comédia. Fernández (1996, p. 11) observa que esse trecho sobre o formato dos julgamentos atenienses remete à peça Os Babilônios, cuja sanção contra Aristófanes ocorreu por ele ter tecido críticas à cidade na presença de estrangeiros. O episódio exemplifica a insegurança jurídica dos procedimentos legais de Atenas, frequentemente submetidos ao jogo político de oradores movidos por interesses financeiros e ascensão social.

Essa configuração dos julgamentos atenienses e dos discursos ali aplicados usa um modelo falocêntrico de linguagem, ela é mantenedora de uma configuração que chega a nossos dias. Como é o caso do próprio Freud (1923/1989b), ele concebe para os dois sexos só uma representação, o órgão sexual masculino, no mesmo viés, grande parte do discurso ocidental também é validado, de forma ancestral, por um modelo masculino, do homem branco. Assim, para essa maneira de configurar o λόγος, *lógos*, que significa palavra ou discurso, em um “logocentrismo” em que o “signo linguístico”, significante e significado, é indissociável e de sentido único, permanente e sempre proposto pelos homens, Derrida (1973) recomenda uma desconstrução dessa configuração, a qual ele chama de “falocentrismo”, que “diz respeito à relação de poder que produz a idealização do *falo* e do *logos* como referências últimas aos modelos de entender a subjetividade e o conhecimento (DERRIDA, 2001; 2004 *apud* GABRIEL; SOUZA; ANGELI, 2022, p.2) para com isso abrir espaço ao surgimento de diversas novas formas e modelos, diversidade.

Essa disputa - a competição propriamente dita - constitui uma evidência da masculinidade (NORTWICK, 2008, p. 14-15), assim como o controle sobre as forças da natureza (NORTWICK, 2008, p. 34) e o domínio do próprio corpo associado à busca pelo comando de terceiros (NORTWICK, 2008, p. 27). Logo, é na assembleia que o discurso é instrumentalizado para convencer e manipular as pessoas através de seus artifícios, como observa Butler (2019, p. 28), “Tais atribuições ou interpelações contribuem para o campo de discurso e poder que orchestra, delimita e sustenta aquilo que qualifica como ser humano”,

posicionando o homem em lugar de destaque heteronormativo. Nesse cenário, o orador utiliza expedientes diversos para cativar o público; e, embora a ocupação desses espaços hoje não seja exclusivamente masculina, as características da oratória preservam a herança dos cidadãos de Atenas: uma linguagem fálica de poder, de teor essencialmente injuntivo e imperativo.

O herói cômico, a seguir, quando está em vias de receber de Eurípides as vestimentas do personagem Télefo, fala o seguinte:

ὦ Ζεῦ διόπτα καὶ κατόπτα πανταχῆ,
 ἐνσκευάσασθαί μ' οἶον ἀθλιώτατον.
 Εὐριπίδη, 'πειδὴ περ ἐχαρίσω ταδί,
 κάκεινά μοι δὸς τάκόλουθα τῶν ῥακῶν,
 τὸ πιλίδιον περὶ τὴν κεφαλὴν τὸ Μύσιον.
 δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
 εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή:
 τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
 τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,
 ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίους σκιμαλίσω.

Ó Zeus vingadô e ispiadô de tudo no mundo,
 Q'eu me vista como o mais miserave de tudin.
 Eurípides, tu já me fez mermo essa graça,
 Também me dá os complemento dos mulambo,
 O bonezin míσιο pra botá na cabeça.
 É que tenho que acha que sô um ismoleu hoje,
 Sê quem sô, não parecê;
 Os ispectadô vão sabê que sô eu,
 Mas os coreuta vão ficá abestadin,
 Pra eu caçoá deles c'uns leriado. (ARISTÓFANES, *Os Acarneses*, 2014, v 435-444)

Ó Zeus que tudo espias e vigias, faz com que eu envergue a roupa mais miserável que exista. Eurípides, já que me fizeste este favor, dá-me também o resto dos acessórios destes farrapos, o chapelinho míσιο, para pôr na cabeça. Hoje tenho de me fazer passar por mendigo, tenho de ser aquilo que sou, não apenas parecê-lo. Os espectadores podem saber quem eu sou, mas o Coro tem de ficar aparvalhado, enquanto eu lhe faço o ninho atrás da orelha, com meia dúzia de tretas. (ARISTÓFANES, *Os Acarneses*, 1980, v 435-444)

No trecho, a palavra σκιμαλίσω, *skimalíso*²², significa, para Sommerstein (1980, p. 178) “fazê-los parecer desprezíveis”, que é “estender o dedo médio para um gesto obsceno e insolente”. O autor explica que essa é uma forma de menosprezar alguém, como ilustra a figura 4. O termo também é utilizado em outras peças com o sentido de apontar para alguém que é devasso (usando o dedo indicador) e constitui uma expressão fálica – conforme apresentado na figura 3 - para impor e direcionar o argumento, conferindo reforço ao

²² Essa palavra também ocorre em *Paz* (v. 549), já em *Nuvens*, Aristófanes usa um outro termo δάκτυλος, *dáktilos*, dedo (três vezes: v. 651, 652, 653) para fazer um trocadilho que sugere a mesma ideia de dedo em riste.

discurso. Quanto às traduções analisadas: a primeira opta por "caçoar", que traduz apenas parcialmente a intenção do personagem, omitindo o sentido fático-ofensivo; a segunda utiliza "faço o ninho atrás da orelha", uma escolha mais literal na qual a tradutora explica que o termo integra uma censura de Aristófanes ao coro das tragédias de Eurípidés. Assim como

Pode ser usado em uma discussão quando está furioso como, por exemplo, o dedo indicador abana de cima para baixo no ar em simultâneo como se estivesse a ralar com alguém que não está a cumprir o que lhe foi pedido. As crianças já nascem a usar o gesto para apontar uma coisa que querem e, também, culpar alguém num momento de birra. (AGUIAR, 2021, p. 40)

Apontar o indicador, portanto, pode ter o sentido de impor uma ideia, comandar ou reforçar uma ordem. Dessa forma, em certas culturas, existe a proibição de apontar o dedo em riste devido ao caráter autoritário que o gesto carrega: ele funciona como uma flecha que atinge o outro sem a necessidade do toque. O dedo estende-se, como mostra a Figura 3, com o braço e amplia o tamanho do corpo; tal como outros instrumentos (cajado, bengala, espada), ele se prolonga para atingir além dos limites físicos do indivíduo (ROMERO, 2009, p. 159).

Figura 3 - Qual a forma correta de apontar a culpa de alguém²³?



Fonte – e-guia do estudante (2024).

Figura 4 - O menino da foto do dedo em riste²⁴



Fonte – Verminosos por Futebol (2002).

²³ A imagem traz uma forma de apresentar a colocação do dedo, esta exhibe o poder imperativo de direcionar, de mandar algo ou alguém fazer alguma coisa. “Pense também na imagem onde um orador bate seu dedo estendido ao ritmo do que ele diz. Novamente, esta ação faz você sentir como se estivesse sendo atingido por uma vara; pode fazer você se sentir como uma criança travessa que está sendo reprimida” (HOLM, 2021, p. 19).

²⁴ A Figura 4 vai além, mostra uma ação obscena bem própria de personagens de Aristófanes. Ela é um entremeio entre poder e dominar e disso ser feito através do falo. Assim como mostrar uma maneira grosseira de se referir a algo ou a alguém, é um gesto que traz uma ofensa de uma pessoa para outra ou outras. Em nossa sociedade, a figura é bem representativa, pois apresenta um pai e um filho em um ambiente extremamente masculino e machista, estádios de futebol, onde a ação da criança representa mesmo a educação machista e fática que esses ambientes propõem.

Com o rolar da trama, acontece um agón entre Diceópolis e Lâmaco, em que o herói mostra a identidade deste como guerreiro pelo seu “pau torado” ou circucidado e vence o embate. O coro, em seguida, na primeira parábase, reconhece que passou de perseguidor a perseguido e enfatiza o fato de que

άνηρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπίθει
περὶ τῶν σπονδῶν.

O home vence cum as palavras e cunvence o povo a mudá
De idea sobre as trégua. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 626- 627)

Este homem saiu vencedor com a sua argumentação, pois soube levar o povo a mudar de ideias em relação às tréguas. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, v. 626-627)

Essa fala de Diceópolis é valorizada pelo resultado que alcança: o herói, ao solicitar tréguas individuais, conquista a paz almejada por muitos. Afinal, a guerra beneficia apenas uma parcela dos cidadãos — por vezes referidos por termos obscenos ou cômicos, como detentores de um "falo octodáctilo" ou de um "consolo de couro". No mesmo sentido, o coro afirma que o poeta compõe comédias que promovem a justiça e o bem, ensinando o que é correto sem recorrer a mentiras, elogios vazios ou perversidade.

Por outro lado, os anciãos do coro exaltam o próprio passado e lamentam o fato de serem relegados a segundo plano. Essa lástima decorre da desvalorização da velhice, ignorando que outrora foram fortes e vigorosos.

Quanto à tradução, a expressão "vence cum as palavras e cunvence" relaciona o ato de convencer a com *πειθῶ*, *peithó*, — a persuasão e o uso retórico da linguagem para direcionar o povo contra a guerra. Já a versão "vencedor com a sua argumentação" reforça a ideia do domínio do discurso. Ambas as propostas que vertem o texto para o português evidenciam uma estratégia discursiva que, embora eficaz para o herói, é criticada pelo poeta em outros contextos. É o caso do Sicofanta: personagem que encarna a profissão que Aristófanes abomina. O delator, que lucra com denúncias e faz a mentira prevalecer, tem sua origem no período de guerra e utiliza a argumentação apenas para benefício próprio (SILVA, 2015, p. 63).

Nesse sentido, a parábase segue com uma outra questão importante: a falta de vigor dos velhos e, no discurso deles, há um questionamento:

ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέσαι πολὺν ἄνδρα
 περὶ κλεψύδραν,
 πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα καὶ θερμὸν
 ἀπομορξάμενον ἀνδρικὸν ἰδρωτὰ δὴ καὶ πολὺν,
 ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
 εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἤμεν ἐδιώκομεν,
 νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα διωκόμεθα,
 κᾶτα προσαισκόμεθα.

Cum' é que é justo destruir
 Um home grisai pertin duma clepsidra,
 Ele que ficô tão afadigado e
 Teve que inxugá o quente
 Suó de macho tantas vez,
 Seno um home de való em Maratona pela cidade?
 Quando a gente tava em Maratona, nós é que pressiguia;
 Agora por uns home muito
 Preverso samo é perseguido,
 E além do mais samo vencido.
 (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 692-701)

Será que é justo liquidar assim um velho de cabelos brancos, em frente de uma clépsidra, depois de ter passado tantas canseiras, depois de ter enxugado mil vezes o suor quente e viril do seu rosto, depois de ter sido um herói em Maratona para defender a sua cidade? Nos tempos de Maratona, éramos nós os perseguidores; agora somos perseguidos por uns miseráveis, e mais ainda, saímos derrotados.
 (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, 1980, v. 692-701)

Esse trecho da parábase parece um lamento dito pela falta de vigor, conseqüentemente, de virilidade, o coro é composto por velhos, que na maioria das vezes são caricaturados e fragilizados, sem força, pois a fala parece mostrar que o coro cedeu ao discurso de Diceópolis. Isso bem representa Vigarello (2022, p. 11) falando sobre o sentido do termo grego ἀνδρεία²⁵, *andreía*, que significa bravura, coragem, para trazer a ideia da palavra *vir*, do latim, pois este constrói o sentido de um tipo de comportamento masculino ligado ao valor em relação à guerra, ao poder sobre o sexo, à valentia sobre a representação do que é melhor em relação a um modelo de ser. Assim, dentro dessa maneira de enxergar o homem, a debilidade apresentada pelos velhos do coro mostra falta de poder fálico, ausência de virilidade.

Vale ressaltar também que, em grande parte dos versos de Aristófanes, principalmente na parábase, o poeta cômico (inspirado na poesia lírica) tem uma intenção didática, direcionada para o cidadão ateniense, imprimindo a relação dele com a população em vários sentidos: dentro da política, da religiosidade, dos costumes de forma geral, orientando, aconselhando como um διδάσκαλος, *didaskalos*, um mestre, ou um σοφός, *sophós*, um sábio, que produz e reproduz a educação na cidade (DUARTE, 2000, p. 73). Adriane Duarte (2000, p. 76) também afirma que “A máscara de professor que o poeta veste”

²⁵ A palavra ἀνδρεία, *andreía*, coragem, é derivada da palavra ἀνὴρ, *anér*, homem, varão, mostrando a construção de sentido do termo derivado, pois coragem é aquela qualidade relacionada ao homem.

é uma forma de autoafirmação colocada como recurso nas disputas dos festivais.

Após a primeira e principal parábase, com a realização do plano do herói (as tréguas individuais concedidas a ele), ocorrem consequências, mudanças naquela ordem. Primeiro, há uma cena em que Diceópolis vai ao mercado e lá encontra um Megarense, que resolve trocar as suas duas filhas (fingindo serem porquinhas) por sal e alho. É uma maneira de haver uma demonstração da presença do campo na cidade, “quando o cidadão ri do camponês e este aponta os efeitos da política da cidade sobre o campo” (PLÁCIDO, 2001, p. 21-23 apud POMPEU, 2014, p. 45) e isso se coloca na religião rural que está na cidade, mesmo ela sendo conservadora, também dá margem a representações livres do indivíduo. Em tal instante e em outros, a comédia, que é Dioniso, que é o vinho produzido no campo, restaura a cidade na sua essência fazendo o festival da regeneração, por isso seus apetrechos fálicos continuam em evidência em um trecho que Diceópolis diz para o Megarense e esse confirma tal referência:

Δικαιόπολις

κέρκον οὐκ ἔχει.

Μεγαρεύς

νεαρὰ γάρ ἐστιν: ἀλλὰ δελφακουμένα
ἐξεῖ μεγάλην τε καὶ παχεῖαν κήρυθράν.
ἀλλ' αἱ τράφειν λῆς, ἄδε τοι χοῖρος καλά.

JUSTINÓPOLIS

Ela num tem um rabo.

MEGARENSE

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

Rai tê um grande, groxo e veimei.

Mar si tu qué criá, exa bacorinha aqui é meimo uma beleza. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 785-788)

DICEÓPOLIS

Porque não tem... o penduricalho.

MEGARENSE

É muito nova pra icho. Mas quando crecher, há de ter um grande, grocho, bermelho. Mas che for pra criar, tens aqui esta porquinha que é uma beleza. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 1980, v. 785-788)

Assim como existe uma relação entre a “porquinha” (filhas do Megarense) com a genitália feminina, há também uma relação do κέρκος, *kérkos*, “rabo” (como está na primeira tradução) com o órgão sexual masculino, confirmada a seguir com o μεγάλην τε καὶ παχεῖαν κήρυθράν, *megálan te kai pacheian kerythrán*, “grande, groxo e veimei”, que descreve visualmente o pênis. Notemos que a segunda tradução utiliza a palavra “penduricalho”, ampliando as possibilidades de duplo sentido; nesse contexto, Sommerstein (1980, p. 196) afirma que o trecho pode significar “não consegue acomodar um pênis”. O momento da peça encena,

provavelmente, uma distribuição de alimentos entre as personagens e o público, isso acontece entre as personagens e com o público, evocando o ambiente de um simpósio associado às formas da comédia e aos festejos de Dioniso (POMPEU, 2014, p. 45-47). Tal dinâmica é reiterada adiante, no seguinte trecho:

Δικαιόπολις
 τρώγοις ἄν ἐρεβίνθους;
Κόρα
 κοῖ κοῖ κοῖ.
Δικαιόπολις
 τί δαί; φιβάλεως ἰσχάδας;

JUSTINÓPOLIS
 Tu qué cumê grão de vage?
 MOÇAZ
 Coin, coin.
 JUSTINÓPOLIS
 Qué também uns figo tesudo de Fibalis? (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 801-802)

6DICEÓPOLIS
 Será que são tomates que vocês comem?
 FILHAS
 Coí! Coí! Coí!
 DICEÓPOLIS
 Ah, sim? E uns figuinhos de Fibalis? (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 1980, v. 801-802)

Na tradução sua tradução, Ana Maria César Pompeu (2014) ratifica em nota que ἐρεβίνθους, *erebínthos*, “grão de vagem”, e ἰσχάδας, *ischádas*, “figo” são referências ao falo. No mesmo sentido, Maria de Fátima Silva (1980, p. 125) observa que o termo grego possui o sentido “equivoco de ‘ervilha’ e ‘membro viril’”. Douglas Olson (2002, p. 364-365) corrobora essa análise, comentando haver um nítido duplo sentido com os órgãos sexuais feminino e masculino em toda a cena; especificamente no verso 801, o jogo cômico sugere que um “pênis flácido” poderia ser comparado a um “figo seco”. Esse recurso cênico de Aristófanes visa manter a parcela menos letrada dos espectadores atenta, aproximando-se do entendimento geral por meio de um humor simultaneamente obsceno e político. Ao relacionar órgãos sexuais à comercialização de pessoas (disfarçadas de animais), o autor utiliza o mecanismo de mercado como símbolo de um processo que é, também, instrumento da Assembleia. Considerando que a motivação da guerra era comercial, a ágora, enquanto espaço público, permanece onipresente na peça; contudo, os cidadãos nela inseridos negligenciam seus deveres cívicos, uma vez que Diceópolis estabelece uma antítese entre a cidade e o campo — onde a autossuficiência tornava a compra desnecessária (POMPEU, 2020, p. 20).

A ação da peça continua no mercado, transformando esse em uma assembleia. E na conversa entre o Megarenses e o Sicofanta (um delator), Diceópolis diz para os dois:

Δικαιόπολις

ὑπὸ τοῦ; τίς ὁ φαίνων σ' ἐστίν; ἀγορανόμοι,
τοὺς συκοφάντας οὐ θύραζ' ἐξείρξετε;
τί δὴ μαθὼν φαίνεις ἄνευ θρυαλλίδος;

JUSTINÓPOLIS

Por quem? Quem é o denunciado de ti? Venha os fiscá,
[Pega o chicote]

Os sicofanta ixpulse pra fora daqui! Que tu qué alumia sem um pavi?
(ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 2014, v. 824-826)

DICEÓPOLIS (*reaparecendo*)

Quem? Quem é que te vai denunciar? (*Agarra nos chicotes.*) Guardas, corram com os sicofantas daqui para fora. E tu, o que é que tu sabes? Que é que vais pôr a claro sem lanterna? (ARISTÓFANES, *Acarnenses*, 1980, v. 824-826)

Para esse trecho, Sommerstein (1980, p. 197) reafirma o entendimento de C. A. P. Ruck, *Arion* n.s. 2 (1975), observando que a palavra θρυαλλίδος, *thryallidos*, possui um duplo sentido: além de “pavio”, significa também “pênis”. Tal construção, presente na primeira tradução mencionada, manifesta-se na pergunta de Diceópolis ao Sicofanta, possivelmente para indicar que este não possui o falo cênico ou que este seria insignificante. A segunda tradução segue a mesma premissa, mas opta pelo termo “lanterna”; em nota, a tradutora esclarece o “duplo sentido do verbo φαίνω, ‘brilhar’ e ‘mostrar/denunciar’” (SILVA, 1980, p. 126). Essa ambiguidade é explorada por Aristófanes nas cenas seguintes em relação ao Delator: sem o “pavio” — ou sem o instrumento de força e poder —, como ele poderia desempenhar sua função de lançar luz sobre atividades obscuras? O jogo cômico reside no fato de que o delator deveria “esclarecer” ou revelar as contravenções alheias. Ademais, a questão do tamanho fálico é um dilema presente desde as culturas arcaicas, em que dimensões maiores simbolizariam maior capacidade, força e poder reprodutivo; por isso, diversas civilizações desenvolveram técnicas para a exaltação do falo como forma de intensificar o valor social do indivíduo (SANTOS, 2000, p. 19). No caso aristofânico, há um sentido nitidamente depreciativo: a pequenez do pênis do Delator espelha sua falta de caráter e sua irrelevância política.

Com o sucesso de Diceópolis no mercado, o coro mostra o valor da realização do plano do herói e que ele não deverá passar mais humilhação com ninguém. Depois, chega um Beócio àquele local trazendo mercadorias para vender, Diceópolis comenta sobre grande parte das mercadorias, pergunta quanto custa e, no verso 883, há uma paródia da tragédia de

Ésquilo *O Julgamento das Armas*, na fala do Beócio, sugerindo Tétis como a primeira das cinquenta Nereidas. Em seguida, no verso 894, faz outra paródia, *Alceste* de Eurípides, mostrando a heroína no momento em que ela fala de sua provável distância do marido, Admeto, nesse mesmo instante, há um comentário sobre uma iguaria muito requisitada, a enguia de Copais, mas que estava em falta, por conta da Guerra do Peloponeso. Diceópolis, nesse trecho, faz uma analogia desse peixe com as Nereidas da paródia feita.

Durante o diálogo entre Diceópolis e o Beócio, ocorre a intromissão de Nicarco, personagem anunciado por Diceópolis como um delator e que, conforme afirma Sommerstein (1980, p. 202), é uma figura desconhecida. Na interação que se segue, surge nos versos: 916, 917, 918 e 925, a palavra θρυαλλίδος, *thryallidos*, já empregada anteriormente com o sentido de “pavio” e com alusão ao órgão sexual masculino. Pompeu (2014, p. 116) enfatiza que o termo participa de um jogo semântico com o verbo φαίνω, *faíno* “clarear”, “mostrar” ou “denunciar” —, caracterizando a natureza do “linguaredo” Nicarco. Por fim, o Beócio e Diceópolis embrulham o delator como uma mercadoria e o despacham para o estrangeiro.

A temática da guerra e as disputas políticas permanecem na produção poética de Aristófanes, na peça seguinte, *Cavaleiros*, ele mostra também fortemente o quanto o povo de Atenas sofre com a guerra e com Cleão e toda a aristocracia ateniense. É o que busco discernir no capítulo seguinte.

3 OS CAVALEIROS “CAPADINHO”

O jovem Aristófanes, ao apresentar a comédia *Os Cavaleiros* no festival das Leneias em 424 a.C., utiliza a parábase da peça como um rito de iniciação. Nela, ele reflete sobre a transição entre poetas experientes e inexperientes, observando como muitos predecessores foram abandonados pelo público ao envelhecerem. Para o autor a tarefa da *καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρᾳ προδιδόντας, καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρᾳ προδιδόντας*, “direção de uma comédia ser a mais difícil obra de todas” (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2017, v. 516), exigindo um exercício de coragem e risco.

Com essas reflexões metapoéticas, Aristófanes inicia a comédia e é com as implicações políticas da cidade que ele primeiro se detém, por isso que vou direcionar as atenções iniciais dentro desse assunto.

3.1 A política fálica dos “capadinho”

No contexto introdutório da peça, dizer o "justo" e avançar contra o "Tifão e o ciclone" — metáforas para as forças políticas turbulentas — impõe ao poeta o desafio de se posicionar diante de questões públicas complexas. Torna-se evidente, assim, o embate entre Aristófanes e Cleão, o político mais influente da época. Na trama, Cleão é representado por Paflagônio, um escravo ardiloso responsável pela despensa da casa, cujo senhor é o próprio Demos (o Povo da Assembleia de Atenas).

Embora Cleão gozasse de prestígio após a vitória sobre a guarnição espartana em Esfactéria — cujos prisioneiros, membros da elite de Esparta, serviam como escudo estratégico para Atenas —, ele enfrentava forte oposição interna. Aristófanes, buscando respaldo político e poético para confrontar o demagogo, alinou-se aos Cavaleiros, membros da alta aristocracia ateniense. A importância social desse grupo é ilustrada pela representação no vaso da Figura 5, evidenciada tanto pelo refinamento dos detalhes na imagem quanto pela própria escolha do tema.

Figura 5 - Os cavaleiros, as muitas faces da política de uma importante cidade



Fonte – Plano Crítico (2021).

O enredo da peça apresenta principalmente a disputa entre o escravo Paflagônio, há pouco tempo comprado pelo patrão, e um vendedor de tripas, Agorácrito ou Salsicheiro, que provavelmente representa o poeta. Na verdade, o Demos é o objeto principal da competição dos dois, os quais se utilizam de tudo que é artimanha para ter o governo da *pólis*. A peça começa com um diálogo entre outros dois escravos: Demóstenes e Nícias, que representam na verdade grandes generais de Atenas. Nesse prólogo, eles contam sobre as surras que sofrem por causa de Paflagônio e, além de chorarem, maldizerem-se pela situação e colocarem a fuga como única forma de solução, planejam saber como vão se livrar deste e o que resolvem fazer é mostrar ao público contando as suas histórias. Começam relatando sobre o modo requintado de Eurípides, o poeta trágico, e seguem com um discurso de duplo sentido:

Δημοσθένης

νή Δία: πλήν γε περι τῷ δέρματι δέδοικα τουτονὶ τὸν οἰωνόν.

Νικίας

τί δαί;

Δημοσθένης

ὅτι τὸ δέρμα δεφομένων ἀπέρχεται.

DEMÓSTENES

Sim, por Zeus! Só não por tocar na pele. Tenho medo desse presságio.

NÍCIAS

Por quê?

DEMÓSTENES

Porque a pele me esfolando vai-se. (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2017, v. 27-29)²⁶

1º ESCRAVO

Caramba, se é! Não fosse tal presságio de temer cá pela courama.

2º ESCRAVO

O quê? Que história é essa?

1º ESCRAVO

É que com as tais festinhas lá se vai o meu couro. (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2000, v. 27-29)²⁷

Nesse trecho, Somerstein (1981, p. 146) assegura que a expressão τὸ δέρμα δεφομένων, *dérma defoménon*, “a pele sai”, possui duplo sentido: por um lado, indica que “o prepúcio se retrai” e, por outro, expressa o temor de Demóstenes de perder a pele das costas em uma surra. As duas tradutoras escolhidas para ilustrar a análise buscam preservar a ambiguidade do poeta: “tocar na pele” e “pela courama” — sendo a segunda tradução mais

²⁶ Tradução de Ana Maria César Pompeu e do Grupo de Estudos Aristofânicos (GEA), hoje denominado Grupo de estudos da Comédia de Aristófanes (GECA), importante meio de incentivo aos estudos da língua e da cultura grega antiga.

²⁷ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

distanciada do português brasileiro por atender às especificidades de Portugal.

Esta é a primeira das cerca de sete alusões ao órgão sexual masculino nesta comédia. Nesse caso específico, ratifico que o riso, ou a busca por ele, é "uma espécie de gesto social" (BERGSON, 1987, p. 19); uma prática que tensiona o individual e o social, levando o homem a revelar-se perante seus pares. Nesse sentido, "pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar" (BERGSON, 1987, p. 20). Assim, o ato de manipular o próprio falo, retraindo a pele sobre a glândula, configura-se como uma forma masculina e grotesca de produzir o riso que, em um meio social predominantemente masculino, torna-se uma situação risível. Afinal, "tais atribuições ou interpelações contribuem para o campo de discurso e poder que orquestra, delimita e sustenta aquilo que qualifica como ser humano" (BUTLER, 2019, p. 28).

Depois da longa ῥῆσις, *résis*, “declaração”, “discurso” feito pelo Salsicheiro, acontece um novo agón entre esse personagem e o Pafaglônio e a troca de ofensas e acusações é grande, muitas vezes, com referências sexuais de duplo sentido. Essa disputa fica mais acirrada quando o Demos chega para saber o que estava acontecendo, Paflagônio começa com as bajulações e direciona as críticas para o Salsicheiro, tudo no local onde acontecem as assembleias, e as contestações assim continuam, por um lado, feitas entre os dois e, por outro, oferecendo cortejos ao Povo, que é o personagem da peça, mas também são os cidadãos de Atenas. Isto posto, vale dizer que as inculpações de um para o outro se concentram, principalmente, em relação à política e à corrupção que cada um possa ter cometido, contudo, as imputações direcionadas a Paflagônio são de situações reais da Guerra do Peloponeso. A situação mostrada pelo comediógrafo mostra, portanto, uma crítica ao povo, algo parecido estava nos discursos dos oradores, só que estes tinham uma ação em situações mais restritas, porque eles se propunham a persuadir as pessoas à demandas mais específicas, judiciais, não era uma ação imediata. Em relação à poesia cômica tudo é mais complexo, porque na comédia se disputava um prêmio e quem produzia a peça tinha que seduzir o povo para vencer, a crítica cômica, no contexto dos festivais, onde a liberdade se colocava mais forte, era parte de uma reflexão sobre a democracia ateniense, a maneira como os políticos se portavam, isso mostrava um alcance maior das questões do que a oratória (POMPEU, 2020, p. 278). Exemplo disso é a fala que o Salsicheiro tem em relação aos embaixadores:

καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὅς τοῦτον ὄρων οἰκοῦντ' ἐν ταῖς φιδάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις,
ἀλλὰ καθεῖρξας αὐτὸν βλίπτεϊς; Ἀρχεπτολέμου δὲ φέροντος
τὴν εἰρήνην ἐξεσκεδάσας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις

ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυγίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται.

E como tu o amas, que mesmo ao vê-lo morar nos tonéis e em buraquinhos e torrezinhas por oito anos não te apiedas, e tendo-o encerrado o apertas? E Arqueptólemo portador da paz dispersaste, tu expulsas também as embaixadas da cidade com o pé na bunda, as que as tréguas concitam. (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2017, v. 792-796)

Esse trecho diz sobre a situação em que os atenienses se encontram, há quase oito anos sitiados dentro das muralhas por conta das invasões dos inimigos, da guerra. Também mostra que os espartanos quiseram negociar um tratado de paz através de seus embaixadores, mas que não foram bem recebidos. Dentro disso, Aristófanes quer deixar evidente novamente que a guerra trazia benefícios para os políticos da cidade, essa é a acusação feita pelo vendedor de tripas ao Paflagônio e o questionamento de como ele pode ser amigo do povo, mantendo os combates. Por esse motivo e por outras revelações feitas pelo Salsicheiro em defesa do povo, que o Coro concede o poder a ele:

ὃ πᾶσιν ἀνθρώποις φανεῖς μέγιστον ὠφέλημα,
ζηλῶ σε τῆς εὐγλωττίας. εἰ γὰρ ὄδ' ἐποίσεις,
μέγιστος Ἑλλήνων ἔσει, καὶ μόνος καθέξεις
τὰν τῆ πόλει τῶν ζυμμάχων τ' ἄρξεις ἔχων τρίαιναν,
ἧ πολλὰ χρήματ' ἐργάσει σείων τε καὶ ταραττων.
καὶ μὴ μεθῆς τὸν ἄνδρ', ἐπειδὴ σοι λαβὴν δέδωκεν:
κατεργάσει γὰρ ῥαδίως πλευρὰς ἔχων τοιαύτας.

Tu que a todos apareceste com a salvação, invejo-te a eloquência. A atacares assim, hás de ser o maior dos helenos; sozinho, vais governar a cidade e comandar os aliados, de tridente em punho, com que hás de arranjar muita massa, à força de sacolões e de balbúrdia. E não largues o fulano, que ele já te mostrou um ponto fraco. Vais arrasá-lo com um pé nas costas, já que bofes tu tens de primeira. (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2000, v. 836-843)

O Corifeu declara, nessa fala, a sua admiração pelo vendedor de tripas, ressaltando o seu valor, a sua “eloquência” para poder atacar Cleão. Aristófanes busca, de acordo com Sommerstein (1981, p. 189), exaltar o Salsicheiro nessa passagem, trazendo uma provável adaptação de um trecho de *Prometeu acorrentado* de Ésquilo: ὃ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανεῖς, λῆμιον Προμηθεῦ, ὁ κοινόν ὀφέλημα θνητοῖσιν φανεῖς, λέμον Προμηθεῦ, “Você que surgiu como um benfeitor universal para os mortais” (v. 613-614), mostrando que ele tem esse poder e conduzirá os aliados recebendo em suas mãos o símbolo da sua força o τρίαιναν, *tríainan*, “tridente”, e “Como Posídon, que, com o tridente, abala as profundezas da terra” (SILVA, 2000, p. 129), mostrando o tanto que esse objeto é emblema de sua vitória. Mas, na verdade, é um instrumento antigo de pesca, ele se destaca nas mãos de Posídon ou Netuno

(para os romanos) pela relação com os mares e a soberania que esse(s) deus(es) tem (têm) sobre tais instâncias (LINHARES, 2009, p. 2445), pois ele é irmão de Zeus e divide com o deus do raio e do trovão o domínio sobre as águas e carrega o tridente para evidenciar o poder fálico que ele tem. E no caminho de montagem de uma representação como essa, convém entender que essas expressões do masculino não são pré-discursivas, “tudo é somente e sempre linguagem” (BUTLER, 2019, p. 26).

Na parte final da primeira parábase, dado que os Cavaleiros representam uma classe elitizada, Aristófanes parece buscar uma aproximação entre esses personagens e os demais cidadãos. Para isso, utiliza exaltações aos deuses e elogios aos antepassados, aliados ao enaltecimento dos cavalos vitoriosos — recursos que funcionam como uma forma de os aristocratas louvarem a si mesmos (DUARTE, 2000, p. 100-103). Tais estratégias retóricas são empregadas pelo poeta para estruturar a trama em torno da disputa de Paflagônio (o demagogo Cleão) contra os outros escravos, que representam Demóstenes e Nícias. Este último, conforme confirma Tucídides (2013, IV, 42-44), teve participação decisiva ao chefiar uma expedição contra Corinto, na qual as embarcações conduziam hoplitas e cavaleiros com suas montarias. O conjunto da obra revela-se um "pacote" de linguagem fálica e elogios, celebrando tanto os recursos bélicos quanto a própria disputa de discursos — esta última, a mais pura manifestação do masculino e do falocentrismo.

O Corifeu, então, na Pnix, vê o Salsicheiro chegando e o cumprimenta, ele que retorna do Conselho e foi até lá, seguindo o Paflagônio, que estava ali para pedir apoio aos conselheiros e falar mal dos cavaleiros, contando mentiras *ψευδατραφάξυς*, *pseudatrafáksys*, “falsos oráculos”. Nessa parte da peça, há uma fala longa do personagem narrando o que aconteceu, ele usa como argumento, para ter os conselheiros a seu lado, dizer que tinha sardinhas (ou peixes pequenos) de baixo preço, como tal alimento era escasso, todos ficaram interessados. Ele complementa manifestando que Paflagônio, por ter conseguido a atenção dos membros do conselho, faz uma proposta: *εὐαγγέλια θύειν ἕκατὸν βοῦς τῇ θεῷ*, *euangélia thýein akatòn boûs têi theôi*, “pela boa nova, sacrificar cem bois à deusa” (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2017, v.656), ele complementa com outra maior, a disputa vai extrapolando, até que compra, com um óbulo, coentro e alho, e conquista definitivamente aqueles senhores que vão temperar as suas sardinhas. Mostra, ironicamente, que a eloquência do comerciante é agradar com as mercadorias e conquistar o freguês e o público com recursos retóricos e a malemolência própria dos oradores da assembleia. Essa é uma maneira de colocar o falo na ponta da língua.

“Colocar o falo na ponta da língua”: tal expressão evidencia que a dinâmica não

nos é distante, porque o ser mestre normalmente é comandar, seduzir, usar a oratória e praticá-la de forma persuasiva. O poeta não exerce papel diferente já que “A figura náutica apresentada por Aristófanes, na aprendizagem do poeta, antes de assumir sua posição diante da cidade pode ser comparada à figura náutica elaborada por Platão na *República*” (POMPEU, 2020, p. 268), o poeta se apresenta como um filósofo no governo da polis. Em última análise, tanto na Grécia Antiga quanto hoje, a imposição do homem adulto, o professor, reside no domínio sobre o próprio corpo e no exercício do poder sobre pessoas e coisas, elementos que funcionam como a insígnia da masculinidade (NORTWICK, 2008, p. 27).

Em outro ponto da peça, o Povo já cansado daquele falatório, quer parar a conversa, mas os dois escravos relutam para seguir a peleja e querendo continuar, dizem para o patrão deles predições, oráculos, claro que cada um traz os prognósticos que apoiem as suas causas:

Κλέων

ἄλλ' ἐὰν τούτῳ πίθη, μολγὸν γενέσθαι δεῖ σε.

Ἀλλαντοπόλης

κἄν γε τουτῶι,

ψωλὸν γενέσθαι δεῖ σε μέχρι τοῦ μυρρίνου.

BARRAQUEIRO

Mas se acreditas nele,

Um odre tu deves tornar-te.

VENDETRIPA

E se acreditares neste aí,

Um esfolado tu deves tornar-te até o mirto. (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2017, v. 961-964)

PAFLAGÔNIO

Se te deixas ir na cantiga, ainda há de ser esfolado vivo.

SALSICHEIRO

E se te deixas ir na dele, ainda há de acabar capadinho da silva. (ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*, 2000, v. 961-964)

A tradução de Maria de Fátima Silva exemplifica bem o uso da linguagem proposto pelo poeta. Nela, o termo ψωλόν, *psolòn* — que significa “sem prepúcio” — é vertido como “capadinho da silva”. Já a leitura de Ana Maria César Pompeu, traduz literalmente a palavra mirto, relacionando o termo “esfolado” ao “tornar-se um mirto”, esse processo pode subentender que o órgão masculino, com a pele esfolada, se tornaria próximo à genitália feminina, pois em algumas culturas essa planta é associada à feminilidade.

No agón entre Paflagônio e o Salsicheiro, este último também utiliza um oráculo para argumentar que, caso Demos siga os conselhos de Paflagônio, acabará com o pênis

deformado. Tal deformação é apresentada como uma desonra extrema; Sommerstein (1981, p. 195), que traduz o trecho como "a cock skinned" ("um pênis esfolado"), reforça que essa situação seria pior que a morte para o personagem, por desfigurar seu órgão de vigor. Nota-se que, nessas circunstâncias de disputa, as ofensas visam depreciar o opositor atingindo diretamente o símbolo da masculinidade. Trata-se da linguagem fálica em sua plenitude, utilizando palavras que aludem ao falo para exercer poder. Como define Judith Butler (2019, p. 35): "Na teoria dos atos de fala, a performatividade é a prática discursiva que realiza ou produz aquilo que nomeia", legitimando ou deslegitimando a realidade por meio da nomeação.

Os dois escravos seguem bajulando o Povo com os oráculos, até o momento em que aqueles saem, a pedido do patrão deles, para buscar mais oráculos. O coro nesse momento entra em cena e começa a falar dos benefícios se Cleão for derrotado, mas que ouviu de uns "velhos", provavelmente os juízes, os quais sustentavam o comando dele, que se esse político não tivesse o poder que tem, não teriam dois instrumentos extremamente necessários nos tempos de guerra, que eu também cito aqui como símbolos da força e representação fálicas. Podemos vê-los, então, no seguinte trecho:

ὡς εἰ μὴ 'γένεθ' οὗτος ἐν
τῇ πόλει μέγας, οὐκ ἂν ἦσθην
σκεύη δύο χρησίμω,
δοῖδυξ οὐδὲ τορύνη.

(...) que, se ele não tivesse se tornado o homem poderoso desta cidade, teríamos de passar sem dois instrumentos de primeira necessidade, o almofariz e a colher de pau. (ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*, 2000, v. 981-984)

Aqui, observa-se uma metáfora também empregada em *A Paz*, na qual Cleão e o general espartano Brásidas utilizam o δοῖδυξ, *doîdyks*, "almofariz" para destruir as cidades gregas, pois esse é um instrumento para esmagar, e a τορύνη, *torýne*, colher de pau, serve para misturar, desorientar tudo. Ambos os utensílios são usados para amassar e confundir os negócios públicos, compondo uma "pasta" a ser levada ao fogo e servida ao povo. Alegoricamente, isso representa o poder de arruinar toda a Grécia; é a forma de Aristófanes demonstrar os recursos de que os retores se valem para controlar o mesmo Demos (Povo) que deveria ser seu patrão. Cleão possuía um talento singular para lidar com políticos e magistrados, alternando entre o discurso retórico e práticas persecutórias, como denúncias e calúnias (SILVA, 2000, p. 14). Este é, fundamentalmente, o lugar do falo: o domínio não apenas da fala, mas de uma prática que molda a política ateniense. Tal política orientava

estrategicamente apresentações que uniam as esferas religiosa, cívica e artística para um público numeroso e diverso, cuja administração era essencial para garantir a audiência e o controle social (SILVA, 2020, p. 29).

Os dois servos do Povo retornam trazendo novos oráculos e um jogo de bajulações que deturpa imagens em favor da argumentação. É o caso do “cão sagrado de dentes afiados” (ARISTÓFANES, 2000, v. 1017): embora, sicofantas²⁸ (delatores) e os políticos fossem assim designados — e o próprio Cleão se autoproclamasse sob tal qualificativo —, a imagem servia a interesses ambíguos. Sommerstein (1981, p. 198) afirma que, em Aristófanes, o termo "sicofanta" assume um tom depreciativo e caricatural, distanciando-se de uma vigilância leal para se tornar uma adulação puramente interesseira. O oráculo de Paflagônio reforça essa dinâmica ao sugerir que, se o Povo não proteger o "cão", este não garantirá os seus salários — referindo-se, primordialmente, aos subsídios dos juízes. Nessa fronteira, a poesia de Aristófanes tensiona o artístico e o utilitário, vinculando-os à educação e à ética; o poeta reivindica para si a missão de expor os valores sociais e as mazelas políticas, evidenciando o comportamento tanto dos governantes quanto do próprio público durante as representações (SILVA, 2020, p. 33-34).

A segunda parábase (versos 1263 a 1315) é incompleta em comparação à primeira, sendo consideravelmente menor e composta apenas pela sizígia epirremática. Ela se dedica primordialmente à censura e à sátira, visto que este momento da comédia marca a transição de caráter do herói cômico. Após vencer a disputa para definir quem possui a maior *πονηρία*, *ponería*, ou 'maldade', Agorácrito apresenta uma nova índole, enquanto o coro censura personagens contemporâneos à época (DUARTE, 2000, p. 105-106) e mostra a crítica política do poeta. Na parte final da peça, Agorácrito expõe as más escolhas do Povo, que outrora se deixava seduzir pela corrupção política. Arrependido, o Povo pune Paflagônio, condenando o escravo a exercer a antiga e humilde profissão do Salsicheiro. Então, a ironia de Aristófanes mostra a índole dos políticos de Athenas, repleta de mentiras e corrupção, e que melhor seria que alguém do povo, o Salsicheiro, deveria estar no poder.

Na seção seguinte, centro a atenção nos momentos em que a divindade se faz presente, analisando como Dioniso interfere na trama para evidenciar a reviravolta do herói cômico na peça.

²⁸ Novamente, o delator, como já visto antes, personagem recorrente nas comédias de Aristófanes, ele vivia de denúncias, gastava o tempo percorrendo a cidade, procurando alguma notícia das pessoas que ali viviam para poder denunciá-las no tribunal e ganhar algo em troca disso, com a calúnia ou com o suborno.

3.2 A religiosidade fálica dos capadinhos

No desenrolar do diálogo dos dois escravos, um deles (Demóstenes) tem a ideia de tomar vinho (referência ao deus Dioniso) e com isso ele se inspira e resolve averiguar um oráculo sobre o Paflagônio, e vê que este não trará coisas muito boas para Atenas. Isso posto, por um oráculo, os dois sabem que quem vai vencer o tal escravo é um vendedor de tripas, por um lado, o mais deplorável dos comerciantes do mercado (por lidar com o excremento), mas, por outro, ele tem os seus atrativos populares para convencer os seus fregueses. E, por milagre, surge o “Vendetripa” ou “Salsicheiro”, a caminho do mercado com as tripas para vender, os escravos: Nícias e, principalmente, Demóstenes, vão fazê-lo compreender que ele é o melhor para vencer o Paflagônio, já que este é “pervertido”, é o comerciante mais poderoso da feira, ele convence as pessoas a comprar tripas, um alimento escatológico, o qual traz uma relação do prazer proporcionado pelo gosto e cheiro forte da comida e do excremento. Aqui o personagem e a sua função social estão relacionados, alusivos ao seu poder de convencimento para derrotar Cleão, e aquele ainda contará com a ajuda do coro de cavaleiros. A peça nesse ponto já se apresenta com o seu caráter falocêntrico, de centrar a sua atenção em homens, no falo e no lógos, nas formas de usar as palavras para o *πειθώ*, convencer.

Paflagônio entra em cena, e o Vendetripa sai correndo, aquele em tom ameaçador traz consigo o caráter do político e é confrontado com o poder dos cavaleiros do coro, que também entram em cena, são duas forças opostas reveladoras daquele momento de Atenas. Dentro dessa disputa, o coro dá um corretivo em Paflagônio e prenuncia o primeiro *agón* entre este escravo e o tripeiro. A proposta da disputa é apresentar qual deles é mais perito nos atributos demagógicos e entre as suas falas o coro toma parte ajudando o Vendetripa, acusando o Paflagônio de participar de “negociata”, de ser “perverso”, de explorar as cidades apoiadoras de Atenas. Com a situação, em um certo momento, o corifeu os chama para fazer uma paródia de uma tragédia de Mórσιμο²⁹ e pede para que Cleão não os suborne dando presentes e os convoca para beber vinho e canta a Baco, *βακχέβακχον*, *bakchébakchon*, “canta uma invocação a Baco” (no verso 408). O que acho importante lembrar é que falar de Baco é falar de Dioniso, é trazer para a peça (tornar visível) o sentido que esse deus tem para a comédia, do culto ao vinho e da transformação que essa bebida provoca, inclusive em relação a fertilidade e a fecundidade, que tem o órgão sexual masculino como símbolo mais forte. A

²⁹ Mórσιμο e seu irmão, Melântio, são sobrinhos de Ésquilo, mantêm na família o legado de poeta trágico deste tragediógrafo. Contudo, a qualidade dos sobrinhos não segue à do tio ilustre, pelo contrário exageram na colocação de cenas fortes e dolorosas (SILVA, 2000, p. 111).

cena reúne a religiosidade em relação à inspiração do deus do vinho e a relaciona a um momento de disputa, de agón fortemente falogocêntrico.

A disputa inicial provoca uma pausa, logo em seguida a essa primeira troca de ranhuras, ofensas e acusações, o Paflagônio sai em direção ao conselho e o vende tripas o segue, a cena fica vaga e é preenchida com a primeira parábase, nela o coro canta sobre o poeta. Os cavaleiros, em sua fala, dão voz ao poeta, dizendo que ele demorou a se colocar como diretor de uma peça pela complexidade que é ser um *κωμωδοδιδάσκαλος*, *komoidodidáskalos*, “um poeta cômico”, que produz e dirige uma apresentação cômica, também das fragilidades de uma produção teatral, tanto que a carreira de um “diretor” é repleta de altos e baixos, apresentando exemplos dos anteriores: Magnes, Cratino e Crates, os quais foram louvados em uma época e vaiados em outra. Essa parte coral é concluída com uma reverência ao deus Poseidon “Hípico”, aquele que trouxe os cavalos pelos mares; aos combatentes por terra e por mar; e à deusa Atena³⁰, vestida para o combate com uma lança (um falo) na mão, os cavaleiros nesse ponto da apresentação declaram duas faces: a de coro, que pede vitória sobre os oponentes e a de atenienses, que pretendem vencer a guerra (SILVA, 2000, p.121). O dilema político, religioso e artístico fica evidente, pois a cena tem uma inspiração do deus dos mares; por ser uma parábase, traz um clima de reflexão metapoético falando do fazer do autor de comédias, mas isso tudo dentro de um clima de disputa política de argumentos e faces desses argumentos, que o coro de cavaleiros assumem contra e a favor da guerra.

Os oráculos com animais seguem proferidos pelos dois bajuladores, mencionando o falcão, o leão, o cão-raposa e a águia — figuras comuns na cultura grega e citadas na literatura por apresentarem profecias, tal como os sonhos, também mencionados na obra. A tática, porém, muda: os adversários resolvem preparar comida para o Povo (Demos). Neste momento, o Povo admite que gosta de ser adulado e enganado, recebendo como resposta que ele se deixa ludibriar apenas para garantir sua 'papinha', o que reforça sua ambivalência em relação ao poder do voto. Torna-se evidente que os modos de enganar a população unem diversos subterfúgios: a distribuição de alimento, o uso do medo, a religiosidade (por meio de oráculos tratados ironicamente pelo poeta) e até os festivais de teatro. Estes, embora servissem de diversão em tempos de guerra, reafirmavam, com seu discurso falogocêntrico, o governo que os mantinha.

³⁰ Os dois deuses invocados: Poseidon e Atena, disputaram para serem patronos da cidade de Atenas, esta venceu aquele, mas ambos são bem importantes para toda a população, a alusão aos dois indica que o poeta usando a voz do coro quer abraçar toda a coletividade em seus planos (DUARTE, 2000, p.99).

Na conclusão da peça, depois de todas as artimanhas feitas por um e por outro, o Salsicheiro pede ao Povo que diga logo quem melhor cuida dele e sugere que observe a cesta que ele traz e a de Paflagônio. Este olha e vê que o Salsicheiro está com o recipiente vazio, entretanto, a cesta de Paflagônio permanece cheia do que é melhor, pois o escravo dava o ruim para o Povo e ficava com o que é bom. E ainda conclui dizendo que tudo é para o bem do Povo. A partir disso, o personagem que representa a população decide que vai confiar o seu êxito ao vendedor de salsicha, assim, nesse momento, ele diz o seu verdadeiro nome: Ἀγοράκριτε, *Agorákrite*, que é a junção de ἀγορά, *agorá*, “praça pública” e κρίνω, *kríno*, “julgar”, “discernir”, traduzido por “Bom de Feira” (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, 2017, v. 1335) e “Agorácrito” (ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*, 2000, v. 1335) tudo isso pela sua dedicação à cidade. Fica, assim, realizado o oráculo de Demóstenes, feito no início da peça, mas como diz Pompeu (2004, p. 49):

Dioniso está presente na inspiração de Demóstenes para a leitura do oráculo, que prediz o destronamento do Paflagônio por um Salsicheiro, sob a estrutura mítica da ameaça do destronamento de Zeus, e a volta da idade de ouro. O Paflagônio, que representa Cléon e é o terceiro na série de comerciantes do governo de Atenas, expressa a degradação profissional dos governantes da polis ateniense. Ele se mantém no poder graças as manipulações dos oráculos, principalmente, que ludibriam o Povo. (2004, p. 49)

Aqui fica evidente o quanto Aristófanes faz questão de deixar evidente a presença do deus do vinho, representante do falo, que percorre toda a peça e que se realiza na transformação, na tomada de poder e na mudança que houve de Salsicheiro para Agorácrito, substituindo o Paflagônio no poder da cidade.

Posto isso, o próximo capítulo abordará a comédia *As Nuvens*, que também examina as formas do discurso. A temática da aristocracia ateniense e dos cavaleiros continuará em pauta, visto que os debates entre os personagens principais aprofundam essa questão.

4 O DEDO COTOCO DE SÓCRATES PATINANDO N' *AS NUVENS*

Representada pela primeira vez nas Grandes Dionísias de 423 a.C., a versão que chegou para nós de *As Nuvens* é provavelmente do momento entre 420 e 417 a.C. Assim, do texto que nos restou, a diferença entre as duas produções é vista e explicada na Parábase da peça, em que o autor fala que já havia ocorrido uma apresentação e faz uma crítica ao público por não ter aceitado bem a primeira versão. Essa questão já é bem discutida, com três pontos ressaltados: a possibilidade de a segunda versão da peça ter sido feita apenas para ser lida; a dúvida se ela foi terminada por Aristófanes; e ainda, se ela foi deixada sem conclusão. Dessa forma, uma das questões já é bem aceita, a segunda versão não foi apresentada ou ao menos não há registros sobre a sua apresentação (DUARTE, 2000, p. 132-133).

Essa comédia exhibe um personagem importante, Sócrates, que, na realidade, tinha 46 anos em 423 a.C., quando aconteceu a primeira apresentação de *As Nuvens*, e a descrição que é feita sobre ele e a sua filosofia traz questões fortes para se tentar discernir quem era esse filósofo, de como a população via tal figura e a interlocução que se pode ter com outros textos, os quais falam sobre ele, principalmente, os diálogos de Platão. Pensando nisso, cito especialmente a *Apologia de Sócrates*, que menciona Aristófanes e *As Nuvens* em momentos diferentes do texto, em um deles, Platão (*Apologia*, I, 18d) fala dos caluniadores de Sócrates, citando que um é um κωμφοδοποιός, *komoidopoiós*, “poeta cômico” ou “fazedor de comédias”. E em outro momento do texto ele cita a comédia *As Nuvens* para continuar apresentando os acusadores e o que eles dizem, é o que mostro a seguir:

ὥσπερ οὖν κατηγορῶν τὴν ἀντινομίαν δεῖ ἀναγνῶναι αὐτῶν: ‘Σωκράτης ἀδικεῖ καὶ περιεργάζεται ζητῶν τὰ τε ὑπὸ γῆς καὶ οὐράνια καὶ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιῶν καὶ ἄλλους ταῦτα ταῦτα διδάσκων.’ τοιαύτη τις ἐστίν: ταῦτα γὰρ ἐωρᾶτε καὶ αὐτοὶ ἐν τῇ Ἀριστοφάνους κωμῳδίᾳ, Σωκράτη τινὰ ἐκεῖ περιφερόμενον, φάσκοντά τε ἀεροβατεῖν καὶ ἄλλην πολλὴν φλυαρίαν φλυαροῦντα, ὧν ἐγὼ οὐδὲν οὔτε μέγα οὔτε μικρὸν πέρι ἐπαῖω.

Como num processo regular, precisarei apresentar-vos o teor da acusação: Sócrates erra por investigar indevidamente o que se passa em baixo da terra e no céu, por deixar bons os argumentos ruins e também por induzir outros a fazer a mesma coisa. Cifra-se mais ou menos nisso a acusação. Proposições desse jaez vós mesmos vistas na comédia de Aristófanes, em que é apresentado um indivíduo de nome Sócrates, que se gaba de andar pelo ar e enunciar um sem-número de tolices, de que não entendo nem muito nem pouco. (PLATÃO, *Apologia*, III, 19b-c)

O personagem Sócrates, então, parece ser um mote significativo para se tratar sobre os recursos da fala, o poder dela e seus usos. Claro que a ironia e as formas de se buscar o riso de Aristófanes vêm enriquecer as questões apresentadas no texto. Dentre ela vou primeiro tratar

das que falam da política ateniense.

4.1 O dedo político de *As Nuvens*

No momento inicial da peça, Estrepsíades está em casa quando tem uma ideia e busca acordar o filho para executá-la, pois ele quer que o filho vá ao Pensatório³¹, então, ele fala:

ψυχῶν σοφῶν τοῦτ' ἐστὶ φροντιστήριον.
 ἔνταυθ' ἐνοικοῦσ' ἄνδρες, οἱ τὸν οὐρανὸν
 λέγοντες ἀναπείθουσιν ὡς ἔστιν πνιγεύς,
 κᾶστιν περὶ ἡμᾶς οὗτος, ἡμεῖς δ' ἄνθρακες.
 οὔτοι διδάσκουσ', ἀργύριον ἦν τις διδῶ,
 λέγοντα νικᾶν καὶ δίκαια κᾶδिका.

Esse é o Pensatório de sábias almas. Lá vivem homens que, ao falarem, convencem que o céu é uma tampa de forno que nos envolve e que nós somos os carvões. E, se alguém lhe der dinheiro, eles o ensinam a vencer falando tanto coisas justas quanto injustas. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 2013, v. 94-99)

O trecho mostra a questão primordial desenvolvida na peça, que é falar sobre o discurso que pode convencer e aproximar Sócrates dele, mesmo sabendo que em seus textos, Platão, como discípulo de Sócrates, fala que essa não era uma prática desse filósofo, mas do sofista, ele é quem ensina a respeito das formas de persuadir e que faz isso por dinheiro.

Fidípides argumenta que não quer ser educado por charlatães que parecem com “mortos-vivos”, Estrepsíades ameaça o filho para ir, mas ele não vai, o camponês resolve ir sozinho. Quando Estrepsíades chega ao Pensatório, é recebido por um discípulo de Sócrates, que começa a falar sobre algumas experiências de seu mestre, uma delas é a medida do salto da pulga; outra, se o mosquito canta pela boca ou pela “rabadilha”, ou seja o ânus; e, em seguida, sobre quando Sócrates observava a lua, olhando de boca aberta para cima, e uma lagartixa fez cocô na boca dele. Todas as explicações precisas e bem engendradas, com um tom sério e jocoso ao mesmo tempo, tanto que Estrepsíades entra no Pensatório e vê algumas pessoas olhando para o chão e o discípulo diz que eles estão estudando o Tártaro e, nessa posição, ele pergunta “E por que o cu fica olhando para o céu?” (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 2013, v. 193) e o discípulo responde que está estudando astronomia.

É importante já falar que o coro se forma com nuvens e ele aparece pela primeira

³¹ φροντιστήριον, *frontistérion*, alguns tradutores transliteram essa palavra e colocam Frontistérion e outros a traduzem por Pensatório. Gilda Starzinski (1987, p. 189) diz que está claro, na frase, o intuito de Aristófanes de brincar com o jeito formal e intrincado dos sofistas, e “pensatório” tem o sentido cômico com uma ideia próxima às criações de Aristófanes.

vez antes do párodo, mas nesta seção, que vai do verso 275 até o verso 290, há a descrição de uma cena, mostrando um clima onde podem se constituir as nuvens na natureza, principalmente, a sua ligação com as águas (rios, mar e oceano), o seu caráter superior, de estar no alto e a sua grandeza, por terem ἀθανάτας ιδέας, *athanátas idéas*, “formas imortais” como uma divindade. Depois, entre os versos 299 e o 313, acontece outra fala do coro, em que elas continuam explicando sobre água (chuva), mas se encaminhando para Atenas para traçar uma atmosfera de ritual e é nesse ambiente que se menciona a festa de Brômio, um outro nome de Dioniso, para lembrar o período de primavera, não custa precaver também que, sempre que esse deus traz consigo o falo, quem o celebra faz isso com um órgão sexual na mão.

O coro de nuvens entra, então, em um diálogo com o herói cômico, diz:

ὦ τῆς μεγάλης ἐπιθυμήσας σοφίας ἄνθρωπε παρ' ἡμῶν,
ὡς εὐδαίμων ἐν Ἀθηναίοις καὶ τοῖς Ἑλλήσι γενήσῃ,
εἰ μνήμων εἶ καὶ φροντιστὴς καὶ τὸ ταλαίπωρον ἔνεστιν
ἐν τῇ ψυχῇ, καὶ μὴ κάμνεις μῆθ' ἔστῶς μῆτε βαδίζων,
μῆτε ῥιγῶν ἄχθει λίαν μῆτ' ἀριστᾶν ἐπιθυμεῖς,
οἴνου τ' ἀπέχει καὶ γυμνασίων καὶ τῶν ἄλλων ἀνοήτων,
καὶ βέλτιστον τοῦτο νομίζεις, ὅπερ εἰκὸς δεξιὸν ἄνδρα,
νικᾶν πρᾶττων καὶ βουλεύων καὶ τῇ γλώττῃ πολεμίζων.

Ô homem que deseja em nosso convívio a grande sabedoria! Como você será feliz em Atenas e na Grécia, se tem memória, sabe pensar, tem a desgraça na alma e não se cansa, nem de pé, nem parado! Se não se irrita excessivamente com o frio, não deseja almoçar e se abstém de vinho, de exercícios e de outras bobagens, e se pensa que o melhor, como convém a um homem correto, é vencer, agindo, deliberando e combatendo com a língua! (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 412-419)

A corifeia estabelece o modelo ideal de homem para o convívio em Atenas: se possuir boa memória, saberá pensar; se abdicar do conforto material, elevará seu espírito; e o ápice da dignidade masculina reside em vencer combatendo τῇ γλώττῃ, *têi glóttei*, “com a língua”. Segundo Starzinski (1987, p. 195), este é o princípio do sofista, no qual reside uma confluência simbólica sobre a “língua”, falagocêntrica, que traz o foco no poder da fala e indica o domínio do homem sobre as atividades humanas. É nesse domínio pelo discurso que Judith Butler (2019, p. 64) situa a gênese da matéria³²; para ela, a matéria não é um dado biológico estático ou passivo, mas o resultado de um processo de materialização construído

³² Para algumas vertentes, como o feminismo materialista, o sexo é visto como uma realidade material e biológica inegável, e é essa realidade da matéria que fundamenta a opressão das mulheres pelo patriarcado. A opressão não vem da biologia propriamente, mas da maneira que a sociedade, pelas de relações de poder, organiza e explora essa diferença biológica. Em inglês, *matter* significa tanto “matéria” quanto “importar”. Nesse sentido, Butler usa esses sentidos: para um corpo se tornar matéria (existir fisicamente para a sociedade), ele precisa “importar” (ser reconhecido dentro das normas de gênero e sexualidade).

pelo discurso — no caso, esse discurso masculino hegemônico que Aristófanes ilustra em *As Nuvens*, que seduz, convence, domina, configura e materializa os ditames sociais. É isso que o coro quer, mostrar, construindo um modelo de homem, aquele que bem “fala”, que usa bem o seu “falo” e que domina outros com isso. Essa afirmação é tão importante que no texto, Sócrates reforça o que foi dito pelo coro:

ἄλλο τι δῆτ' οὖν νομειῖς ἤδη θεὸν οὐδένα πλὴν ἅπερ ἡμεῖς,
τὸ Χάος τουτὶ καὶ τὰς Νεφέλας καὶ τὴν γλῶτταν, τρία ταυτί;

Não é verdade que você, agora, não aceitará nenhum outro deus a não ser os nossos, o Caos, as Nuvens e a Língua, só estes três? (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 423-424)

Aristófanes abre espaço nessa fala de Sócrates para esbanjar a sua ironia e deixa óbvia a ênfase que ele quer fazer com relação à importância da “língua”, dos recursos retóricos, do quanto o discurso pode se destacar em todas as relações criadas em uma cidade. E ainda mais mostrando a sua consciência de como as divindades são criadas e deixadas de lado, pois ele constitui um panteão composto por Caos, Nuvens e Língua, depondo Zeus, para enfatizar aquele ou aquela que tem autoridade realmente para os atenienses, que está em um mundo paralelo, no alto, mais próximo do céu, e aponta para as disputas nas assembleias como um vetor maior de tudo ali. Essa é uma reafirmação de características fundamentais para participar do jogo político, de assegurar os critérios que mostram o modelo para ter algum poder na cidade, pois o cidadão é homem com mais de dezoito anos, filho de mãe e pai de Atenas, aceito por uma frátria ateniense e tem o direito a ter terras, casar-se e, conseqüentemente, a ter voz e voto na assembleia, tribunal e conselhos, da mesma maneira, encargo de participar de guerras (MOERBECK, 2009, p. 115). Isso é negado a escravos, a estrangeiros e a mulheres, como que esses fossem de outra esfera e submetidos ao discurso de imposição do cidadão. Portanto, uma situação falocentrada que “se associa a manutenção de específicas concepções sobre o sujeito que ancoram relações de poder e o *status quo* na sociedade” (GABRIEL; SOUZA, ANGELI, 2022, p. 3) da antiguidade e da atual.

As Nuvens (coro), com o desenrolar da trama, pedem a Sócrates que comece o trabalho com o seu mais novo discípulo, ele pergunta a Estrepsíades se tem boa memória, este responde que só em situações que alguém deve algo a ele. Aos poucos Sócrates vai percebendo que Estrepsíades é um ἀμαθής, amathés, “uma pessoa sem conhecimento”, sem instrução, um “ignorante”, e começa a perder a paciência com ele, até que resolve levá-lo para o Pensatório, nesse instante, o coro se dirige ao público e inicia a primeira parábase.

A parábase principal dessa peça, portanto, começa a trazer alguns indícios de que esse texto que sobreviveu para nós, não foi encenado e pode nos dar algumas percepções: uma primeira está em relação ao agón do Raciocínio Justo com o Injusto, que não apresenta qualidade dramática e mais parece feito somente para leitura; a outra está em relação ao uso do quinto ator em cena, pois, no verso 887, pelo que fica aparente, são colocados em cena: os dois Raciocínios, Estrepsíades, Fidípides e Sócrates, situação essa que não foi usada por Aristófanes em qualquer outra peça (DUARTE, 2000, p. 133-134). Da mesma maneira, acho importante também dizer que a parte coral carrega todos os indicadores de que a peça é, especificamente, uma resposta ao público, porque ela se concentra na questão teatral, justificando os recursos usados, e em grande parte dos versos, o poeta é o sujeito do discurso falando com os espectadores (DUARTE, 2000, p. 137) e isso vai do verso 510 ao 562.

Logo no início da parábase, o poeta faz uma invocação a Dioniso, primeira grande referência fálica. Depois, ele traz uma exaltação a As Nuvens como a mais engenhosa das suas composições, elogia os espectadores e começa a falar sobre os recursos usados na peça, é o que está no seguinte trecho:

ὥς δὲ σάφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ' ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκυτίον καθεμμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ, τοῖς παιδίοις ἴν' ἢ γέλως:

Observai como esta comédia é naturalmente sensata; pela primeira vez não se apresentou depois de costurar diante de si um penduricalho de couro grosso e de ponta vermelha para provocar o riso das crianças. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 537-539)

É importante notar que Aristófanes afirma não explorar o uso do σκυτίον, skytíon, — um falo de couro costurado à vestimenta — como recurso cênico. Na parábase, o autor utiliza esse argumento para criticar o que considera procedimentos inapropriados de outros poetas, ressaltando as inovações que implementa em suas próprias obras. Para ele, a exibição explícita desse simulacro seria um recurso grosseiro e pouco sofisticado diante dos novos expedientes dramaturgicos que propõe.

Entretanto, conforme observa Sommerstein (1982, p. 188), a restrição do poeta refere-se, possivelmente, a um tipo específico de falo: aquele com a extremidade vermelha. Isso porque, em comédias como *Acarnenses*, *Vespas* e *Lisístrata*, o uso do artifício é evidente. Mesmo na presente peça, no verso 734, Aristófanes recorre a esse elemento em cena:

Σωκράτης
ἔχεις τι;

Στρεψιάδης
 μὰ Δί' οὐ δῆτ' ἔγωγ'.
Σωκράτης οὐδὲν πάνυ;
Στρεψιάδης
 οὐδὲν γε πλὴν ἢ τὸ πέος ἐν τῇ δεξιᾷ.

SÓCRATES
 Tem alguma coisa?
 ESTREPSÍADES
 Não, por Zeus, eu é que não!
 SÓCRATES
 Nada mesmo?
 ESTREPSÍADES
 (*Erguendo a mão debaixo do manto.*)
 Nada, exceto este "pau" na mão direita ... (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 731-734)

SÓCRATES:
 Tens algo?
 ESTREPSÍADES:
 Por Zeus, eu mesmo não.
 SÓCRATES:
 Nada mesmo?
 ESTREPSÍADES (*erguendo a mão debaixo do manto*):
 Nada, a não ser o pinto na mão direita. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 2013, v. 731-734)

Para Dover (1968, p. 187), Estrepsíades simula uma masturbação com o falo cômico e sugere ainda, com um humor grosseiro, que um homem adulto se ficar sozinho no período da noite no local de dormir, sem dormir, por muito tempo vai se masturbar. A cena realmente representa uma situação masculina nos detalhes, Estrepsíades cansado daquela aula se distrai fazendo algo que seria chulo, uma quebra de expectativa já que o momento é de um contraponto da situação intelectual da educação de Sócrates e o herói cômico se desconcentra para se masturbar (O'REGAN, 1992), por isso ele traz o foco da cena para o seu pênis³³, enquanto o humor estava na palavra, nos recursos discursivos de Sócrates para ensinar o seu discípulo, neste local acontece a transição da fala para o falo. A relação da fala com o falo é explícita aqui no texto, algo para mostrar um desvio do foco sobre a retórica de Sócrates que Aristófanes ironiza e critica e de outro modo para mostrar onde está o centro das atenções masculinas, quando não é impondo com a fala, é pegando no falo. Para Paley (2001, p.139-144), os homens amam se masturbar, inclusive existem grupos que se reúnem para fazer isso de forma coletiva, a questão é tão forte que ele chega a dizer que eles são guiados por seus pênis, como animais que seguem seus instintos.

Focar o registro dessa narrativa é importante para observar o teor cômico de algo inusitado e distante. Mais do que isso, permite perceber que o homem não pode tudo; há uma

³³ Situação representada na Figura 8, que enfatiza um momento íntimo de masturbação masculina.

interdição necessária que não deve ser evitada. Compreende-se, assim, o patriarcado como um poder autoritário retratado na poesia — um reflexo da vida fortificado pela solidariedade entre os entes masculinos. Eles falam sobre si, revelando intimidades que anunciam uma cumplicidade entre “eles”, ou melhor, entre “nós”. Um exemplo disso ocorre quando o deus Hélios, embora atencioso à perda de Deméter, tenta consolá-la elogiando Hades por ser um marido poderoso (NORTWICK, 2008, p. 20).

Figura 6 - Homem cortejando um rapaz³⁴



Fonte – Bible in Brief (2020).

A parábase traz observações críticas sobre a comédia e sobre os recursos operados por ela, mas os usa, valendo-se do que condena. Essa situação ocorre ou porque o autor, na segunda versão da peça, mudou a parábase e não se importou de alinhar o restante; ou realmente ele se utiliza das contradições para fazer o riso. E o texto vai além, censura quem faz piada com pessoas carecas, repudia danças picantes como córdax³⁵ e encenações com um humor *πονηρός*, *ponerós*, “indigno”. Isso sugere que, na cena cômica, o poeta apresenta o apreço pelo refinamento verbal como uma simulação, já que a fala habilidosa é preterida em favor dos apelos do desejo, da palhaçada e do riso fácil (O'REGAN, 1992). Contudo, na parábase — momento em que a voz do autor se faz mais presente e reconhecível pelo público —, o comediógrafo adota um tom mais ponderado, justificando-se ao atribuir o fracasso da derrota à falta de compreensão dos espectadores que não o consagraram vencedor.

Na ode³⁶, encontram-se versos líricos em que as Nuvens fazem uma invocação aos deuses olímpicos; como mencionado, na parábase o poeta desloca seu ponto de vista, e aqui Aristófanes se retrata em relação à censura feita aos deuses gregos anteriormente no texto. No epirrema, a voz discursiva continua com o coro das Nuvens, que elogiam o público para logo

³⁴ Procurando uma imagem para representar a masturbação, todas as que eu encontrei são de homens cortejando o falo de um rapaz.

³⁵ Esse tipo de dança tem origem no século VII a.C., mas se configura como a dança característica da comédia. Resquícios arqueológicos apresentam, nessas manifestações, máscaras de velhas enrugadas e desdentadas, um tipo próprio da comédia, que com o tempo passou a ser particular do cômico com uma associação a embriaguez e com um tom lascivo (SILVA, 2022, p. 18).

³⁶ Cf. nota 3.

reclamar que os deuses recebem oferendas e libações, enquanto elas não. Argumentam, ainda, que mesmo quando o povo erra, as divindades (referindo-se às Nuvens) sempre consertam o que é preciso. Na antode, elas prosseguem com o chamado aos deuses tradicionais: Apolo, Ártemis, Atena, Dioniso e as Bacantes. Por fim, no antepirrema, o coro apresenta uma queixa da Lua contra o povo de Atenas: ela presta um serviço essencial com sua luminosidade, poupando-os de comprar tochas, e por isso cobra consideração. A Lua critica a confusão que os atenienses fazem com o calendário, alterando os dias das festas e, conseqüentemente, das oferendas. O coro, então, reforça a importância de contar os dias de acordo com o ciclo lunar. Essa questão é fundamental para a sequência da comédia, pois opõe o traço tradicional, que alinha homens e deuses, ao novo raciocínio sofista vigente na época.

Por conseguinte, quando a parábase termina, as cenas continuam com um viés cômico entremeadas por trechos líricos e, no início, Sócrates faz uma invocação à nova trindade divina: Respiração, Caos e Ar, e pedindo pela presença de Estrepsíades, o filósofo começa a reclamar da lerdeza deste seu discípulo, e sequencia com uma fala, pelo que diz Starzynski (1987, p. 201), parecida com a de Protágoras³⁷ falando a seus discípulos, algo que não é o que Sócrates teria dito, pelo que se conhece dele:

ἄγε δὴ τί βούλει πρῶτα νυνὶ μαθάνειν
ὣν οὐκ ἐδιδάχθης πώποτ' οὐδέν; εἰπέ μοι.
πότερα περὶ μέτρων ἢ περὶ ἐπῶν ἢ ῥυθμῶν;

Então vamos, o que é que você deseja aprender agora mesmo, em primeiro lugar, daquelas coisas que nunca lhe ensinaram? Diga-me, serão por acaso as medidas, os versos ou os ritmos? (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 636-638)

Aqui é válido ressaltar duas questões sobre esse discurso atribuído ao de Protágoras, um professor. Primeiro que não parece muito diferente da grande média do que se concebe de professor ainda hoje, em que um mestre vai passar um conhecimento para um aprendiz. E, nesse caso específico, tratando sobre poesia da maneira dos sofistas, ou mesmo, um “explicador”, como diz Rancière (2002), aquele que vai dar ao aluno o conhecimento. Ratifico nesse momento, então, essa é a linguagem fálica, ou mais um exemplo dela. A que usa do seu poder opressivo, em grande parte das situações, para inibir a autonomia de alguém que busca

³⁷ A tradutora pede para conferir em *Protágoras* de Platão em 318 e 391. Nos trechos, Sócrates narra a um amigo fatos ocorridos e, depois, no diálogo narrado, fala sobre Protágoras, um sofista bem importante daquela época, e o que é ser um σοφιστής, *sofistés*, sofista, palavra resultante do adjetivo σοφός, *sofós*, sábio, com o sufixo ιστ, *ist*, que significa saber. “De qualquer forma, observe-se que a palavra por si não tem nenhum sentido pejorativo, designando, em princípio, aquele que pratica qualquer forma de σοφία (sabedoria)” (TEIXEIRA, 2016, p. 97). Contudo, no texto de Platão, Sócrates prima por explicar o que é um sofista, aquele que sabe, tem a sabedoria, por isso, muitos o procuram e pagam para serem ensinados, diferente do filósofo, que busca saber.

aprender. E que, repito, ainda hoje existe professor que se coloca (de forma autoritária) nessa ilusão e iludindo que é ou tem o saber que outro (ignorante) irá receber e inibe a construção da autonomia da pessoa que aprende, porque “ele é o exercício de sua prática” (FREIRE, 2022, p. 93).

Na sequência do diálogo entre mestre e discípulo, Sócrates se mostra bem chateado com a dificuldade de Estrepsíades de entender aquilo que ele diz, sempre tendo percepções erradas do que é dito. Em uma delas há um duplo sentido envolvido, pois Sócrates fala de poesia da seguinte forma:

Σοκράτης
 πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ,
 ἐπαῖονθ' ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν
 κατ' ἐνόπλιον, χῶποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον.
Στρεψιάδης
 κατὰ δάκτυλον; νῆ τὸν Δί', ἀλλ' οἶδ'.
Σοκράτης
 εἰπέ δή.
Στρεψιάδης
 τίς ἄλλος ἀντὶ τουτουὶ τοῦ δακτύλου;
 πρὸ τοῦ μέν, ἔτ' ἐμοῦ παιδὸς ὄντος, οὔτοσί.

SÓCRATES
 Antes de tudo, para ser um homem de espírito na sociedade, alguém que é capaz de perceber dentre os ritmos qual o enóplio e, ao contrário, qual o dátilo.
ESTREPSÍADES
 O dátilo? Por Zeus, mas eu sei!
SÓCRATES
 Então diga ... (*apontando o indicador.*) Qual é o outro "dátilo" além deste dedo aqui?
ESTREPSÍADES
 (*Erguendo o dedo médio*) Outrora, quando criança, eu usava este aqui...
 (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 649-654)

Estrepsíades entende o sentido da palavra δάκτυλον como “dedo”, mas Sócrates estava falando sobre “pé” (medida rítmica), na verdade, o importante é a combinação do que ele fala com o gesto levantando o dedo médio, que aqui, para Dover (1968), essa atitude é uma prática vulgar feita por meninos. E Starzynski (1987) reitera que apontar o dedo médio para alguma pessoa tem o valor de que essa pessoa sinalada é um devasso, possivelmente, traz um sentido fálico pela gestualidade feita³⁸. Vou pontuar também, nesse sentido, em relação às duas formas do pronome demonstrativo οὔτος, *hou̐tos*, (τουτουὶ, *toutouì*, e οὔτοσί, *houtosì*) que ocorrem para se referir à palavra δάκτυλος, *dáktylos*, as quais são conseqüentemente referências fálicas.

O diálogo, com clima de agón, entre Sócrates e Estrepsíades continua, agora a

³⁸ Conferir as figuras 03 e 04, como também as notas referentes a elas (14 e 15).

dificuldade de compreensão do discípulo está em relação às questões de gênero gramatical e ao sexo dos animais. Esse dilema continua até o verso 700, quando o coro entra e faz uma alusão ao método socrático, pedindo para o discípulo pensar, examinar, concentrar-se, e acontece um pequeno diálogo entre o coro e o discípulo, ficando bem evidente uma questão que vai se repetir em outros momentos: Sócrates aplica o seu método, explica como ele acontece, organizando o pensamento, e Estrepsíades responde, com ideias mirabolantes, trazendo estratégias para não ter mais dívidas. O coro de Nuvens, então, sugere que o herói, ao invés de querer aprender como se livrar das suas dívidas, que ele chame o filho para ele mesmo aprender. Estrepsíades concorda e vai chamar o Filho.

No início do diálogo entre pai e filho, Estrepsíades se coloca como um bom aprendiz do discurso retórico e já mostra isso:

Φειδιππίδης

ὦ δαμόνιε, τί χρεῖμα πάσχεις ὦ πάτερ;
οὐκ εὖ φρονεῖς μὰ τὸν Δία τὸν Ὀλύμπιον.

Στρεψιάδης

ἰδοὺ γ' ἰδοὺ, Δί' Ὀλύμπιον: τῆς μωρίας,
τὸν Δία νομίζειν ὄντα τηλικουτονί.

FIDÍPIDES

Ó Senhor, que é que você tem, meu pai? Sim, você perdeu o juízo, por Zeus Olímpio!

ESTREPSÍADES

Está aí, tá aí! Zeus Olímpio... Que bobagem! Esse daí, com essa idade, acreditar em Zeus! (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 816-819)

Fidípides, ao chegar, responde às acusações do pai e logo exalta Zeus. Estrepsíades contrapõe-se ao filho, como é de costume para marcar a oposição entre a "ideia antiga" e a "nova". Nesse momento, o pai demonstra que está assimilando as novidades dos sofistas ao recriminar o filho por ainda acreditar em Zeus; para ele, os deuses agora são outros (STARZYNSKI, 1987). Na sequência, Estrepsíades afirma que Zeus foi destronado pelo Turbilhão (Dino) e, exibindo o aprendizado que obteve, discorre sobre a relação entre os gêneros das palavras. Fidípides, por sua vez, estranha a mudança e chama o pai de louco. O impasse estende-se até o retorno de Sócrates, a quem Estrepsíades pede que ensine o filho. O filósofo explica que Fidípides aprenderá por meio dos Discursos (o Justo e o Injusto), que entram em cena logo em seguida.

Os argumentos apresentados aqui trazem a religiosidade, pois Aristófanes retoma a questão do destronamento dos deuses (especificamente de Zeus), mas trazem também, principalmente, questões essenciais sobre o discurso e a maneira como eles se apresentam.

Este período em Atenas, que se inicia com o fim das Guerras Médicas e se estende até o fim da Guerra do Peloponeso, durou em torno de 50 anos. É um momento que marca a hegemonia ateniense, fortalecida pelo domínio marítimo na Liga de Delos, o que determinou o poder econômico e cultural da cidade na época. Aqui está localizada a democracia ateniense, que se caracteriza principalmente pela abertura dos discursos livres para os homens cidadãos em ambientes como a ágora, a assembleia, o teatro, os tribunais. E o manejo da palavra tornou-se cada vez mais importante para as decisões políticas, é o que vem sendo enfatizado em *As nuvens* e permaneceu mais forte com o debate dos discursos (DRUMOND, 2020, p. 61).

Começa o agón entre Discurso Justo e Discurso Injusto e as acusações de ambos os lados também. Starzynski (1987) fala que é provável que o discurso injusto traga uma máscara de um sofista conhecido, provavelmente Protágoras por ser chamado de λόγος, *lógos*, discurso, raciocínio. A proposta principal do Discurso Injusto contra o Justo, portanto, é trazer ideias novas para ludibriar os espectadores (o povo), ou mesmo como sustenta Daphne O'Regan (1992), o choque do velho com o novo, o mais antigo feito pela violência da mão e o moderno traçado pela força da língua. Dessa maneira, os sofistas são acusados por terem esquecido ou destruído os pré-requisitos para o seu poder, movidos pela fala, emoção e interesse próprio, e o Discurso Injusto nega a própria justiça. Ambos são fálicos por natureza, pois representam uma maneira de dizer do homem ateniense e usam dos mesmos recursos de linguagem para convencer, escolhendo por modos diferentes de ver as questões.

O Discurso Justo, então, fala sobre os deuses antigos e Zeus, ele é repreendido porque este deus acorrentou o seu próprio pai, Cronos, e não sofreu as consequências. Ele persiste dizendo sobre os costumes antigos, sobre o bom comportamento das crianças (sexo masculino) e a educação para a poesia, para a música e para a ginástica, como também os corretivos com surras. É crucial salientar, que Aristófanes em seus textos se mostra mais próximo da educação tradicional, isso é percebido pelo fato de ele sempre se colocar averso a relações sexuais com pessoas do mesmo sexo (STARZYNSKI, 1987). É o que fica sugerido no trecho a seguir:

ἤλειψατο δ' ἄν τοῦμφοῦ οὐδεὶς παῖς ὑπένερθεν τότ' ἄν, ὥστε
 τοῖς αἰδοίοισι δρόσος καὶ χνοῦς ὡσπερ μήλοισιν ἐπήνηθει:
 οὐδ' ἄν μαλακὴν φουρασάμενος τὴν φωνὴν πρὸς τὸν ἐραστὴν
 αὐτὸς ἑαυτὸν προαγωγέων τοῖς ὀφθαλμοῖς ἐβάδιζεν,
 οὐδ' ἀνελέσθαι δειπνοῦντ' ἐξῆν καὶ κεφάλαιον ῥαφανίδος,
 οὐδ' ἄνηθον τῶν πρεσβυτέρων ἀρπάζειν οὐδὲ σέλινον,
 οὐδ' ὀψοφαγεῖν οὐδὲ κιχλίζειν οὐδ' ἴσχειν τῷ πόδι ἐναλλάξ.

Naquele tempo, nenhum menino costumava untar-se debaixo do umbigo, e, assim, sobre os genitais florescia uma penugem orvalhada, como num fruto, e ninguém

molhava e amolecia a voz para aproximar-se do amante, prostituindo-se a si mesmo com os olhos. Nos jantares, não era permitido servir-se da cabeça do rabanete, nem roubar a erva-doce ou selino dos velhos, nem se devia comer gulodices, dar gargalhadas ou ficar de pernas cruzadas. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 977-983)

A passagem, além de insinuar aversão à relação homoafetiva, afirma que no passado, quando se tinha uma boa educação, “ninguém ia atrás do amante fazendo voz fina” προαγωγεύων, *proagogeúon*, “prostituindo-se”. Isso ocorre após uma alusão ao órgão sexual masculino com a palavra méloisin, que significa “fruta”, “maçã” ou “pera”. Metaforicamente, essa imagem evoca o pênis com o esperma sobre o prepúcio ou a representação de uma pequena mordida em um pêssego (DOVER, 1968). Em uma cena didática, que apresenta conselhos de bom comportamento entremeados a insinuações sobre a relação entre professores e discípulos, o texto dita o que um jovem não deve fazer com suas partes íntimas. A forma como o conteúdo é exposto revela uma sutil sensualidade e certa obscenidade, ratificadas pelo uso da expressão Segundo Starzynski (1987), o rabanete era usado como afrodisíaco ou como metáfora para o órgão sexual; aos rapazes, durante as refeições, era proibido tocar em suas partes íntimas ou consumir certos alimentos, como o endro, o aipo e o próprio rabanete (SOMMERSTEIN, 1982).

O Discurso Justo continua afirmando como devem, segundo os costumes antigos, os jovens ser educados para se tornarem guerreiros:

σύ δὲ τοὺς νῦν εὐθὺς ἐν ἱματίοισι διδάσκεις ἐντετυλίχθαι:
ὥστε μὲν ἀπάγγελθ', ὅταν ὀρχεῖσθαι Παναθηναίους δέον αὐτοῦς
τὴν ἀσπίδα τῆς κωλῆς προέχων ἀμελή τῆς Τριτογενείας.

Mas você, desde logo, ensina as crianças de hoje a se embrulharem em mantos, e eu sufoco de raiva quando alguém, precisando dançar nas Panateneias, segura o escudo diante do sexo, sem respeitar a Tritogeneia. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 986-989)

Tu, por tua vez, ensinas os de agora a tão logo se enrolarem em mantos, de modo que me sufoca quando é necessário que eles dancem nas Panateneias e, segurando o escudo na frente da salsicha, um descuida da Tritogênia. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 2013, v. 986- 989)

A palavra κωλῆς, *kolês*, tem como sentido original “coxa de animal”, mas assume aqui o sentido metafórico de “membro viril”. Sommerstein (1982, p. 209) afirma que, tanto neste trecho quanto no verso 1018, o termo significa, provavelmente, “pênis”. O pesquisador argumenta que o rapaz segura o escudo em uma posição excessivamente baixa devido ao peso do instrumento e ao seu desabituamento com a nudez pública, o que teria levado Aristófanes a

descrevê-lo cobrindo o próprio sexo. Percebe-se, assim, na obra de Aristófanes, a extrema atenção dedicada à educação do menino e do jovem; a pólis busca assegurar a reprodução de um padrão físico e intelectual que não se desvie das expectativas comunitárias (VIGARELLO, 2022, p. 22), orientando-se invariavelmente pelo modelo fálico. Com um protótipo masculino desta natureza, é possível entender como o que foi excluído do domínio do “sexo” é garantido por um “imperativo heterossexual” (BUTLER, 2019, p. 49) que permanece latente. Contudo, ao visualizar o “horizonte simbólico”, torna-se crucial perceber sua formação para demonstrar como, nessa lógica, “alguns corpos começam a importar mais que outros” (BUTLER, 2019, p. 49).

O Justo avança aconselhando Fidípides nos costumes antigos, tanto para o corpo como para a mente, essa educação traz:

ἦν ταῦτα ποιῆς ἀγὼ φράζω,
καὶ πρὸς τούτοις προσέχης τὸν νοῦν, ἔξεις αἰεὶ
στῆθος λιπαρὸν, χροιάν λαμπράν, ὄμους μεγάλους,
γλῶτταν βαιάν, πυγὴν μεγάλην, πόσθην μικράν.

Se fizer o que eu digo e atentar nesses conselhos, terá sempre peito robusto, cores brilhantes, ombros largos, língua curta, quadris grandes e membro pequeno. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 1009-1014)

A expressão *πόσθην μικράν*, *pósthēn mikrán*, “pênis pequeno” é uma alusão ao órgão sexual masculino que reflete um modelo cultural bem representado na pintura de vasos da Grécia Antiga. Nessas imagens, é comum encontrar homens com nádegas avantajadas — característica que se tornou alvo de piadas sobre os atenienses, debochados como pessoas de 'bundas grandes' por passarem muito tempo remando ou sentados em conversação. Paralelamente, há um vasto registro em ânforas e vasos de figuras masculinas com o pênis reduzido, traço característico de deuses, heróis e jovens ideais. Por outro lado, pênis de grandes dimensões são atribuídos a escravos, bárbaros e sátiros; como afirma Dover (1968, p. 222), tal distinção indica que o tamanho estava diretamente relacionado ao apetite sexual desenfreado. Ao que parece, o tamanho reduzido do pênis está associado a *σωφροσύνη*, *sofrosýne*, ao bom-senso ou ao equilíbrio (Starzynski, 1987, p. 215). Tal perspectiva difere sensivelmente do que venho sustentando em relação às referências ao órgão masculino na comédia de Aristófanes; isso ocorre porque, em *As Nuvens*, o texto remete a uma 'educação antiga' e a um ideal de formação que já não correspondia à realidade de Atenas no momento da encenação. De outra forma, em um verso seguinte, o Argumento Justo sintetiza esse contraste ao descrever o vigor do jovem educado tradicionalmente:

ἦν δ' ἄπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύεις,
 πρῶτα μὲν ἕξεις
 χροῖαν ὀχράν, ὄμους μικρούς,
 στήθος λεπτόν, γλῶτταν μεγάλην,
 πυγὴν μικράν, κωλῆν μεγάλην,
 ψήφισμα μακρόν,

Mas se praticar os hábitos de hoje, logo terá pele pálida, ombros estreitos, peito acanhado, língua grande, quadris pequenos, membro comprido e longos decretos... (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, vv. 1015-1019)

O corpo que ele descreve, para pessoas com os hábitos contemporâneos a ele, tem características e essas mostram a insensatez e a falta de exercícios, também indica uma relação com os sátiros (bem representados na figura 9), pois κωλῆν μεγάλην, *kolên megálen*, “membro comprido” é como esses são mostrados em pinturas. O discurso dessa época, como ele expressa com “hábitos de hoje” é fálico (com o membro maior) e com a γλῶτταν μεγάλην, *glôttan megálen*, “língua grande”, masculino e muitas vezes injusto. A argumentação do Justo representa uma crítica repetitiva que vemos nas peças desse poeta cômico, um cidadão que é imoderado, por muitas vezes permissivo, porque usa da “língua” nas assembleias defendendo causas em proveito próprio, como a guerra. Entretanto, é uma crítica aos imoderados e, nos discursos, na retórica dos tribunais, resta-nos saber quem é moderado? Essa é uma crítica válida, mas ela serve para a grande maioria dos políticos e juízes que usam da língua para ludibriar os oponentes e o público.

Figura 7 - Sátiros itifálicos³⁹



Fonte - Portal Graecia Antiqua (2013).

Essas características físicas mencionadas anteriormente parecem estar com o

³⁹ Os Sátiros são entidades, criaturas metade homem e metade bode, referência ao deus Dionísio, pois eles assumem as características dele e são ênfases a isso com a sua natureza lasciva, musical e de prazeres sensuais. O Sileno é considerado um líder entre os Sátiros e o padrao de Dioniso, pois foi ele quem o criou depois que Zeus o enviou aos seus cuidados. Itifálico é um falo ereto, especialmente associado a certas festas e divindades da Grécia Antiga, também representa um tipo de metrificacão usada em hinos cantados nas festividades em relação a Dioniso.

Discurso Injusto, que é contra as leis e a justiça, que se vale das legalidades pelas necessidades do orador e por isso defende a discussão na ágora, os debates e os julgamentos. Dessa forma, usa a fala como exaltação, é contra a modéstia, assim como falseia as histórias tradicionais em benefício próprio, por isso defende Peleu e acusa Tétis⁴⁰, dizendo que a γυνή δὲ σιναμωρουμένη χαίρει, *gynè dè sinamorouménè chaíre*, “a mulher gosta de sofrer violência” (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 1070) e, com a mesma intensidade, apoia o adultério colocando a culpa de tudo em Zeus. Para essa afronta, o Discurso Justo mostra qual é a punição entre os atenienses

τί δ' ἦν ῥαφανιδωθῆ πιθόμενός σοι τέφρα τε τιλθῆ,
ἔξει τινὰ γνώμην λέγειν τὸ μὴ εὐρύπρωκτος εἶναι;

Quê?! E se por ter acreditado em você lhe enfiarem um rabanete no rabo e o esfolarem com cinza? Ele terá algum argumento para afirmar que não é um esculhambado? (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 1083-1084)

E no caso de, tendo obedecido a ti, ele ganhar um rabanete introduzido no rabo e ter os pelos pubianos queimados com cal? Terás algum conselho para dar, para que ele não que com o cu arregaçado? (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 2013, v. 1083-1084)

O ῥαφάνη, *rafáne*, “rabanete”, atua como símbolo de um corretivo imposto a homens flagrados em adultério, uma vez que o marido traído detinha o direito de punir o adúltero introduzindo o legume em seu ânus. Esse trecho evidencia o poder da representação fálica do rabanete como instrumento de castigo à transgressão da lei. A severidade da punição é reforçada pelo próprio poeta no verso seguinte por meio do termo εὐρύπρωκτος, *eurýproktos*, ânus dilatado, momento em que o Argumento Justo questiona se aquele que sofre a lição teria algo a objetar.

Esta palavra ocorre em outros cinco versos subsequentes, sendo relevante notar as divergências entre suas traduções. Gilda Starzynski opta por “esculhambado”, revelando certo pudor ao evitar uma tradução literal do termo; a própria autora justifica sua escolha ao classificar o vocábulo mais preciso como uma “vulgaridade intolerável” (STARZINSKI, 1987, p. 48). Em contrapartida, a tradução organizada por José Carlos Baracat apresenta uma leitura literal e direta da expressão, “cu arregaçado”, em uma proposta mais atualizada e fiel ao registro chulo da comédia aristofânica.

Recorro, portanto, a Keuls (1993, p. 1) para reiterar que, em uma sociedade onde esposas e filhas são cerceadas, o sentido feminino da reprodução é negado e monumentos

⁴⁰ Tétis era a mais importante das filhas de Nereu, por ser muito bonita, foi cobiçada por vários deuses, Zeus para solucionar a situação arranhou um marido para ela, Peleu. Só que o casamento não foi feliz e essa ninfa passava a maior parte do tempo no fundo mar.

públicos são erigidos ao órgão sexual masculino. Em um cenário onde a mitologia naturaliza estupro e violências, torna-se pertinente afirmar que Atenas vivia sob um 'reinado do falo'. Tal realidade ressoa de forma perturbadora na contemporaneidade: a tentativa de justificar a violência contra a mulher sob o pretexto de um suposto consentimento é uma tática de validação da agressão masculina. Dados da Agência Brasil⁴¹ ratificam essa urgência, revelando que, neste país, oito mulheres são mortas por violência de gênero a cada vinte e quatro horas.

Os dois discursos prosseguem a disputa até que o Justo entende que foi vencido, porque há mais εὐρυπρόκτους, *eurypróktous*, “arrombados” ou “esculhambados”, como traduz Starzynski (1987, p. 217), essa autora ainda propõe mais sobre essa palavra, dizendo que ela é a associação da depravação sexual, pela situação registrada antes em relação ao castigo, e “a afronta física, falta de pudor e de vergonha”, pois o Discurso Justo consegue identificar que na plateia e em todo lugar, a maioria das pessoas é caracterizada assim. Dessa maneira, o Injusto chama Estrepsídes, que pede para este Discurso educar o filho dele, Fidípides, e torná-lo σοφιστὴν δεξιόν, *sofistèn deksiòn*, um “sofista hábil” (v. 1111). A cena é concluída e começa a segunda parábase. Nesse momento, o coro fala com o público e traz os motivos para que os jurados possam votar nessa comédia, e como não há uma descaracterização, o coro está com as máscaras e vestimentas de nuvens, deusas. Já os argumentos usados estão em torno dos benefícios e dos malefícios que elas podem trazer para aqueles que estão ali, porém os que votarem errado sofrerão as maiores consequências.

Depois da investida do coro, Estrepsíades começa a dizer sobre os dias de pagar as suas dívidas, mas que agora tudo estará solucionado, se Fidípides tiver aprendido a falar. Isso mostra que a solução está na fala, ou seja, no poder da fala masculina. Esse pai vai ao Pensatório e encontra Sócrates e confirma com ele que Fidípides está habilitado para os bons discursos e que eles podem escapar das dívidas e dos processos. Nesse momento, o herói cômico mostra o poder da fala:

οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι,
οἷος ἔμοι τρέφεται
τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττη λάμπων,
πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη,
λυσανίας πατρώων μεγάλων κακῶν:
ὄν κάλεσον τρέχων ἐνδοθεν ὡς ἐμέ.

Dano algum já poderão fazer-me ... Tal é o filho que eu tenho nestes palácios, reluzente com sua língua de dois gumes, meu baluarte, salvador do lar, ruína dos

⁴¹ CAMPOS, 2024, p. 1.

inimigos, solvente dos grandes males paternos! (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 1157-1163)

Nesse trecho, Estrepsíades faz uma paródia de Peleu, de Eurípides, antes de mandar chamar seu filho. Em nova oportunidade, ele estabelece a γλώττη, *glóttei*, língua, como um substituto simbólico do falo — um instrumento de poder. Ele atribui a esse órgão a competência de salvaguardá-los de todos os credores, livrando-os de seu problema mais urgente: as dívidas. A partir dessa premissa, Fidípides aproxima-se, e inicia-se o planejamento do argumento (o logos) que resolverá a questão. Surge, então, o primeiro credor, cobrando doze minas pela compra de um cavalo; Estrepsíades, valendo-se de um jogo de palavras e sofismas, ludibria o cobrador e recusa-se a pagar. Logo em seguida, apresenta-se o segundo credor, exigindo o pagamento de outra dívida contraída por Fidípides. Estrepsíades aplica seus novos conhecimentos retóricos e afasta o cobrador, que se retira frustrado. Fica assim demonstrado que a 'educação da linguagem fálica' foi assimilada: ambos conseguem neutralizar os credores por meio da lábia.

O coro intervém logo em seguida nesse diálogo e com dois cantos líricos começa a colocar a sua verdadeira posição em relação à maneira que Estrepsíades agiu e abre a possibilidade de uma nova fase da peça: a punição desse personagem. Com isso Fidípides entra em cena e é iniciado o segundo agón da peça.

A cena inicia-se com Estrepsíades clamando por socorro enquanto é agredido pelo filho, que se propõe a provar, por meio de argumentos, a justiça de tal ato. Diante disso, Fidípides oferece ao pai a escolha entre o Argumento Forte e o Argumento Fraco (Dikaios e Adikos Logos). Nesse momento, Estrepsíades começa a compreender a gravidade do castigo que recebe por haver ensinado ao filho sua própria leviandade. O Coro intervém para mediar a disputa, mas Fidípides demonstra a eficácia do seu aprendizado sofisticado, justificando a agressão até que o pai tome plena consciência do erro cometido. O Coro, então, confirma que Estrepsíades é o único responsável por sua desgraça ao tentar evadir-se de suas dívidas.

Pelo que se observa em relação às questões políticas em *As Nuvens*, a religiosidade permanece constantemente circundante às relações de poder. Contudo, existem pontos ainda mais imperantes ao contexto religioso, os quais serão analisados no próximo item.

4.2 O dedo religioso de *As Nuvens*

A peça, por sua vez, tem início em uma noite, com um cenário onde há uma praça pública e duas casas: uma bem pobre, a de Sócrates, e outra rica, a de Estrepsíades. No prólogo, este homem, um velho cheio de dívidas, começa a falar culpando o filho, Fidípides⁴², pelos gastos grandiosos com cavalos, um costume aristocrático trazido pela educação materna, já que ele, Estrepsíades, era um camponês, pelo que diz, de costumes simples, rústicos, e tinha se casado com uma aristocrata, como está na tradução: “sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles; eu um camponês, ela, da cidade, orgulhosa, delambida, uma perfeita ‘grã-fina” (ARISTÓFANES, *Nuvens*, 1987, v. 46-48). Já está à vista nesse momento a questão principal da trama, mas traz associado a isso sugestões sexuais, como vemos no trecho a seguir:

ταύτην ὄτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμενη ἐγὼ
 ὄζων τρυγὸς τρασιάς ἐρίων περιουσίας,
 ἢ δ' αὖ μύρου κρόκου καταγλωττισμάτων,
 δαπάνης λαφυγμοῦ Κωλιάδος Γενετυλλίδος.
 οὐ μὴν ἐρῶ γ' ὡς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα.
 ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοιμάτιον δεικνὺς τοδὶ
 πρόφασιν ἔφασκον, ὃ γύναι λίαν σπαθαῖς.

No dia do casamento, quando me deitei ao seu lado, eu cheirava a vinho novo, cirandas de figos, lã, fartura; ela, por sua vez, rescendia a perfume, açafão, beijos de língua, despesas, gulodice e outras luxúrias de Afrodite... Por certo não direi que era preguiçosa, mas esbanjava... (*Com a mão debaixo do manto faz um gesto obsceno.*) E eu, mostrava-lhe este manto aqui, e, a propósito, costumava dizer-lhe: "Mulher, você desperdiça muita lã..." (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 1987, v. 49-55)⁴³

Quando casei, deitei-me com ela cheirando a mosto, figos secos, lã e abundância, ao passo que ela cheirava a mirra, açafão, beijos ardentes, despesas, gluttonia, Coliada e Genetilde. Não direi que era ociosa, mas tecia. Eu, mostrando a ela este manto, dizia o seguinte, como pretexto: “mulher, teces demais”. (ARISTÓFANES, *As Nuvens*, 2013, v. 49-55)⁴⁴

Nesse trecho, Estrepsíades relata seu casamento evocando a atmosfera e os eventos da ocasião. Na tradução de Gilda Starzynski, os termos Κωλιάδος Γενετυλλίδος⁴⁵, *Koliádos Genetyllidos*, são vertidos como “luxúrias de Afrodite”. Em nota, a tradutora explica que ambos se referem a epítetos da deusa, sugerindo uma alusão ao membro viril e aos prazeres sexuais; isso a leva a interpretar que, nesse momento, o personagem faz um gesto obsceno, tocando o próprio pênis.

⁴² Φειδιππίδης, *Feidippides*, é a junção de “φείδομαι”, *feidomai*, cuidar, e ἵππος, *hippos*, cavalo, que significa “cuidar de cavalos”.

⁴³ Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski para a coleção de *Os pensadores*.

⁴⁴ Tradução do grupo de tradução do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com organização de José Carlos Baracat Junior. Vale ressaltar mais um grupo de pesquisadores de diversas áreas reunidos para um trabalho de pesquisa e tradução.

⁴⁵ Essa é a primeira recorrência entre quinze que acontecem nessa peça que se referem ao falo.

Já a tradução de José Roberto Baracat (2013, p. 15) opta pela transliteração, detalhando as origens em nota: “Colíada”, epônimo de Afrodite, e “Genetílide”, deusa do nascimento e da geração. O passo revela um ambiente carregado de obscenidade e demonstra a forte conexão entre a religiosidade fálica dionisiaca e o culto a Afrodite.

Nos versos 53 e 55, o verbo *σπαθάω*, *spatháo*, acontece duas vezes e tem o sentido de “tecer”, mas, pela leitura de Dover (1968, p.101), essa ação também metaforicamente pode demonstrar uma descrição obscena. Aristófanes já aplica, portanto, como será o teor do seu discurso, que tenta fugir de traços vulgares em relação à religiosidade, à sexualidade atrelados ao ritual, com construções rasas que não satisfaziam a um público mais intelectual, “*Nuvens* – reconhece-o o seu autor - cumpre bem os princípios que definiu, em geral, para a sua produção, em correspondência com o que considera um modelo superior” (SILVA, 2015, p. 72). Porque ao invés do poeta falar de forma grosseira, direta do ógão sexual masculino, ele traz expressões metafóricas que aludem à deusa Afrodite.

Logo após a parte inicial, o discípulo de Sócrates e Estrepsíades encontram o filósofo em uma cesta, içado em um patamar superior. O discípulo sai, e Sócrates explica a Estrepsíades que está naquela altura para melhor observar os fenômenos celestes; segundo ele, a terra atrairia a *τὴν ἰκμάδα τῆς φροντίδος*, *tên ikmáda tês frontídos*, “a seiva do pensamento” (ARISTÓFANES, *Nuvens*, 2013, v. 233), impedindo a investigação. Nesse momento, Sócrates afirma que Zeus foi destronado⁴⁶ e detalha a importância das Nuvens: elas seriam as verdadeiras divindades e guardiãs dos “ociosos”, como oradores e poetas. O filósofo explica que elas assumem a forma que desejarem — transformando-se em Clístenes⁴⁷, por exemplo, para ridicularizá-lo. Após uma invocação, o coro finalmente se manifesta em forma feminina (como ilustrado na Figura 6), tornando-se visível para Estrepsíades.

⁴⁶ Lembro que a minha proposta inicial para esta tese seria no sentido de tratar sobre o destronamento dos deuses em *A Paz*, *As Aves* e *Pluto*, falando respectivamente em cada peça sobre: a guerra, e persuasão e a riqueza, mas, como se pode observar, em *Nuvens* e em outras comédias, também encontro o destronamento. Aqui, essa crise de poder vem primeiro com as Nuvens colocadas para destronar os deuses olímpicos, de outro modo, também é relativa aos dois mundos que a comédia vai tratar: a instância concreta, palpável e física e a outra que é imaterial, especulativa, a qual Aristófanes atribui a Sócrates, por viver nas nuvens, em algum lugar fora da realidade.

⁴⁷ Esse é um efeminado que aparece em várias peças de Aristófanes, segundo Starzynski (1987, p. 192), é bem possível que ele estivesse vendo a encenação e era uma pessoa bem conhecida e criticada ali. A alusão a ele, no referido trecho da comédia, se relaciona com a sua aparência de mulher, tanto que as nuvens assumem o seu formato.

Figura 8 – A dança das nuvens



Fonte – Portal Grécia Antiga (2000).

Estrepsíades torna-se, então, um discípulo de Sócrates, o qual tem o primeiro ensino sobre o destronamento de Zeus, que é substituído por Δῖνος, *Dinos*, (v. 380), que literalmente significa o movimento de rotação, redemoinho, mas que Gilda Starzynski (1987) e Mário da Gama Kuri (2000) traduzem por “turbilhão etéreo”. Na verdade, essa palavra é associada ao movimento do céu ou mesmo do universo, como explica Starzynski, ela ficou popularizada pelo movimento das nuvens. O que vale dizer aqui em relação a esse diálogo é que Sócrates está mostrando, com a sua fala, o poder das nuvens, o tanto que elas, e não Zeus, dominam o universo. Essa colocação aparenta que figuras femininas prevalecem em relação a Zeus, contudo, são elas que dominam, movimentadas pelo “Turbilhão etéreo”, um poder masculino.

A comédia culmina com o herói cômico incendiando o Pensatório, em uma tentativa desesperada de erradicar o mal que trouxera para sua vida. A ironia de Aristófanes recai sobre a trajetória de Estrepsíades: ao buscar o 'discurso fálico' e a retórica amoral para ludibriar credores, acabou vítima dessa mesma arma. Contudo, o tema da manipulação verbal não se esgota; na comédia seguinte, *As Vespas*, Aristófanes retoma a crítica à retórica, deslocando o foco para as disputas nos tribunais atenienses.

5 OS “PERU” PONTIAGUDOS D’ *AS VESPAS*

Há uma temática comum entre *As Nuvens* e *As Vespas*, o conflito de gerações que traz um desentendimento do pai com o filho, essas duas peças foram encenadas pela primeira vez uma após a outra, em 423 e 422 a.C. nessa ordem. Também procura tratar, como em *Os Acarnenses* e *Os Cavaleiros*, sobre a ruína das instituições da cidade, a corrupção e os males trazidos pela guerra. Nesse sentido, o poeta conseguiu obter o primeiro ou o segundo lugar, no festival Leneias com a peça e ele próprio diz o enredo ao público, no prólogo, pela fala do personagem Xântias, escravo de Filocleon, alinhando a temática e a forma do que é feito para ser bem compreendido e esteja ao alcance do entendimento do homem médio da cidade de Atenas. Nesse momento, Aristófanes já é um artista bem conhecido e colocado dentro do panorama da arte cênica de Atenas, que provoca posicionamentos a favor e contra nessa cidade (JESUS, 2009, p. 7).

A comédia fala de um pai, Filocleão (o que ama Cleão), um juiz que tem um desvio compulsivo por participar de julgamentos, e um filho, Bdelicleão (o que odeia Cleão), que tenta auxiliá-lo para se livrar dessa obsessão, sendo esse o plano do herói na peça. Para Duarte (2000, p. 110) esse é um dos personagens principais que mais se aproxima do que se compreende da índole de Aristófanes, já que mostra uma época em que o poeta se encontra na sua juventude, falando de costumes da cidade, de educação erudita, posicionando-se contra a política de Cleão, e se colocando como um bom moço para conseguir o que planeja em suas peças. E é sobre a política que começamos analisar no próximo tópico.

5.1 Os “peru” políticos das vespas

Logo na abertura da peça, os escravos Xântias e Sósias encontram-se diante da casa de Filocleão. Para evitarem um novo cochilo enquanto vigiam a porta de entrada, e após terem bebido vinho e tido breves sonhos — inspirados pelo deus Dioniso —, decidem conversar sobre suas respectivas visões oníricas. Assim, Sósias relata o que ocorrera em seu sonho:

ἔδοξέ μοι περὶ πρῶτον ὕπνον ἐν τῇ πυκνῇ
ἐκκλησιάζειν πρόβατα συγκαθήμενα,
βακτηρίας ἔχοντα καὶ τριβώνια:
κάπειτα τούτοις τοῖς προβάτοισι μούδοκει
δημηγορεῖν φάλαινα πανδοκεύτρια,
ἔχουσα φωνὴν ἐμπερησμένης ὕος.

Durante o primeiro sono me pareceu que eu via um bando de carneiros reunidos na Pnix, com togas e bastões, e no meio dos carneiros havia uma baleia enfurecida; os guinchos dela pareciam os de um porco que está sendo grelhado ainda vivo. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 31-36)⁴⁸

Na descrição do sonho, Sócias diz que vê um rebanho de carneiros em uma assembleia, mas a ideia é atribuir metaforicamente características de animais aos humanos. Os carneiros “com togas e bastões” é uma relação feita aos juízes, já que estes normalmente trazem tais insígnias, as quais simbolicamente representam os magistrados e, especificamente, a palavra βακτηρίας, *bakterias*, “cajados”⁴⁹ ou “bastões”, mostram a ideia do poder que eles carregam, a força fálica desses julgadores. Claro que essas escolhas alegóricas são níveis simbólicos de uma realidade, e dentro dessa ordem representativa, é bem considerável perceber que o ethos da comédia antiga, suas características traziam inclusa a obscenidade em todo o seu corpo como algo substancial (HENDERSON, 1991, p. xv) e qualquer detalhe pode mostrar intencionalidade, mesmo que por discursos subliminares. Isso por que Atenas do século V era extremamente ligada às palavras e todo o poder que elas continham, uma pessoa não tinha valor se não manejasse bem as palavras (HENDERSON, 1991, p. 1-2).

Xântias, então, fala para o público situando o que vai ser apresentado, a relação do patrão deles com o pai que está doente de uma enfermidade diferente. Os dois escravos vão dizendo para os espectadores de forma sugestiva o que seria a doença: jogos, bebida, vícios, até que ele fala que é o vício de julgamento, de fazer julgamentos. Esse escravo prossegue contando todos os detalhes que mostram a mania do pai de seu patrão, Filocleão.

O dia amanhece, Bdelicleão acorda pedindo aos escravos que encontrem o pai que tenta fugir pela chaminé, e Filocleão começa a explicar de todas as formas o que ele próprio faz ali, inclusive com um oráculo. O pai também inventa que tem de ir vender o seu burrico e, portanto, precisa sair, criando caso como sempre, querendo levar todas e quaisquer questões para a justiça, para serem julgadas e vê as ações de um juiz em tudo o que é situação. Em relação a todo esse jogo cênico, é importante lembrar McLeish (1980, p. 53 apud DRUMOND, 2020, p. 63) que mostra que os comentários feitos pelos personagens da comédia são dentro de uma perspectiva para fora do texto, enquanto que os da tragédia são para dentro. Desse modo, todas as falas e alusões de Filocleão e de Bdelicleão são uma mensagem também para fora do roteiro da peça, porque citam Cleão. E se Bdelicleão faz

⁴⁸ Tradução de Mário da Gama Kury.

⁴⁹ Com essa palavra são ao todo 23 referências fálicas encontradas em *As Vespas*.

críticas aos juízes, como podemos ver a seguir, é uma crítica, principalmente, externa ao enredo da peça, é o que ele chamando-os de vespas e complementa:

ἀλλ' ὃ πόνηρε τὸ γένος ἦν τις ὀργίση
τὸ τῶν γερόντων, ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾶ.
ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος
ὀξύτατον, ᾧ κεντοῦσι, καὶ κεκραγότες
πηδῶσι καὶ βάλλουσιν ὥσπερ φέψαλοι.

Mas, ó meu patego, a raça deles é tal, que se se irrita um desses velhotes, comportam-se como as vespas. E têm mesmo um aguilhão bem aiado que lhes sai pelo rabo, com que picam; dançam ao som dos seus zumbidos, e é vê-los atacar como raios. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 223-227)⁵⁰

Mas esta raça de velhos, imbecil, parece com as vespas quando elas se zangam. Eles também têm embaixo da barriga um ferrão penetrante e picam todo mundo com ele; eles dançam zumbindo e atacam como se fossem centelhas. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 223-227)

A palavra κέντρον, *kéntron*, traduzida por “agulhão” ou ferrão”, é aqui apresentada em ambas as acepções para enfatizar o sentido metafórico que representa a força e a ira dos velhos juízes. Nesse contexto, σφηκιᾶ, *sfekiá*, vespas, conforme sugere Sommerstein (1983, p. 169-170), teria sido utilizada por Aristófanes para causar impacto visual e simbólico com ferrões prontos a picar qualquer um. Esta é, provavelmente, a alusão escolhida pelo poeta para intitular a peça: um inseto que possui um “ferrão” — aqui lido como um falo — e que se destaca pelo ruído incessante, característica predominante das vespas, que remete ao burburinho ou “zum-zum-zum” das assembleias atenienses.

Os juízes do coro chegam à frente da casa de Filocleão, chamam por ele, estranham por ele já não está esperando para ir julgar, pois naquele dia haverá um julgamento importante, de um homem rico chamado Laques e Cleão pediu que os jurados fossem cedo, o mais raivosos possível, e condenassem o réu. Por isso, eles cantam árias de Frínico para se mostrarem presentes, mas, a princípio, não tiveram resposta, julgam que ele está doente. Nesse trecho, há um diálogo entre o coro e um menino, aqui os velhos estão trajados com roupas simples, sem muita aparência com as vespas, mas refletindo a condição social não tão satisfatória deles (MACDOWELL, 1971, p. 161). Nesse momento de chegada à casa de Filocleão, acontece também um diálogo entre um dos pais e seu filho, que reforça sobre a situação financeira dos julgadores por ganharem pouco por cada julgamento e estarem sujeitos à corrupção e à necessidade de participar, cada vez mais, das sessões de júri, para se sustentarem. Outra informação importante para a cena cômica, diz que esses jovens que

⁵⁰ Tradução de Carlos A. Martins de Jesus.

acompanham os coreutas têm a função de animá-los para atender o clima necessário na comédia, posto que os velhos são bem agressivos (RUSSO, 1994, p. 126).

O coro permanece, então, ali diante da casa de Filocleão até que ele fala de uma janela e se lamenta de não poder sair para ir com elas (as vespas), responde que o filho dele o mantém preso e que promove isso para ele não fazer mal a ninguém. O coro acusa Filocleão de conspirador e pede para ele fugir vestido com algum disfarce para não ser visto. Os julgadores, então, planejam fazê-lo descer por uma corda, quando Bdelicleão acorda, chama Xântias e vê a cena: o seu pai dependurado numa corda, descendo. No mesmo momento, pede para ele retornar, e Filocleão clama ao público para ajudá-lo, mas é o coro que responde:

Χορός

εἰπέ μοι τί μέλλομεν κινεῖν ἐκεῖνην τὴν χολήν,
ἦνπερ, ἦνίκ' ἄν τις ἡμῶν ὀργίσῃ τὴν σφηκιάν;
νῦν ἐκεῖνο νῦν ἐκεῖνο
τοῦξύθυμον, ᾧ κολαζόμεσθα,
κέντρον ἴέντετατ' ὀξύ†.
ἀλλὰ θαιμάτια βαλόντες ὡς τάχιστα, παιδιά,
θεῖτε καὶ βοᾶτε, καὶ Κλέωνι ταῦτ' ἀγγέλλετε,
καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἦκειν
ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν
ὄντα κάπολούμενον, ὅτι
τόνδε λόγον ἐσφέρει,
μὴ δικάζειν δίκας.

CORO

Chega! Por que tardamos a lançar mão desta cólera com que castigamos qualquer um que exaspere nossos enxames? Nossos ferrões vingadores se preparam. Meninos! Joguem fora os nossos mantos! Corram gritando bem alto para levar estes acontecimentos ao conhecimento de Cleôn! Digam a ele para vir combater um inimigo do governo, merecedor sem dúvida alguma da morte, pois ele se atreve a pretender que não deve haver processos nem julgamentos! (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 403-414)

Nesse momento, os componentes do coro conversam para encontrar uma solução para Filocleão, nessa fala eles novamente mostram o κέντρον, *kéntron*, “agulhão” ou “ferrão”, um instrumento das vespas aqui apresentadas para castigarem os culpados no julgamento. Ele é, sem dúvidas, dentro da ficção cômica de Aristófanes um símbolo do poder desses personagens, um símbolo fálico, que mostra de forma jocosa como esses elementos da estrutura social operam. Logo em seguida, no verso 420, a palavra é colocada novamente pelo escravo Xântias, dizendo que aqueles “ferrões” eram de verdade. Também no verso 423, quando o corifeu pede para as outras vespas pegarem os “ferrões” para atacar Bdelicleão e Xântias. Depois no 427, Xântias mostra-se com medo desse instrumento. Filocleão é preso, em seguida, por Bdelicleão e Xântias, pede (no v. 432) para as vespas atacarem e κεντεῖτε,

kenteîte, piquem, ferroem, palavras que subentendem o ferrão. E, no verso 437, o coro de vespas também apela para a agressão dizendo que se Bdelicleão não soltar Filocleão, ele *παγήσεται*, *pagésetai*, “vai levar uma espetada”, da mesma maneira que o exemplo anterior, há uma alusão ao ferrão dos juízes.

Em seguida, Bdelicleão, Xântias, Sósias e outros escravos saem de casa armados com cacetes e fumeiros para espantar as vespas e dizem:

Βδελυκλέων

παῖε παῖ ὦ Ξανθία τοὺς σφῆκας ἀπὸ τῆς οἰκίας.

Ξανθίας

ἀλλὰ δρῶ τοῦτ': ἀλλὰ καὶ σὺ τῷφε πολλῶ τῷ καπνῷ.

Σωσίας

οὐχὶ σοῦσθ'; οὐκ ἐς κόρακας; οὐκ ἄπιτε; παῖε τῷ ξύλῳ.

Ξανθίας

καὶ σὺ προσθεῖς Αἰσχίνην ἔντυφε τὸν Σελλαρτίου.

ἄρ' ἐμέλλομέν ποθ' ὑμᾶς ἀποσοβήσειν τῷ χρόνῳ.

BDELÍCLEON (*para outro dos escravos*)

E tu, trata de fazer fumarada da grossa!

XÂNTIAS

Xô, fora daqui! E se vocês se pusessem na alheta? Ala, daqui para fora!

BDELÍCLEON

Dá-lhes com o pau! E tu, para as atordoar, junta ao fumeiro um Ésquines, o filho do Espalha-Brasas.

XÂNTIAS

Eu bem sabia que vos havíamos de enxotar, com o tempo! (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 456-460)

Nesse trecho, a palavra ξύλῳ, *ksýloi*, bastão, é um instrumento para reprimir as vespas, batendo nelas, outra forma fálica, que manifesta o poder “ditatorial”. Esse episódio apresenta o vigor repressivo que esse instrumento ostenta, e o quanto a violência, representada nele, pode impor o seu poder de fazer, de coagir. O coro, dessa maneira, recua e sem demora retorna acusando Bidelicleão de conspiração e de adepto da “ditadura”. Uso esta palavra para fazer uma útil alusão à tradução de Mário da Gama Kury, que traz para o português uma fala do couro colocada logo a seguir:

ἄρα δῆτ' οὐκ αὐτὰ δῆλα
τοῖς πένησιν, ἢ τυραννίς
ῥῶς λάθρα γ' ἐλάνθαν' ὑπιοῦσά με,†
εἰ σὺ γ' ὦ πόνῳ πόνηρε καὶ κομηταμνία
τῶν νόμων ἡμᾶς ἀπείργεις ὃν ἔθηκεν ἡ πόλις,
οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν
οὔτε λόγον εὐτράπελον,
αὐτὸς ἄρχων μόνος;

Não é claro para os pobres que a ditadura foi restabelecida aqui sem nós sabermos?

Celerado! Correligionário do arrogante Aminias! Você espezinha as leis estabelecidas pela democracia, sem o menor pretexto nem palavras melosas que justifiquem o seu desrespeito? (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 464-470)

Aqui a tradução traz uma visível alusão ao momento político que o Brasil estava passando e que ainda tinha e tem tristes marcas, pois a ideia posta na relação entre a palavra τυραννίς, *tyrannís*, “tirania” traduzida por “ditadura” e a palavra πόλις, *pólis*, “cidade”, nesse trecho traduzida por “democracia” mostra a intensão do tradutor. Diferente da tradução de Carlos A. Martins de Jesus, que distante dessa realidade brasileira traduziu da seguinte forma esse trecho:

Não está mesmo chapadinho, até para qualquer pobre diabo, que a tirania se vinha a infiltrar, pela calada, quando tu, Amínias, um patife de primeira, com essas melenas, tentaste liquidar as leis criadas pela cidade, sem dar cavaco a ninguém nem apresentar qualquer argumento, como se fosses senhor absoluto do poder? (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 464-470)

As escolhas de tradução aqui se mostram bastante distintas, uma vez que o recurso utilizado por Mário da Gama Kury não é exclusivo desta peça; ele se serve desse artifício em outras obras, como em *A Assembleia de Mulheres*, que intitula como *A Revolução das Mulheres*, e em *Lisístrata*, traduzida como *A Greve do Sexo*. O uso deliberado dos termos 'revolução' e 'greve' ocorre em um período crucial da história brasileira, visto que ambos os textos foram publicados em outubro de 1964. Essa estratégia visava conferir sentido e estabelecer uma relação direta com o momento de extrema repressão vivido pelo Brasil, além de ressaltar a ruptura política proposta pelas comédias (DUARTE, 2022, p. 3-4). Por outro lado, como bem observa Duarte (2022, p. 4), Kury insere a palavra “sexo” no título em uma época de rigidez moral e patrulhamento de costumes. Tal escolha evidencia uma ponderação política clara e ratifica a afirmação de Adriane Duarte (2022, p. 5) de que o tradutor “desempenhou um papel importante para orientar politicamente a recepção dessas comédias”.

Retornando à palavra ξύλον, *ksýloi*, bastão (do v. 458), a questão central que deve ser evidenciada — e à qual Mário da Gama Kury atentou — reside na ação do personagem (seja Sósias ou Bdelicleão, dada a divergência entre editores⁵¹) de golpear com um pedaço de pau para reprimir as *Vespas*. Esse ato explicita o exercício do poder fálico, que permanece

⁵¹ Os textos originais da língua grega que estão à disposição para a tradução trazem divergências de compreensão e de leitura. Como no original que nos restou todas as palavras são escritas em letras maiúsculas, não há separação das palavras, nem mesmo das falas dos personagens, os editores, que são os primeiros leitores, às organizam optando pela leitura que eles acham mais possível. Nesse caso assinalado, o editor da tradução de Mário da Gama Kury, diz que a fala em questão é de Sósias e o de Carlos A. Martins de Jesus, diz que é Bdelicleon.

vivo em discursos e ações de figuras representativas no Brasil contemporâneo. Um exemplo notável é a exaltação feita pelo então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, durante a votação do impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff, ao evocar um dos maiores torturadores da história do país: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o terror de Dilma Rousseff”. Embora não haja menção direta ao falo, a fala opera uma violência simbólica que minimiza a tortura sofrida pela ex-presidente, reafirmando uma estrutura de dominação e brutalidade associada à virilidade agressiva.

Figura 9 - Instrumentos de tortura



Fonte – Mega Curioso (2018).

Faço questão de deixar visível a figura 10, para que eu e todos nós tenhamos a nítida evidência do que passamos com o regime militar e o como ele é uma prova clara da capacidade do poder fálico. Da mesma forma que Mário da Gama Kury, uso este instrumento de registro para enfatizar o quanto é importante o papel do professor e do pesquisador para divulgar os dias delicados em que vivemos, no que diz respeito à violência e às forças de repressão, que estão sempre em vias de dominarem o Brasil.

Em um primeiro agón de Filocleão com Bedelicleão, depois da tentativa de fuga, esse pai pede ao coro para ser árbitro daquilo que eles vão falar, o filho jura que

Φιλοκλέων

πάνυ γε, καὶ τούτοισί γ' ἐπιτρέψαι 'θέλω.

Βδελυκλέων

καὶ μὴν ἐγώ.

ἄφετέ νυν ἅπαντες αὐτόν.

Φιλοκλέων

καὶ ξίφος γέ μοι δότε.

ἦν γὰρ ἡττηθῶ λέγων σου, περιπεσοῦμαι τῷ ξίφει.

FILÓCLEON

Muita coisa! E tomo aqui estes sujeitos como árbitros da questão
(*refere-se ao coro.*)

BDELÍCLEON

De acordo! (*Para os escravos que prendem Filócleon.*) Vocês aí,
soltem-no lá!

FILÓCLEON

E dêem-me uma espada! É que se me venceses na discussão, deixo-me cair sobre esta espada. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 521-523)

Nesse trecho, Filocleão fala com o seu filho e indica as prerrogativas da disputa, eles terão testemunhas (o coro) e caso não obtenha sucesso na batalha, ele promete se trespassar com a ξίφος, *ksífos*, a espada. Douglas MacDowell (1971, p. 203) lembra que, nesse trecho, todos entraram na casa de Filocleão, inclusive as vespas e os escravos levando o material de combate e ressalta o teor de melodrama que a cena tem. Já Sommerstein (1983, p. 189) lembra que esse trecho pode trazer à tona uma situação que ocorrera na época em Atenas com o comandante Paches, o qual derrotou os rebeldes mitílicos, mas que o júri o condenou por má conduta e ele se matou em reação à condenação, para ele injusta. Na verdade, sem desmerecer os aportes desses teóricos, essa cena ressalta o poder da espada, mesmo que de forma melodramática e cômica, como objeto fálico, ela é capaz de tirar a vida de alguém e mostrar a medida de força do homem. Ele prova que “Assim, a própria narrativa da história sobre a gênese falomórfica dos objetos produz essa falomorfose e torna-se uma alegoria de seu próprio procedimento (BUTLER, 2019, p. 85), ou seja, os discursos não são neutros, se há uma lógica masculina para explicar as coisas, cada um de nós está sujeita a ela e masculinizar cada objeto e a própria explicação do objeto, assim como de cada coisa se torna um reflexo desse viés.

Dessa forma, não é necessária uma atenção profunda para perceber a quantidade de registros de uma “falocracia” nas comédias de Aristófanos e ao nosso redor. Esses registros abrangem desde o domínio sobre a mulher e a veneração do órgão sexual masculino até a posse autorizada do governo por uma elite masculina. O conceito estende-se, ainda, ao poder vinculado aos mais variados tipos de armas, à desconsideração pelo prazer feminino e à recorrência do estupro, bem como a uma forma imperialista de relação entre países. Manifesta-se, por fim, na competição e dominação entre os próprios homens e em um procedimento patriarcal em relação aos temas cívicos (KEULS, 1993, p. 2).

Filocleão também começa a listar as vantagens de ser um juiz, apesar de sua velhice, enquanto Bdelicleão anota tudo. Entre os diversos benefícios citados pelo velho juiz, destacam-se dois:

παίδων τοίνυν δοκιμαζομένων αἰδοῖα πάρεστι θεᾶσθαι.
 κᾶν Οἶαγρος εἰσέλθῃ φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει πρὶν ἂν ἡμῖν
 ἐκ τῆς Νιόβης εἴπῃ ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας.

Para já, é-nos permitido olhar para o equipamento dos moços quando são examinados para o registo. Depois, se o Eagro vem a tribunal como arguido, não se safa enquanto não escolhe e nos canta o mais belo passo da Níobe. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 578-580)

Se se trata de verificar a idade dos meninos, temos o direito de vê-los nus. Se Ôiagro for citado judicialmente, ele não será absolvido antes de haver recitado diante de nós a mais bela tirada da Níobe. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 578-580)

Nesse trecho, Filocleão — em mais uma de suas inúmeras citações dramáticas — menciona que, se o famoso ator Ôiagro comparecesse ao tribunal, deveria recitar um fragmento de Níobe (tragédia atribuída a Ésquilo ou Sófocles). Sua narração revela um aspecto central para esta pesquisa: a alusão de que rapazes livres, ao completarem dezessete ou dezoito anos, deveriam apresentar-se ao juiz para a comprovação da idade. Nesse exame, o jovem só era validado se os juízes atestassem que seu órgão sexual estava desenvolvido o suficiente para a maturidade masculina; caso contrário, era classificado como imaturo e indigno do status de cidadão adulto (SOMMERSTEIN, 1983, p. 192). Esse processo de exame, registo e revisão era denominado *δοκιμασία*, *dokimasía*, prova. A palavra utilizada por Filocleão, *αἰδοῖα*, *aidoía*, refere-se às “partes privadas” e carrega uma representação de valor: o pênis funciona como uma certificação física da masculinidade e da cidadania. Tal ritual buscava atender a padrões competitivos — essenciais à representação masculina em rituais, corais e disputas atléticas —, demonstrando que o jovem já era capaz de controlar o próprio corpo e, por extensão, estaria apto a dominar outrem (NORTWICK, 2008, p. 27).

Bdelicleão continua contrapondo ao pai na ideia de que ser juiz não é vantajoso, ele diz com números que o salário do juiz não é satisfatório em nada e que é pior que isso, faz com que os juízes passem por uma servidão, já que eles recebem o seu soldo aos pouquinhos para serem controlados. Também expõe sobre as cidades que pagam tributos a Atenas e em relação à renda que esses tributos trazem para mostrar que seria bem possível os juízes terem um melhor salário, mas não têm e seguem ganhando migalhas. E por conta dessas palavras o velho responde se mostrando um pouco fragilizado ao compreender a situação:

οἶμοι τί πέπονθ’; ὡς νάρκη μου κατὰ τῆς χειρὸς καταχεῖται,
καὶ τὸ ξίφος οὐ δύναμαι κατέχειν, ἀλλ’ ἤδη μαλθακὸς εἰμι.

Ai meu Deus! Que se passa comigo?! Sinto nas mãos não sei que tremor e já nem consigo erguer a espada. Todo eu estou fraco! (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 713-714)

Nessa situação, a palavra *ξίφος*, *ksífos*, espada, é usada como representação fálica de poder, e

aqui Filocleão não consegue segurá-la, já que ele está impotente por conta da sua situação de explorado ou, como coloca Douglas MacDowell (1971, p. 230), por descobrir que estava sendo convencido (dominado pela fala), de maneira melodramática, ele mostra a sua angústia com uma metáfora militar em relação à impotência de erguer a espada, de não poder mais lutar.

Em um outro momento, vendo que Bdelicleão está ganhando pelo argumento, o coro resolve dar-lhe a vitória e diz que se tivesse um amigo ou familiar como aquele, estaria em outra situação. Assim, em relação a isso, o herói diz:

καὶ μὴν θρέψω γ' αὐτὸν παρέχων
ὅσα πρεσβύτη ξύμφορα, χόνδρον
λείχειν, γλαῖναν μαλακίην, σισύραν,
πόρνην, ἥτις τὸ πέος τρίψει
καὶ τὴν ὄσφυν.
ἀλλ' ὅτι σιγᾷ κοῦδὲν γρύζει,
τοῦτ' οὐ δύναταί με προσέσθαι.

Sim, eu hei-de sustentá-lo, garantir-lhe tudo o que faz falta a um velhote: papas de aveia, uma mantinha de lã bem macia, uma samarra e... uma fulana que lhe estimule a gaita e os rins. Mas a forma como está calado, sem tugar nem mugir, isso não posso dizer que me agrade. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, v. 736-742)

É isto mesmo. Vou cuidar dele e lhe darei tudo que convém a um homem da sua idade; ele terá farinha de cevada, uma túnica, um manto bem fino, uma prostituta para fazer massagem no peru e no rins dele. Mas ele deve ficar caladinho, não vai dizer uma palavra, nem que seja para me agradecer. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 736-742)

O herói Bdelicleão, detentor da palavra, afirma que cuidará do pai no que for necessário para que este abandone os julgamentos. Para isso, ele utiliza um instrumento voltado ao prazer paterno: uma prostituta que cuidaria de seus dos seus “rins” e de seu πέος, *péos*, que aqui é traduzida por “peru” ou “gaita”. Tal situação mostra Bdelicleão oferecendo uma regalia ao pai, um senhor idoso, por meio de uma massagem. Sommerstein (1983, p. 203-204) ressalta que esse velho parece ser impotente, diferindo de outros personagens de Aristófanes que mantêm ou recuperam o vigor sexual; contudo, logo em seguida, ele parece reaver esse poder. Diante disso, é importante destacar o tratamento dado ao corpo feminino e a naturalização desse processo, visto que a prostituta é tratada quase como uma escrava. Como aponta Perrot (2007 apud SILVA; SILVA; MAFRA, 2013, p. 7), “o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade”, o que configura um exemplo nítido de falocentrismo e poder masculino.

O coro, convencido pelo herói cômico, observa Filocleão reconhecer seu erro e lastimar-se, embora ele ainda resista em abandonar o hábito de julgar. Por esse motivo,

Bdelicleão propõe que o pai realize os julgamentos em casa. Filocleão busca argumentos para aceitar a proposta, incluindo a garantia de que receberá pagamento do filho. Bdelicleão sai de cena e entra em casa para buscar os acessórios necessários: um braseiro, sopa de lentilha, um altar em honra a Lico, um penico (amís) e as urnas. Com tudo preparado para o tribunal doméstico, o cão Labes rouba um queijo da Sicília, tornando-se o réu do primeiro processo. Essa cena ilustra o papel do poeta como conselheiro político e moral que, por meio da censura pública (DUARTE, 2000), utiliza o didatismo para corrigir comportamentos, de forma análoga ao embate entre Estrepsíades e seu filho (DRUMOND, 2020).

Na cena do julgamento dos cães, figuram o escravo Xântias, no papel de acusador, e dois cachorros: um deles acusa o outro, Labes, pelo furto de um queijo. A trama é permeada por alusões aos políticos atenienses e seus delitos, enquanto objetos cotidianos — como o prato, o almofariz e o ralador — atuam como testemunhas e guardas, compondo a atmosfera paródica do tribunal. Bdelicleão assume a defesa de Labes, argumentando que o animal é o guardião da casa e merece o perdão. Para suscitar comoção, ele apresenta os filhotes do réu e profere sucessivos apelos à piedade (eleos). Diante da resistência do pai, Bdelicleão o ludibria, conduzindo-o a depositar seu voto na urna de absolvição. Ao notar o veredito, Filocleão desfalece de desgosto, sendo posteriormente consolado pelo filho com a promessa de uma vida dedicada aos prazeres do banquete. A cena mimetiza o rigor dos julgamentos reais sob um viés cômico, expondo, por meio de uma retórica astuta, as manipulações e os desvios éticos inerentes aos processos judiciais da época.

Os atores saem de cena e o coro entra para a primeira parábase começar. Os velhos-vespas pedem atenção aos espectadores e os repreendem ao mesmo tempo que elogiam o poeta como um ente puro, dando a ele o caráter de herói grego e o símbolo que ele escolhe é Heracles, que vai defender a cidade de todos os males e limpá-la de todos os monstros, colocando Cleão como o principal. Semelhante ideia também é repetida na parábase de *A Paz*, ela mostra uma descrição com características fortes e assustadoras, seguidas de um elogio aos versos dessa comédia e, em consequência, ao poeta que a produziu. Dessa forma, ele diz:

ὃ πάλαι ποτ' ὄντες ἡμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς,
 ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις,
 καὶ κατ' αὐτὸ δὴ τοῦτο μόνον ἄνδρες ἄλκιμώτατοι:
 πρὶν ποτ' ἦν πρὶν ταῦτα, νῦν δ'
 οἴχεται, κύκνου τ' ἔτι πολιώτεραι δὴ
 αἰδ' ἐπανθοῦσιν τρίχες,
 ἀλλὰ κάκ τῶν λειψάνων δεῖ
 τῶνδε ρώμην νεανικὴν σχεῖν:

ὡς ἐγὼ τοῦμὸν νομίζω
 γῆρας εἶναι κρεῖττον ἢ πολλῶν
 κικίννους νεανιῶν καὶ
 σχῆμα κεῦρυπρωκτίαν.

Ah! Como antigamente éramos versados na dança, versados na luta, e até cá nisto (aponta para o falo) nós éramos os tipos mais versados, caramba! Mas isso era dantes, isso era dantes! O que lá vai, lá vai, e as nossas cabeleiras crescem agora mais brancas do que a penugem de um cisne. Mas até deste entulho que somos devemos recuperar a pujança da juventude. É que estou convencido de que a minha velhice vale mais do que essa malta nova, com os seus caracóis, a sua figuraça e aquela paneleirice toda. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, vv. 1060-1070)

Ai de nós, antigamente tão hábeis na dança, tão valentes nos combates e ainda mais valentes na virilidade! Estes belos dias já passaram. Agora a brancura de nossos cabelos iguala a dos cisnes, mas o que ainda resta reencontrará a pujança da mocidade. Nossa maturidade vale mais que os adornos, os trejeitos efeminados e a devassidão de muita gente jovem. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, vv. 1060-1070)

O pronome demonstrativo τοῦτο, *toûto*, *este*, sugere que o corifeu aponta para o próprio pênis. Entre as duas traduções analisadas, a primeira utiliza o termo "nisto" e explica, que o personagem gesticula em direção ao falo; já a segunda omite notas explicativas, dificultando a compreensão da cena pelo leitor. Nesse trecho, o interlocutor recorda suas capacidades juvenis, contrastando-as com o momento presente em que, desprovido de juventude, carece de vigor para certas ações — entre elas, subentende-se, a ereção. Estabelece-se, assim, uma relação direta entre o falo e o poder físico. A valorização do vigor erétil reflete a necessidade masculina de evidenciar um "esforço reiterado de evitar ocupar uma atitude passiva ou feminina perante outro homem" (SAMPAIO, 2010, p. 55). Ademais, é fundamental reiterar que os atenienses do século V a.C. percebiam a sexualidade como um aspecto central e prazeroso da existência em quase todas as situações (HENDERSON, 1991, p. 5-6). Contudo, embora exalte a juventude, o velho juiz do coro acaba por manifestar preferência por sua idade atual.

A parábase continua falando da nobreza e da valentia dos homens que compõem o coro de vespas e nesse contar para o público, ele diz:

εἴ τις ὑμῶν ὃ θεαταὶ τὴν ἐμὴν ἰδὼν φύσιν
 εἶτα θαυμάζει μ' ὀρῶν μέσον διεσφηκωμένον,
 ἥτις ἡμῶν ἐστὶν ἡ 'πίνοια τῆς ἐγκεντρίδος,
 ῥαδίως ἐγὼ διδάξω, κἂν ἄμουσος ᾖ τὸ πρίν.
 ἐσμὲν ἡμεῖς, οἷς πρόσεστι τοῦτο τοῦρροπύγιον,
 Ἄττικοὶ μόνοι δικαίως ἐγγενεῖς αὐτόχθονες,
 ἀνδρικότατον γένος καὶ πλεῖστα τήνδε τὴν πόλιν
 ὠφελῆσαν ἐν μάχαισιν, ἠνίκ' ἦλθ' ὁ βάρβαρος,
 τῷ καπνῷ τύφων ἅπασαν τὴν πόλιν καὶ πυρπολῶν,
 ἐξελεῖν ἡμῶν μενοιῶν πρὸς βίαν τάνθηρνια.
 εὐθέως γὰρ ἐκδραμόντες ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι

ἐμαχόμεσθ' αὐτοῖσι, θυμὸν ὀξίνην πεπωκότας,
 στὰς ἀνήρ παρ' ἄνδρ', ὑπ' ὀργῆς τὴν χελύνην
 ἐσθίων:
 ὑπὸ δὲ τῶν τοξευμάτων οὐκ ἦν ἰδεῖν τὸν οὐρανόν.

Se um de vocês, ó espectadores, tendo visto a minha natureza, espanta-se ao me ver meio envespado, qual o significado de nosso ferrão facilmente eu explicarei, ainda que antes fosse iletrado. Nós, que temos este apêndice na ponta do corpo, somos por justiça os únicos áticos, genuínos, autóctones, estirpe que é a mais corajosa e mais vezes ajudou esta cidade em batalhas, quando veio o Bárbaro, enchendo de fumaça e incendiando toda a cidade, pensando em destruir pela força o vespeiro. Imediatamente corremos com a lança e o escudo e lutamos com eles, bêbados de ânimo acre, homem contra homem, mordendo de raiva o lábio, e por causa das flechas não era possível ver o céu. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, vv. 1071-1084)

Nesse trecho, pude encontrar três palavras que remetem ao falo: a primeira ἐγκεντρίδος, *enkenétridos*, ferrão, já mencionado para indicar o poder das vespas; a segunda é δορί, *dorí*, lança, que reforça o sentido anterior ao associar coragem e virilidade; e o terceiro Τοξευμάτων, *tokseumáton*, flechas, que igualmente representa esse poder bélico masculino. Por meio da simbologia das vespas, Aristófanos ressalta o poderio do povo ático contra os bárbaros e os medos, caracterizando o que define o cidadão ateniense. O poeta conclui o trecho coral reiterando termos que designam instrumentos de guerra: λόγχην, *lónchen*, lança, κέντρον, *kéntron*, ferrão, e, por fim, o termo κόπη, *kópe*, remo. Este último é elencado como recurso bélico por ser o motor das naus, simbolizando o vigor físico dos guerreiros no combate naval. Nesse sentido, “O discurso designa o local em que o poder é instalado como poder formativo das coisas” (BUTLER, 2019, p. 103).

A primeira parábase encerra-se com a saída de Filocleão e Bdelicleão, acompanhados por um escravo. Eles discutem questões cotidianas, como a nova vestimenta do velho juiz — uma peça de lã, excessivamente quente, cuja origem é debatida. Na segunda parábase, o poeta satiriza Amínias e Antifonte por sua avareza e grosseria. Em contrapartida, elogia Autómenes por ter filhos educados, artistas e estimados; ressalta, contudo, que seus dons naturais eram frequentemente exercitados em bordéis. É importante dizer que trechos como esse, comuns nas comédias de Aristófanos, trazem a “realidade dos bastidores do festival” mostrada em “prováveis tentativas de influenciar os autores, particularmente os cômicos, a fazerem-se eco, nos seus ataques, de questiúnculas privadas visando certos nomes “por encomenda” (*Vespas* 1025-1028). O próprio Aristófanos confirma ter vivido situações como essa (SILVA, 2020, p. 40)⁵².

⁵² Nota-se, nesse trecho, uma lacuna textual: Sommerstein (1983, p. 233) confirma, via escólio, a perda da antístrofe (versos 1283-1284) devido a danos em um manuscrito antigo. O comentador observa ser

Com o término da segunda parábase, o escravo Xântias entra em cena esbaforido e diz:

ἰὼ χελῶναι μακάριαι τοῦ δέρματος,
καὶ τρεῖς μακάριαι τοῦ 'πὶ ταῖς πλευραῖς τέγους.
ὡς εὖ κατηρέψασθε καὶ νουβυστικῶς
κεράμφ τὸ νῶτον ὥστε τὰς πληγὰς στέγειν.
ἐγὼ δ' ἀπόλωλα στιζόμενος βακτηρία.

Ó tartarugas, como são felizes debaixo das vossas carapaças. Em boa hora e com muito tino vocês cobriram o dorso com esse telhado para vos guardar as costas. Quanto a mim, estou para morrer de tanta pancada do bastão! (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, vv. 1292- 1296)

Nessa fala, Xântias comenta de forma cômica seu próprio sofrimento, aludindo às punições físicas impostas pelos senhores aos cativos. O termo βακτηρία, *bakteríai*, bastão, recorrente nas peças de Aristófanes, refere-se aqui a um instrumento fálico utilizado para a imposição violenta de força e designada ao poder senhorial. Xântias ironiza a carapaça da tartaruga, lamentando a "infelicidade" de não possuir proteção semelhante contra as agressões de seu dono. Em seguida, o escravo narra a chegada de Filocleão que, retornando de um banquete acompanhado por uma flautista, exhibe sinais de embriaguez e glotonaria. O velho juiz, em seu estado ébrio, agride os transeuntes com uma tocha, comportamento que se confirma no monólogo direcionado a um interlocutor imaginário:

ἄνεχε πάρεχε:
κλαύσεται τις τῶν ὀπισθεν
ἐπακολουθούντων ἐμοί:
οἶον, εἰ μὴ 'ρρήσεθ', ὑμᾶς
ὃ πόνηροι ταυτηὶ τῇ
δαδί φρυκτοῦς σκευάσω.

Me deixem! Saíam daqui! Vou fazer um estrago em alguns daqueles que me perseguem! Então? Vocês vão embora ou não, tratantes? Se não forem eu vou assar a carne de vocês com esta tocha! (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, vv. 1326-1331)

A δαδί, *daidí*, tocha, constitui mais um instrumento de imposição de força na cena; com ela, Filocleão amedronta os transeuntes, ameaçando golpear ou queimar qualquer um que cruze seu caminho. Seu discurso ratifica um padrão violento e falocêntrico de linguagem e conduta, uma vez que, logo em seguida, o personagem utiliza deliberadamente um termo repetido para

improvável que Aristófanes tenha interrompido a composição musical abruptamente, embora o conteúdo perdido permaneça desconhecido. Por fim, o poeta, por meio do coro, afirma ter ludibriado Cleão ao fingir uma trégua em seus ataques.

referir-se ao órgão sexual masculino:

ἀνάβαινε δεῦρο χρυσομηλόλονθτον,
τῇ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.
ἔχου: φυλάττου δ', ὡς σαπρὸν τὸ σχοινίον:
ὁμως γε μέντοι τριβόμενον οὐκ ἄχθεται.

Sobe lá para aqui, meu pequenino escaravelho dourado, agarra esta cordinha com a mão. (A flautista segura no falo de Filócleon e sobe para o estrado.) Segura nela, isso! Mas tem cautela, que a cordinha já começa a ficar gasta. Mesmo assim, não lhe sabe nada mal ser agarrada. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2009, vv. 1342-1345)

Venha cá, minha mariposinha linda! Venha apertar o meu peru na mão! Segure, mas com cuidado, pois ele está muito usado, embora tenha sido manipulado direitinho. Você viu como poupei você com muito jeito dos caprichos indecorosos dos convidados? Em compensação você deve ser muito boazinha com o meu peru. Mas você não vai ser boazinha; sei muito bem que você não vai nem tentar. (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, vv. 1342-1345)

Na fala de Filocleão à flautista, o personagem exime-se das acusações de maus-tratos e, conforme o texto apresenta, solicita que a jovem segure sua “cordinha” tradução para *σχοινίου*, *schoiniou*, um eufemismo para o órgão sexual. Na tradução de Mário da Gama Kury, o termo é vertido como "peru". Este é um exemplo nítido do silenciamento da figura feminina, cuja presença ali se restringe à manipulação do órgão masculino para o prazer do protagonista. Mesmo idoso, Filocleão ostenta seu símbolo fálico como emblema de virilidade, poder e autoridade (MATA, 2010, p. 98), ainda que o termo "gasta" (referente à "cordinha") sinalize o declínio físico. Em continuidade, seu discurso reforça a condição de submissão imposta à flautista.

Bdelicléon chega e a flautista se finge de estátua, ele consegue identificá-la pelas partes íntimas dela e pede para levá-la dali e o pai dá um soco no filho. Esse trecho mostra a violência do velho e o modo grosseiro que o filho toca na flautista, reforçando a ideia de que o corpo dela não pertence a ela, é um objeto manipulável por um homem. Assim,

Irigaray deseja argumentar que o feminino é precisamente o que é excluído por e numa posição binária. Nesse sentido, quando nessa economia as mulheres são representadas, elas são situadas exatamente no lugar de de seu apagamento. (BUTLER, 2019, p. 75)

Após Bdelicléon recuperar-se da agressão sofrida, surge Mírtia, uma padeira cujos cestos foram derrubados por Filocleão em seu retorno do banquete. Acompanhada por uma testemunha, ela pretende provar que o velho a agrediu com uma tocha e lhe causou prejuízos materiais. Filocleão tenta ludibriar a vendedora com uma anedota, mas esta, irritada, retira-se prometendo formalizar uma queixa. Surge, então, um novo acusador; novamente, o velho

tenta desviar-se da denúncia por meio de outra narrativa. Tais histórias constituem um "conjunto de discursos de convencimento", direcionados tanto aos personagens em cena quanto ao público (DRUMOND, 2020, p. 62), configurando um espaço de diálogo e disputa típico dos agóns. A sequência encerra-se quando o filho, para evitar maiores transtornos, retira o pai do local à força.

Em *As Nuvens*, o poder dos discursos permeia toda a trama, embora a religiosidade seja demarcada em pontos específicos. Ainda que as crenças tradicionais estivessem sob a influência do pensamento racionalista do século V a.C., Aristófanes posiciona-se como um crítico irônico e, frequentemente, como defensor das tradições — mesmo que tal defesa possa servir a outros propósitos satíricos. Essa dinâmica será analisada detalhadamente na próxima unidade.

5.2 Os “peru” religiosos das vespas

Em um diálogo entre pai e filho, Filocleão continua traçando os benefícios de ser juiz, um deles é o dinheiro que recebe e o quanto ele pode manipular as pessoas. Ele, então, faz observações em relação ao seu filho, afirma que está perturbado, exalta o seu conhecimento sobre o vinho e, com tudo isso, Bdelicleão buscando respostas para o pai, mostra-se como o personagem que tem o discurso mais próximo do que seria o de Aristófanes nessa peça. É o que percebo na seguinte fala:

χαλεπὸν μὲν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ πῖ τρυγῶδοις
 ἰάσασθαι νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖαν.
 ἀτὰρ ὃ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη —

De fato, curar uma doença crônica numa cidade como esta é uma tarefa difícil, ousada e superior às forças de um poeta cômico. Mas meu pai, filho de Cronos... (ARISTÓFANES, *As Vespas*, 2012, v. 650-652)

Nesta passagem, o filho pretende deixar claro que sua missão é livrar a cidade de um problema: os juizes. Contudo, ciente da dificuldade da tarefa, ele a compara ao papel do poeta cômico, que também tem o dever de salvar a *pólis* dessa νόσος, *nósos*, doença. Sommerstein (1983, p. 196) ressalta que tal empreitada é possível, sugerindo que Bdelicleão demonstra uma inteligência superior, equiparando-o à figura do próprio poeta. Assim, o personagem invoca a religiosidade do ritual a Dioniso; é significativo que ele recorra ao poder do vinho — elemento central da τρυγῶδία, *trygoidía*, ou da κωμῶδία, *komoidía*, comédia, que é produzida pelo τρυγῶδός, *trygoidós*, o poeta cômico e mentor das

representações. No trecho, Bdelicleão assume o papel de salvador da cidade e de “professor” do próprio pai, detendo o poder do poder da τρύξ, *tryks*, a borra de vinho para articular o falocentrismo à voz do poeta, autor e diretor da peça (DUARTE, 2000, p. 111). Em última análise, ele personifica o poder fálico em sua totalidade, na sua fala e sendo o próprio símbolo do falo.

Esse modelo educativo que se desenvolve na comédia — exemplificado em *As Nuvens*, onde Sócrates ensina o herói, que tenta educar o filho — é logocêntrico. Conforme aponta Derrida (1973, p. 98), o “logocentrismo é uma metafísica etnocêntrica⁵³, num sentido original e não ‘relativista’. Está ligado à história do Ocidente” (DERRIDÁ, 1973, p. 98). Tal trajetória histórica é, de fato, pautada pelo *logos*, colocando o conceito racionalizado como centro explicativo do mundo, tal qual suscitado por Sócrates. Entretanto, como todo conceito habita a dinâmica complexa e evolutiva da linguagem, ele torna-se problemático. Para confrontar essa estrutura falocêntrica, Derrida (2001, p. 19) propõe a Gramatologia como uma ciência crítica da escrita, explorando suas possibilidades e limites. Trata-se de uma tentativa de evidenciar um modelo de discurso persistente, simultaneamente falocêntrico e falocêntrico, que demanda desconstrução.

Conforme observado anteriormente, diversos trechos da peça contêm referências religiosas e menções a divindades como Héstia, Zeus e Posídon. No início do julgamento dos cães, por exemplo, há uma invocação formal aos deuses (notadamente a Apolo Pítio) acompanhada de libações, visando um desfecho favorável ao processo. Entretanto, tais inserções parecem cumprir uma função primordialmente protocolar, mantendo elementos tradicionais obrigatórios que, embora periféricos ao núcleo da trama, atendem às convenções do gênero e aos costumes vigentes. Dessa forma, o teatro preserva seu papel formativo ao reiterar práticas rituais essenciais (SILVA, 2020, p. 43), ainda que o tema central da obra seja a aplicação da retórica em questões políticas.

Na cena final, o coro ingressa e manifesta louvor à mudança de comportamento de Filocleão, agora convencido pelo filho. Esse desfecho ressalta o papel da tragédia como instrumento de transformação, capaz de tornar os indivíduos melhores — neste caso, livrando o protagonista de sua patologia: o vício pelos julgamentos. O personagem inicia uma dança frenética e, insatisfeito, desafia os presentes a acompanhá-lo, convocando inclusive os poetas trágicos da plateia, o que evidencia a intersecção entre o trágico e o cômico. Dois dançarinos entram no palco, mas tornam-se alvos de escárnio por parte de Filocleão e do escravo Xântias,

⁵³ Etnocêntrico é uma característica daquele que tem a atitude de considerar outras culturas tendo como cerne os valores e padrões da sua própria cultura, muitas vezes, tomando a outra como superior.

que os comparam a caranguejos. O coro intervém novamente, dividindo-se em duas partes, e a comédia encerra-se com o êxodo, em que todos saem de cena dançando. Esta obra afasta-se momentaneamente da temática bélica, tema que será retomado na análise da peça A Paz, objeto do próximo capítulo.

6 A PAZ E SEU “CONSOLO DE COURO”

A Guerra do Peloponeso teve início em 431 a.C., motivada pela disputa política e econômica entre a Liga de Delos, liderada por Atenas, e a Liga do Peloponeso, sob o comando de Esparta. Em Atenas, o cenário político dividia-se em dois grandes grupos: um beligerante, chefiado por Cleão, e outro favorável à paz, liderado por Nícias. Após a morte de Cleão no décimo ano do conflito — que até então ocorrera sem interrupções —, Nícias promoveu um tratado que ficou conhecido como a 'Paz de Nícias', assinado em 421 a.C.

Com a comédia *A Paz*, Aristófanes conquistou o segundo lugar nas Grandes Dionisíacas, perdendo para seu maior rival, Êupolis. A peça foi encenada pela primeira vez no mesmo ano e pouco antes da entrada em vigor do acordo de paz. Nesse contexto, a obra reflete o clima de trégua da época, estabelecendo uma relação constante entre a realidade histórica de Atenas e a ficção criada pelo poeta. Um exemplo claro dessa conexão é a citação direta de figuras centrais da política ateniense e espartana.

Assim, no prólogo da comédia, dois escravos amassam fezes para dar de comer a um besouro e dialogam sobre o patrão, Trigeu⁵⁴, que estava querendo subir ao Olimpo para falar com Zeus e fazer uma queixa sobre a guerra. Nesse prólogo, o primeiro e o segundo escravos mostram a situação inicial da trama, Trigeu, depois de ter feito algumas tentativas malfadadas, vai voar com um escaravelho⁵⁵, que está sendo preparado, para levá-lo ao encontro com Zeus. A cena é bem cômica, o herói se preparando para voar, como está na Figura 11, e os escravos zombando de toda a situação. Até o momento que ele vai se despedir das filhas, conta o roteiro de voo e parte para o Olimpo.

Figura 10 - Trigeu e o escaravelho



Fonte – Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida (2024).

⁵⁴ Τρυγαῖος, *Trygaios*, é um nome criado de τρύξις, *tryxis*, “borra de vinho”, dessa palavra derivam τρυγῆδια e de sentido similar κομῆδια, ele por esse motivo é como um vinhateiro ou poeta cômico (POMPEU, 2004, p. 77).

⁵⁵ Tipo de besouro que se alimenta de fezes, que na linguagem popular é chamado de “rolabosta”. No texto o poeta diz que o tal besouro é enorme e veio do monte Êtina, que fica na Itália (Sicília). Ele diz também que na fábula de Esopo é o único que consegue ir ao Olimpo. Na verdade, o que há é uma paródia da tragédia de Eurípides, *Belerofonte*, em que o personagem que dá nome à peça quer ir ao Olimpo com o cavalo alado Pégaso, e Trigeu imagina que o besouro é o cavalo.

É uma trama mítica política que traz as questões políticas da Grécia, é o que vou analisar a seguir.

6.1 O “consolo de couro” político da paz

Quando a Paz chegou, chegaram também novas possibilidades, alegria e o diálogo entre pessoas de cidades diferentes. Hermes e Trigeu se voltam para o público e começam a falar das pessoas que estão ali:

Ἑρμῆς

ὁ δέ γε τὰς σμινύας ποιῶν
κατέπαρδεν ἄρτι τοῦ ξιφουργοῦ 'κεινοῦ.

Τρυγαῖος

ὁ δὲ δρεπανουργὸς οὐχ ὀρᾶς ὡς ἦδεται,
καὶ τὸν δορυζὸν οἶον ἐσκιμάλισεν;

Ἑρμῆς

ἴθι νῦν ἄνειπε τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι.

HERMES

[Pois é. E o que produz enxadas
Acaba de avacalhar aquele espadeiro.

ZÉ PARREIRA

Você não está vendo como esse fabricante de foices se diverte E até mostra o dedo obsceno para o lanceiro.

HERMES

Então, vamos! Anuncie aí os agricultores já podendo voltar
[para suas casas.

(ARISTÓFANES, *A Paz*, 2020, v. 546-550)

HERMES

E o que faz picaretas
Agorinha peidou no espadeiro, naquele ali.

VINDIMEU

E o foiceiro, não vês como se alegra
E como zomba do fabricante de lanças.

HERMES

Vai então e avisa aos lavradores que partam. (ARISTÓFANES, *A Paz*, 2020, v. 546-550)

Nesse trecho, pela observação de Sommerstein (1985, p. 158), novamente, há uma colocação da palavra ἐσκιμάλισεν⁵⁶, *eskimálisten*, que representa uma gestualidade feita com o dedo médio. Aqui, nessa comédia, é uma forma de mostrar desprezo, Hermes e Trigeu estão indicando os fabricantes de instrumentos para a agricultura em repúdio aos que fabricam utensílios para a guerra (SOMMERSTEIN, 1985, p. 158). Esse gesto, com certeza, é fálico, ele representa o poder que o macho tem de agredir com o seu órgão sexual masculino, de usar o

⁵⁶ Gestualidade também realizada n' *Os Acarnenses* (v. 444) e n' *As Nuvens* (v. 651).

seu pênis para apontar e depreciar uma pessoa, no caso há uma proteção dos agricultores e um repúdio aos que apoiam a guerra.

Essa cena é uma maneira clara de o poeta imprimir o seu pensamento sobre a cidade e sobre o campo e as formas de costumes de cada um dos lugares, valorizando este com a produção de alimentos e desvalorizando aquele pela cultura política de guerra. Dito isso, vejo que a comédia é uma representação que fala da cidade, o centro das atenções políticas, mas traz sempre o ideal bucólico: deuses, rituais e costumes, por isso, mesmo as mulheres são relacionadas, em muitas culturas e momentos históricos, à fertilidade e à fecundidade ligadas à sua natureza. Para Nortwick (2008, p. 52) a procriação deveria ser papel dos homens e o sexo com prazer deveria ser uma de suas formas de “brincadeira”, mas as mulheres não gozavam do poder de sexo por prazer, somente era dado a elas a procriação com seus maridos, mulheres adúlteras desvirtuavam o lar e a família, dessa maneira, por a cidade-estado grega ser composta por um conjunto de lares, ter as mulheres sobre o controle era uma forma de manter a saúde política, os homens precisam controlar as mulheres (NORTWICH, 2008, p. 53).

A primeira parábase tem início em um clima de celebração, introduzindo novos elementos poéticos e musicais que remetem a peças líricas de Píndaro conhecidas do público. É possível que tal inserção busque evocar a piedade dos deuses (FERNÁNDEZ, 1996, p. 30), embora, de modo geral, o trecho trate de questões políticas. Após a descaracterização do coro e sua aproximação do público, as falas iniciais também visam proteger os apetrechos cênicos contra furtos de ladrões próximos ao palco — uma observação que mescla o cômico ao cuidado prático. Em seguida, o corifeu solicita que os seguranças prendam poetas que se autoelogiam e faz reverência a um poema de Simônides sobre os atenienses, possivelmente como estratégia para conquistar o favor da plateia (SOMMERSTEIN, 1985, p. 167). Vale ressaltar que o poeta é "o dono da voz", como afirma Adriane Duarte (2000, p. 9-10); na cena entre os versos 754 e 770, ele relata, em primeira pessoa, sua luta contra Cleão. A descrição deste (vv. 752-757) o apresenta como um ser horrendo e monstruoso, em trecho similar a *As Vespas* (vv. 1030-1036), que enfatiza a importância do político para a manutenção da guerra e o valor de sua morte para a consolidação da paz. Por outro lado, a abundância de termos bélicos — como *πολεμοῦντας*, *polemoúntas*, (v. 740, "declarar guerra"), *ἐξήλασ'*, *ecsélas* (v. 742, "expulsou"), *μάχομαι*, *máchomai*, (v. 754, "venho lutando") e *ἐχώρουν*, *echóroun* (v. 763, "batia em retirada") — serve para que Aristófanes enfatize não a guerra em si, mas sua atuação contra ela (DUARTE, 2000, p. 123). Por fim, o autor discorre sobre os recursos da peça, os personagens (sobretudo escravos) e a relação com outros poetas, até a entrada do

primeiro semicoro que, na ode, inicia as comemorações do casamento presentes em toda a extensão final da parábase.

No momento em que Hiéracles é expulso e o coro entra para começar a segunda parábase, que fala inicialmente da alegria de não estar em guerra, da comida, do bem-estar e deixa bem claro o discurso masculino: diz que beija a escrava no momento que a mulher está no banho. Depois mostra as coisas da natureza, plantas, animais e que bebe em comemoração a isso tudo. Nessa parte da peça, não se faz uma crítica individual, como já foram feitas muitas outras, nas comédias de Aristófanes, a Cleão e a outros personagens, mas é feita a um grupo social, os taxiarcas⁵⁷ (DUARTE, 2000, p.130), o corifeu fala do momento político no período de guerra anterior àquele estabelecido ali, de paz. Dessa maneira, mesmo o coro tendo sido composto de componentes de vários lugares diferentes da Grécia, ele tem que atender ao interesse do público ateniense e o formato da parábase já anuncia uma maneira mais flexível da estrutura direcionada para o conteúdo do enredo, característica da próxima fase das comédias de Aristófanes.

Em seguida, o enredo da peça traz mais fortemente as consequências em relação ao momento de paz. Trigeu, assim, recebe durante os festejos alguns artesãos, primeiro vêm o fabricante de foices e o de jarras, que estão ali felizes e querendo presenteá-lo, porque na paz eles conseguem vender os seus produtos e ganhar dinheiro. Depois chegam os vendedores de utensílios de guerra que não conseguem vender os seus produtos e se queixam por não conseguirem vender mais nada. Também vão à festa o filho de Lâmaco, o grande general de Atenas, mencionado anteriormente na comédia *Os Acarnenses*, e o filho de Cleônimo. O primeiro jovem vem cantar sobre a guerra, é mandado embora, e o segundo que não quer guerrear é convidado a entrar e participar da festa, tal personagem é relacionado ao pai dele, um famoso militar criticado em *Os Cavaleiros* pela covardia.

6.2 O “consolo de couro religioso da paz

Logo no início da peça, diante das portas do Olimpo, o herói Trigeu encontra Hermes. Após ser inicialmente destrutado por Trigeu, o deus mensageiro revela que Zeus e as demais divindades abandonaram o local. Ao ser questionado sobre o motivo da partida para um plano superior, Hermes explica que os deuses se revoltaram com os helenos por estes terem escolhido o conflito em vez da εἰρήνη, *eiréne*, paz. Ele revela, ainda, que a deusa Paz

⁵⁷ ταξιάρχος, *taksiarchos*, “comandante de um corpo de exército, comandante de uma divisão de infantaria” (BAILLY, 1963, p. 1896).

foi aprisionada por Πόλεμος, *Pólemos*, o deus da guerra, em uma caverna profunda. É nesse momento que Hermes adverte Trigeu:

Ἑρμῆς

οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, ὅτι θυεῖαν ἐσπέρας
ὑπερφυᾷ τὸ μέγεθος εἰσηνέγκατο.

Τρυγαῖος

τί δῆτα ταύτη τῇ θυεῖα χρήσεται;

Ἑρμῆς

τρίβειν ἐν αὐτῇ τὰς πόλεις βουλεύεται.
ἀλλ' εἶμι: καὶ γὰρ ἐξιέναι γνώμην ἐμὴν
μέλλει: θορυβεῖ γοῦν ἔνδον

HERMES

Só sei de uma coisa: à tarde ele trouxe
um almofariz de tamanho gigantesco.

ZÉ PARREIRA

O que ele vai fazer com esse almofariz?

HERMES

Ele quer detonar as cidades nesse almofariz.

Eu vou indo, pois parece que ele está vindo,
ao menos, pelo barulho que ele está fazendo lá dentro. (ARISTÓFANES, *A Paz*,
2020, v. 228-233)³⁹

Nesse trecho, a palavra θυεῖαν⁵⁸, *thyeían*, almofariz ou pilão⁴¹, traz um uso metafórico do almofariz, como instrumento de poder de guerra, pois o deus Hermes avisa que a Guerra vem chegando. Na verdade, pelo que alerta Douglas Olson (1998, p. 114), Hermes sabe o que planeja o deus da guerra e ali faz uma brincadeira amedrontando Trigeu, porque o “almofariz de guerra” é um símbolo do poder desse deus e uma representação do que a guerra pode fazer com os gregos, ideia bem frequente em boa parte das comédias de Aristófanes, da mesma maneira, a simbologia através de objetos para conotar a presença dos combates no meio daquele povo.

Há algumas falas do deus da guerra e de Trigeu (escondido), este se referindo sobre a culpa de Esparta, comentando sobre os jogos megarenses e pedindo para deixar de lado o mel da Ática e aquele anunciando malefícios às cidades gregas. Isso ocorre, até que, chamado pela Guerra por conta da falta de um pau de pilão, chega Κύδοιμος, *Kýdoimos*, “Estrupício” ou “Tumulto”, e acontece o seguinte diálogo:

Πόλεμος

οἴσεις ἀλετριβανον τρέχων;

Κύδοιμος

ἀλλ' ὦ μέλε

⁵⁸ Essa palavra se repete quatro vezes seguidas, nos versos: 229, 230, 231, 238. Ela indica uma situação parecida com a já apresentada *Os Cavaleiros* (v. 984).

οὐκ ἔστιν ἡμῖν: ἐχθὲς εἰσφοκίσαμεθα.

Πόλεμος

οὐκ οὐκ παρ' Ἀθηναίων μεταθρέξει ταχὺ πᾶν;

Κύδοιμος

ἔγωγε νῆ Δί': εἰ δὲ μή γε, κλαύσομαι.

SEU GUERRA

Vá me trazer correndo um pilão!

ESTRUPÍCIO

[Mas, meu querido,

não temos um pilão. Foi ontem que nos mudamos.

SEU GUERRA

Então, você não vai correr e conseguir um pilão com os atenienses

[<bem> rapidinho?

ESTRUPÍCIO

Por Zeus que eu vou! Senão eu é que vou pagar por isso... (ARISTÓFANES, *A Paz*, 2020, vv. 259-262)

A palavra ἀλετριβανον, *aletribanon*, “mão-de-pilão”, pau de pilão ou ainda “pilão”, acontece dez vezes nesse diálogo (nos versos: 259, 260, 261, 265, 269, 274, 281, 282, 288 e 295), e é um símbolo fálico, representa o poder de destruir, de fazer guerra, por isso que o deus da guerra pede a Tumulto que busque em Atenas e depois em Esparta para ver se ele encontra um desses instrumentos lá, mas em ambos os lugares não existe mais a “mão-de-pilão” para moer as pessoas na guerra. A falta desse objeto de destruição acontece porque morreram, em cada uma das cidades, os grandes propagadores da guerra: Cleão, em Atenas, e Brásidas, em Esparta. Como o instrumento não foi encontrado, Guerra pede a Tumulto para pegar as ferramentas, pois ele mesmo fará um novo. Trigeu, então, propõe cantar uma música de Dátis⁵⁹ e recorre a uma situação que envolve o pênis e o prazer, já que esse cantor fez a sua música ao meio-dia, no momento que se masturbava, isso para demonstrar a sua alegria com a situação de paz. Como pode ser visto qualquer momento de prazer ou vitória precisa ser ligado ao pênis. Vale lembrar que essa situação é motivada por uma questão religiosa e mitológica da trama, mas que tudo é movido por questões políticas e econômicas (LESSA, 2002, p. 99).

Trigeu, então, convoca quem está ali para beber vinho, essa é uma forma de pedir a presença de Dioniso e diz: νῦν γὰρ ἡμῖν ἀρπάσαι πάρεστιν ἀγαθοῦ δαίμονος, *nûn gàr emîn harpásai párestin agathoû daímonos*, "Agora, pois, vamos beber da honrosa divindade" (nossa tradução e grifo nosso). Olson (1998, p. 131-132) diz que essa é uma forma de reverenciar Dioniso, uma homenagem ao “bom daímon” por ele ser o provedor desse

⁵⁹ Para Sommrstein (1985, p. 146), esse poeta pode ser também um comandante persa derrotado em Maratona, numa batalha contra Erétria e Atenas, ou mesmo, ser um apelido dado ao tragediógrafo Xénocles do século V a. C.

momento, uma homenagem feita com vinho sem mistura. Na verdade, esse é um momento de libação feito ao deus do teatro para o coro entrar e fazer o párodo, como o coro é composto de gregos de várias partes da Grécia, o canto é uma aclamação para eles se salvarem da guerra, de tudo aquilo que vem dela, por conta disso, Sommerstein (1985, p. 148) lembra que é um amor à videira, porque em tempo de guerra as parreiras são destruídas pelos inimigos e só a paz dá a possibilidade de as plantas crescerem e serem cultivadas, por isso que há também um louvor à deusa Paz, τὴν θεῶν πασῶν μεγίστην καὶ φιλαμπελωτάτην “a maior de todas as deusas e amiga da vinha” (ARISTÓFANES, A Paz, nossa tradução e grifo, v. 308). Mas Trigeu pede para terem cuidado com o deus da guerra e só comemorarem quando a Paz for libertada.

Concluída a seção coral, inicia-se a cena da libertação da Paz. No diálogo entre Hermes e Trigeu, o deus alerta que Zeus decretou a morte de quem tentasse libertá-la. Para convencê-lo a colaborar, Trigeu e o coro recorrem a uma estratégia tripla: primeiro, exaltam Hermes e enumeram os horrores da guerra; em seguida, oferecem-lhe carne de porco como oferta e, por fim, alegam que o Sol e a Lua tramam o destronamento das divindades olímpicas em favor dos deuses primordiais⁶⁰.

Drummond (2002, p. 81) observa que o herói recorre aos olímpicos justamente porque estes permitiam a destruição da Grécia, em uma busca pela paz bem próxima à que Diceópolis solicitava, porque “Ao contrário de Diceópolis, Trigeu é o que poderíamos dizer modelo de herói aristofânico, pois se caracteriza pelo altruísmo (LESSA, 2002, p. 99). Embora Hermes fosse o guardião da Paz designado por Zeus, Trigeu o convence ao argumentar que o Sol e a Lua pretendiam entregar a Grécia aos bárbaros. Temeroso de que os deuses perdessem seus adoradores — e, conseqüentemente, seu poder —, Hermes cede. Nota-se, portanto, que a relação entre as divindades é tratada sob uma ótica profundamente política e humana.

Dando continuidade, Trigeu propõe uma nova libação em reverência aos deuses, buscando bons augúrios para a libertação da deusa Paz. Após o canto, o grupo realiza quatro tentativas de resgate, nas quais os agricultores demonstram ser os mais empenhados. Aristófanos frequentemente enfatiza a importância da vida rural em detrimento da urbana; seus heróis cômicos, como o próprio Trigeu, são tipicamente representantes do campo.

Conforme observa Russo (2002, p. 143), o poeta parece dirigir-se diretamente aos

⁶⁰ Este trecho da peça sugere a possibilidade de um destronamento dos deuses olímpicos pelas divindades primordiais. Nas culturas antigas, era comum que impérios e reinados demonstrassem grande preocupação com a sucessão e a tomada do poder, especialmente por grupos políticos ou povos que buscavam se impor sobre o governo vigente.

trabalhadores rurais por meio do coro, visto que o fim da guerra é vital para a retomada da produção agrícola. Na verdade, Aristófanes busca o apoio desses homens para validar o ideal pacifista. Embora a peça encene um conflito entre divindades, o que emerge é o dilema do camponês confinado nas muralhas da cidade devido à guerra. Para Lessa (2002, p. 100), é esse homem do campo quem vivencia Dioniso e os deuses de forma mais autêntica, distanciando-se da figura do cidadão urbano, político e demagogo.

Em um diálogo entre o coro, Trigeu e Hermes, discute-se o retorno dos agricultores ao campo e a compra de peixes para levar para casa — imagem que evoca o retorno a uma "idade de ouro" pré-guerra, restabelecida agora com a paz. O coro, então, entoia um louvor à deusa Paz, celebrando os benefícios da vida rural e destacando a videira e a figueira como símbolos desse cotidiano. A interação prossegue com um "falso debate" (semiagón), caracterizado pela ausência de ataques ou acusações diretas. Nele, Hermes narra a prisão da Paz e sua substituição pela Guerra, revelando as causas do conflito ao entrelaçar fatos históricos à ficção de Aristófanes; nessa versão, Péricles teria instituído o Decreto de Mégara para livrar Fídias de problemas legais. O deus também expõe a corrupção em Atenas, apontando como os políticos lucravam com a guerra enquanto os agricultores eram os principais prejudicados. Ao concluir esta parte da comédia, Hermes entrega a Trigeu a deusa da colheita, Ὀπόραν, *Opóran*, deusa Colheita, enquanto aos prítanes é entregue Θεωρία, *Theoría*, deusa da festa. Tal desfecho revela uma dinâmica marcadamente fálica e patriarcal, na qual o poder de posse sobre terras, escravos e mulheres é reafirmado — uma estrutura que ressoa na contemporaneidade por meio da transmissão do nome patronímico. Nesse viés, "saber o significado de alguma coisa é saber como e por que ela importa, sendo que 'importar' significa ao mesmo tempo 'materializar' e 'importar'" (BUTLER, 2019, p. 68).

No momento final do diálogo anteriormente mencionado, há uma fala típica feita por personagens masculinas:

Ἑρμῆς

θάρρει, καλῶς:
τηδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν.

Τρυγαῖος

δεῦρ' ὃ κόραι
ἔπεσθον ἅμ' ἐμοὶ θᾶττον, ὡς πολλοὶ πάνυ
ποθοῦντες ὑμᾶς ἀναμένουσ' ἐστυκότες.

HERMES

[*Relax*, está tudo bem.

Por aqui, perto desta deusa.

ZÉ PARREIRA

[Vamos, meninas,

Sigam-me rapidinho, que muitos

Estão ansiosos, esperando por vocês prontos para dar no couro! (ARISTÓFANES, *A Paz*, 2020, v. 725-728)

HERMES

Por aqui, junto à própria deusa.

VINDIMEU

Ânimo, tudo bem.

Aqui, meninas,

Segui-me juntas, rápido, que muitos muito

desejando vos aguardam tesudos. (ARISTÓFANES, *A Paz*, 1984, v. 725-728)

Nesse trecho, o termo ἐστυκότες, *estykótes*, (no particípio plural do perfeito), é uma forma do verbo στύω, *stýō*, que significa “estar em ereção”, é utilizado por Trigeu para indicar que os personagens estão excitados diante das deusas, provavelmente exibindo o falo cênico. A primeira tradução opta pela expressão "prontos para dar no couro", com a tradutora explicitando em nota o sentido literal: "de pau duro" (DRUMOND, 2020, p. 185). Já a segunda tradução, mais antiga, utiliza "vos aguardam tesudos", o que torna o sentido original um pouco mais difuso. Conforme averigua Cláudia Fernández (1996, p. 63) ao analisar Pluto — a última peça completa remanescente de Aristófanes —, as obscenidades do poeta nem sempre são explícitas. Embora os referentes sejam quase invariavelmente os órgãos sexuais masculinos, o autor opera um jogo de distanciamento e aproximação semântica para a construção do sentido cômico.

Quando a parábase termina, os atores retornam à cena e acontece uma narrativa feita por Trigeu para seus escravos da sua viagem ao Olimpo. Ele conta tudo sobre os deuses, a libertação da Paz e da salvação dos gregos em relação à guerra, ou seja uma questão supostamente religiosa para tratar da crítica à guerra, pedindo a Paz. Nesse diálogo, um dos escravos fala para Trigeu:

ἡ παῖς λέλονται καὶ τὰ τῆς πυγῆς καλά:
ὁ πλακοῦς πέπεπται, σισαμῆ ξυμπλάττεται.
καὶ ἄλλ' ἀπαξάπαντα: τοῦ πέους δὲ δεῖ.

A moça já tomou banho e lavou também aquela belezura de rabo.

A torta já está pronta. Estão preparando os pãezinhos de gergelim.

E o resto já está pronto. Só está faltando você mandar ver. (ARISTÓFANES, *Paz*, 2020, v. 868-870)

Banhada está a jovem, e bela sua bunda;

Cozida a torta e preparado o bolo,

E tudo o mais foi bem feito; só falta o pau. (ARISTÓFANES, *Paz*, 1984, v. 868-870)

O Escravo, nesse trecho, aparece depois de um diálogo entre Trigeu e o Coro, em que eles falam sobre o casamento daquele, a alocução dele é justamente para concluir que tudo está

pronto. Como se pode observar, a palavra *πέους*, *péous*, que significa “pênis”, a primeira tradução não traz uma palavra específica para o termo, mas a segunda coloca a palavra “pau”, novamente busca um humor obsceno, metonimicamente, apresentando a parte pelo todo para mostrar que só falta o noivo no casamento, diz que “só falta o pau” (SOMMERSTEIN, 1985, p.174). E, um pouco antes da entrega da deusa Teoria ao conselho da cidade, de forma parecida, acontece no v. 880, com a utilização da mesma palavra *πέει*, *péei*, aqui no dativo singular:

Τρυγαῖος

εἶεν, τίς ἐσθ' ὑμῶν δίκαιος, τίς ποτε;
τίς διαφυλάξει τήνδε τῇ βουλῇ λαβῶν;
οὗτος τί περιγράφεις;

Οἰκέτης

τὸ δεῖν' εἰς Ἴσθμια
σκηνὴν ἐμαυτοῦ τῷ πέει καταλαμβάνω.

ZÉ PARREIRA

Pois bem, quem de vocês é ajuizado? Acaso, alguém?
Quem vai mantê-la a salvo e entregá-la ao conselho?
Cara, o que você está rabiscando aí?

ESCRAVO

[É que... é para os Jogos Ístmicos!

Eu estou marcando o lugar da minha tenda só para o meu pau. (ARISTÓFANES, *Paz*, 2020, vv. 877-880)

Desse modo, “uma tenda para o pênis” é ter um local agradável para colocar algo de valor, o seu órgão sexual, símbolo do riso e da comédia, porque ele veio para conduzir na peça o humor pretendido pelo poeta, e falar do órgão sexual é como se fosse chamar a atenção devida, “O risível nasceria quando nos apresentam uma coisa (antes respeitada) como medíocre e vil” (BASQUES, 2011, p. 116). O falo antes de tudo é o poder, tem o seu valor respeitável, mas aqui é utilizado para um viés cômico e serve a certas exigências da vida comum, social, mas não há qualquer diminuição na relevância do que é falado.

Um pouco depois, Trigeu mostra o seu domínio na descrição do momento sexual dele com Opora:

Τρυγαῖος

ἔπειτ' ἀγῶνά γ' εὐθὺς ἐξέσται ποιεῖν
ταύτην ἔχουσιν αὔριον καλὸν πάνυ,
ἐπὶ γῆς παλαίειν, τετραποδηδὸν ἐστάναι,
πλαγίαν καταβάλλειν, ἐς γόνατα κύβδ' ἐστάναι,
καὶ παγκράτιόν γ' ὑπαλειψαμένοις νεανικῶς
παίειν ὀρύττειν πύξ ὁμοῦ καὶ τῷ πέει:

ZÉ PARREIRA

Então, é possível começar logo a competição.
 [Pra vocês] que receberam a deusa, amanhã será um dia bem bom.
 Lutar no solo, colocá-la de quatro,
 deitar de ladinho, deixá-la de joelhos com a cabeça inclinada para frente e depois de
 se besuntar para um vale-tudo, com todo vigor,
 desferir golpes e enfiar o punho com o pau ao mesmo tempo. (ARISTÓFANES,
Paz, 2020, vv. 894-899)

A cena transparece uma festa de muitos dias (SOMMETRSTEIN, 1985, p. 176) um momento de sexo bem viril e violento, em que há muita imposição de força e subserviência da mulher em relação ao homem, uma festa a Baco. Novamente a palavra πέει, *péei*, na cena, “pau”, como órgão sexual masculino, tem a força apresentada pelos símbolos eróticos usados nos rituais dionisíacos com sentido de masculinidade, poder, soberania sobre a mulher, representação da potência do homem que necessita declarar para os outros o seu vigor (MATA, 2010, p. 98).

O herói cômico continua o teor obsceno em sua na sequência do texto:

τρίτη δὲ μετὰ ταῦθ' ἵπποδρομίαν ἄξετε,
 ἵνα δὴ κέλης κέλητα παρακελητιῖ,
 ἄρματα δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ἀνατετραμμένα
 φουσῶντα καὶ πνέοντα προσκινήσεται:
 ἕτεροι δὲ κείσονται γ' ἀπεψωλημένοι
 περὶ ταῖσι καμπαῖς ἡνίοχοι πεπτωκότες.

No dia seguinte, depois dessas coisas, vocês vão realizar a corrida de cavalos,
 na qual um cavalo ultrapassará um outro cavalo.
 Os condutores, caídos uns em cima dos outros,
 ofegantes e esbaforidos vão se engalfinhar.
 Outros condutores cairão com a cabeça do pau para fora,
 e, na curva final, eles ficarão desfalecidos. (ARISTÓFANES, *Paz*, 2020, v. 900-905)

E depois, no terceiro dia fareis a corrida
 em que o cocheiro o cocheiro ultrapasse;
 e as parelhas voltadas umas sobre as outras,
 bafejando e resfolegando se aproximarão.
 Por terra ficarão deprepuçados outros
 Cocheiros que na volta das curvas tombaram. (ARISTÓFANES, *Paz*, 1984, v. 900-905)

Nesse verso, destaca-se o termo ἀπεψωλημένοι, *apepsoleménoi*, que Drummond traduz como "a cabeça do pau para fora" e Gomes como "deprepuçados". Sommerstein (ano, p.) observa que a cena sugere tanto as curvas e reviravoltas de uma corrida quanto as de um ato sexual vigoroso. Assim, o trecho mantém a sucessão de movimentos eróticos representativos da virilidade masculina. Trigueu descreve os cavaleiros deitados e "ofegantes" após as competições, expondo seus órgãos genitais; Olson (1998, p. 242) reforça que essa descrição evidencia um estado de excitação sexual, com os cavaleiros caídos uns sobre os outros após

um esforço que mimetiza o coito. Toda essa construção visa sustentar a atmosfera de orgia em celebração a Dioniso.

Estas alusões ao órgão sexual masculino apresentam uma prática de exibicionismo fálico. Trata-se de uma forma de veneração ao pênis, visto que, "do período neolítico — quando os homens descobriram seu papel na concepção — até a expansão do cristianismo pela Europa, quase todas as culturas possuíam deuses com falos proeminentes" (PALEY, 2001, p. 51). Exemplos dessa autopromoção por meio do falo também são evidentes na linguagem, em que a busca pela virilidade se dá pela depreciação de outros homens por meio de termos pejorativos como "mulherzinha", "gay" ou "viado". Tal atitude mantém forte expressão na atualidade, como se observa nas declarações do ex-piloto Nelson Piquet⁶¹; ao referir-se a rivais como Ayrton Senna ou Lewis Hamilton, Piquet utilizou termos homofóbicos e racistas para diminuí-los. Ao centrar sua atenção na depreciação daqueles que desestima, o portador da linguagem fálica tenta validar um suposto discurso masculino "superior". Essa postura fundamenta-se na ideia de que indivíduos não heterossexuais seriam inferiores, especialmente no universo masculino. Nota-se, portanto, que tal prática permanece usual na sociedade contemporânea, manifestando-se nos mais diversos contextos.

Após os jogos e festejos, inicia-se a oferenda à deusa Paz, rito que exige a escolha do animal para o sacrifício. Nesse contexto, o diálogo entre o coro e Trigeu expõe os preparativos da cerimônia: o altar, os músicos e os alimentos. A partir de então, detalham-se os pormenores do ritual e a oração à Paz, que propõe a conciliação universal, a amizade e o perdão. Atraído pelo aroma da comida, surge o "sacripanta" Hiéracles, um *χρησμολόγος*, *chresmólogos*, ou seja, um intérprete de oráculos. Ele recita vaticínios e acusa o herói de impiedade contra os deuses por ter libertado a Paz, indo além ao confrontar Trigeu diretamente:

Ἱεροκλῆς
 πρόσφερε τὴν γλῶτταν.
Τρυγαῖος
 σὺ δὲ τὴν σαυτοῦ γ' ἀπένεγκε.
Ἱεροκλῆς
 ὀσπονδῆ.
Τρυγαῖος
 καὶ ταυτὶ μετὰ τῆς σπονδῆς λαβὲ θάπτον.
Ἱεροκλῆς
 οὐδεὶς προσδώσει τῶν σπλάγγων;

SACRIPANTA

⁶¹ Falas do ex-piloto são encontradas mais de uma vez em muitos vídeos no YouTube: <https://youtu.be/BeHS6N98b_k?si=eDps89rmuNqNMgJn>.

Me sirva a língua!
 ZÉ PARREIRA
 [Chispa você daqui com a sua língua!
 SACRIPANTA
 Libação!
 ZÉ PARREIRA
 [Depois de me servir, leve essas coisas daqui logo.
 SACRIPANTA
 Ninguém vai me oferecer um pouco desse miúdos? (ARISTÓFANES, *Paz*, 2020, vv. 1109-1111)

No diálogo, o Sacripanta traz a palavra *γλῶτταν*, *glōttan*, “língua” e constrói um jogo de sentido com ela, principalmente, com a ideia de falar ou parar de falar, porque, quando Trigeu percebe a sua presença, pede para o Sacripanta tirar τὴν σαντοῦ “a [língua] dele” dali, parar de falar, é o que confirma Sommerstein (1985, p. 196), já que acontecia o sacrifício e Hiéacles atrapalhava falando. Além disso, acredito que, como já havia assinalado em relação a *As Nuvens*, quando Estrepsíades se protege dos credores com a “língua”, falando, impondo o seu discurso fálico, nesse trecho, Trigeu quer impedir o Sacripanta de atrapalhar as libações. Seria o mesmo que impedir que ele use o seu instrumento fálico maior, posto que ele é um detentor dos oráculos.

Na parte conclusiva da peça, o êxodo, Trigeu chama todos a comerem e desfrutarem da festa, mostrando abundância de comida e bebida aos que estão ali. Dessa maneira, noivo e noiva são carregados pelo coro em cortejo e cantam a prosperidade:

Τρυγαῖος
 οἰκίσετε γοῦν καλῶς
 οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλλὰ
 συκολογοῦντες.
Ἡμιχόριον Β
 Ὑμῆν Ὑμέναι' ᾧ,
Ἡμιχόριον Α
 Ὑμῆν Ὑμέναι' ᾧ.
Ἡμιχόριον Β
 τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ.
Ἡμιχόριον Α
 τῆς δ' ἠδὺ τὸ σῦκον.

ZÉ PARREIRA
 Vocês vão viver bem
 sem dificuldades,
 colhendo figos.
 SEMICORO 2
 Vivam os noivos!
 SEMICORO 1
 Vivam os noivos!
 SEMICORO 2
 O figo dele é grande e grosso.
 SEMICORO 1

O dela é doce. (ARISTÓFANES, *Paz*, 2020, v. 1344-1350)

Nessa cena final, os casados são levados para casa do noivo, o cortejo parece um ritual de fecundidade e fertilidade, uma mostrando a natureza e um canto para que venham novos frutos, nele não podem faltar os órgãos sexuais masculinos e femininos representados pelo σῦκον, *sûkon*, “figo” ou a figueira, que aludem metaforicamente a esses órgãos sexuais (SOMMERSTEIN, 1985, p. 195). Claro que, nesses versos, a descrição mostra o caráter físico de preponderância do masculino em relação ao feminino, aplicando a superioridade pela forma do órgão sexual de um sobre o órgão da outra, porque o masculino é μέγα καὶ παχύ, *méga kai pachý*, “grande e grosso” e o dela é σῦκον, *sûkon*, “figu”. Assim, “os heróis são, em geral, dotados de órgãos genitais muito modestos, ridiculamente pequenos, notadamente na pintura sobre vasos. Na realidade, um membro pequeno sugere a boa educação de seu proprietário (VIGARELLO, 2012, p. 43), a descrição em relação a Trigeu parece fugir do padrão figurado nas pinturas de vasos, que mostram pacimônia nas características do falo, mas o clima da cena parece mais com predicados do campo, em que o fauno (figura - 10) predomina para fazer relação com Dioniso e o poder que ele tem.

A comédia antiga depois de a *Paz* muda, a voz do poeta passa a chegar de forma indireta, no coro e nas outras personagens, não há mais o poeta-personagem e “o dono da voz” é o corifeu, que é um porta voz do autor. É desse novo movimento que trata *As Aves*, peça fundada sobre uma ficção rica de questões políticas e religiosas.

7 O “PINTO” D’AS AVES

A comédia *As Aves* foi encenada pela primeira vez em 414 a.C., nas Grandes Dionísias, pouco antes da expedição ateniense à Sicília. Essa ação militar levou a guerra para fora do continente, visando conquistar territórios e consolidar o poder de Atenas sobre as cidades vizinhas, o que elevou a autoestima dos cidadãos diante da expectativa de sucesso (DUARTE, 2003, p. 262). Nesse período, aos trinta anos, Aristófanes já alcançara a maturidade artística. Quanto à forma, a obra mantém uma perspectiva ortodoxa, preservando todos os elementos de origem coral. Já em relação à temática, Aristófanes apresenta, por um lado, uma cidade ideal — proposta que ecoa em Platão, embora ambos compartilhem o desprezo pelos poetas. Por outro lado, o tema central da peça é o poder da palavra, algo fundamental em uma cultura fortemente oral e democrática, onde a projeção política dependia diretamente da capacidade retórica, o que não ocorreria em outros regimes.

A peça começa com dois velhos cidadãos de Atenas que, por estarem bem críticos ao momento que vive a cidade, resolvem procurar Tereu⁶², o homem pássaro, para perguntarem a ele sobre um lugar melhor para viver. No prólogo, os dois homens conversam e vão procurando se orientar pelo caminho, até que um deles, Evélpides, fala:

διὰ ταῦτα τόνδε τὸν βάδον βαδίζομεν,
 κανοῦν δ' ἔχοντε καὶ χύτραν καὶ μυρρίνας
 πλανώμεθα ζητοῦντε τόπον ἀπράγμονα,
 ὅποι καθιερυθέντε διαγενοίμεθ' ἄν.
 ὁ δὲ στόλος νῶν ἐστὶ παρὰ τὸν Τηρέα
 τὸν ἔποπα, παρ' ἐκείνου πυθέσθαι δεομένω,
 εἴ που τοιαύτην εἶδε πόλιν ἢ 'πέπτετο.

Por isso fazemos esta caminhada com uma cesta, uma panela e coroas de mirto, vagamos, em busca de um lugar tranquilo, onde pousar e passar a vida. Nossa expedição é para encontrar Tereu, a poupa. Precisamos saber dele se, por onde voou, viu uma cidade assim. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 42-48)⁶³

Nesse trecho, o protagonista delinea o objetivo do herói cômico: encontrar um

⁶² Tereu era filho de Ares e foi um rei da Trácia, casou-se com Procne, filha do rei Pandion II de Atenas, e teve um filho com ela, Itys. Depois de ter se casado, Procne fica com saudades de sua irmã, Filomela. Tereu vai a Atenas e pede ao sogro que permita que Filomela vá em visita à sua irmã. Mas na viagem Tereu seduziu, violentou, arrancou-lhe a língua e prendeu a cunhada, sem matá-la. Um tempo depois, Filomela consegue fazer com que a sua irmã saiba de toda a situação, Procne a liberta e as duas planejam e executam uma vingança, matam Itys e dão o menino para Tereu comer. Os deuses do Olimpo, por fim, transformam Tereu em uma ave, a poupa, Filomela em andorinha e Procne em rouxinol. Aristófanes usa Tereu na comédia *As Aves* pelo fato de ele ter se tornado uma ave e a trama dessa peça, já aqui referida, indica a necessidade de um interlocutor humano com as aves.

⁶³ Tradução de Adriane da Silva Duarte.

refúgio, visto que Atenas está imersa em corrupção e o povo vive em tribunais. Assim, ele indica que esse local ideal parece estar no céu, partindo em busca de uma ave que possa auxiliá-los. Durante a jornada, os personagens percebem uma presença na mata e encontram o escravo da Poupa, que tenta identificar os intrusos; estes, por sua vez, afirmam ser aves. Na verdade, todos se declaram como tal, e o escravo explica que assumiu essa forma porque seu senhor assim o fez e precisava de um assistente. Ao encontrarem a Poupa, surpreendem-se com sua aparência depenada; ela explica que alterna períodos com e sem plumagem. Para esclarecer a situação, Evelpides recorda que ela fora um homem transformado em ave. Esse episódio antecipa as densas questões políticas da obra, tema que será abordado detalhadamente no próximo tópico.

7.1 O “pinto” político das aves

Nesse momento, os personagens discutem a criação de um universo dominado pelas aves. A ideia de fundar uma cidade no espaço, entre a terra e o céu, começa a ser estruturada com o objetivo de interceptar as libações oferecidas aos deuses. A fala de Pisetero torna-se, então, o componente central de seu discurso fálico, direcionando as ações da comédia; é ele quem articula a fundação da cidade celeste e convence as aves de sua supremacia divina. O próprio nome do protagonista, Πισθέταιρος, *Pisthétairos*, veio de πείθω, *peítho*, “persuado” unida com ἑταῖρος, *etaîros*, sugerindo a ideia de “Companheiro Persuasor” ou, na tradução de Adriane Duarte (2000, p. 157), “Bom de Lábria”.

A Poupa exerce papel fundamental nessa transição, pois serve de ponte com os demais pássaros, tendo sido ela quem os ensinou a falar. Ela convoca as aves para formarem o coro e aderirem ao plano do herói. Os pássaros surgem sucessivamente — a começar pelo flamingo —, cada um exibindo características que os ligam a figuras conhecidas da Atenas da época. É importante notar que, enquanto Pisetero detém o poder da persuasão, a figura de Tereu (a Poupa) evoca o discurso mítico presente na tragédia de Sófocles (POMPEU, 2004, p. 86), referência explicitada por Aristófanes no verso 100. Ambas as estratégias utilizam o discurso fálico para conduzir a proposta da peça, como se observa nos versos seguintes:

Ἔποψ

κοινὸν ἀσφαλῆ δίκαιον ἠδὺν ὠφελήσιμον.

ἄνδρε γὰρ λεπτῶ λογιστὰ δεῦρ' ἀφῖχθον ὡς ἐμέ.

Χορός

ποῦ; πᾶ; πῶς φής;

Ἔποψ

φήμ' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφίχθαι δεῦρο πρεσβύτα δύο:

ἦκετον δ' ἔχοντε πρέμνον πράγματος πελωρίου.

Χορός

ὃ μέγιστον ἑξαμαρτῶν ἐξ ὅτου 'τράφην ἐγώ, πῶς λέγεις;

Ἔποψ

μήπω φοβηθῆς τὸν λόγον.

Χορός

τί μ' ἠργάσω;

Ἔποψ

ἄνδρ' ἐδεξάμην ἐραστά τῆσδε τῆς ζυνουσίας.

Χορός

καὶ δέδρακας τοῦτο τοῦργον;

Ἔποψ

καὶ δεδρακώς γ' ἦδομαι.

Χορός

κάστὸν ἦδη που παρ' ἡμῖν;

Ἔποψ

εἰ παρ' ὑμῖν εἴμ' ἐγώ.

POUPA

Digo que eles chegaram do mundo dos homens; são dois coroas, vindos para nos propor um empreendimento da mais alta importância.

CORO

Que eu saiba, você cometeu a maior falta desde que existimos. Que tem você a nos dizer?

POUPA

Ainda não é hora de se assustar.

CORO

Que foi que você fez?

POUPA

Acolhi estes dois homens, que propõem insistentemente uma aliança conosco.

CORO

Você aceitou uma coisa destas?

POUPA

E me alegro por ter concordado com eles.

CORO

Onde estão eles agora?

POUPA

Eles estão entre vocês, como eu mesma estou. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2012, vv. 316-326)⁶⁴

Nesse trecho, a Poupa tenta convencer as demais aves a apoiarem o plano dos heróis. Inicialmente, ela utiliza argumentos que demonstram a necessidade de um acordo com Evélpides e Pisetero, buscando acalmá-las para que aceitem ouvi-los. Nesse contexto, o ato da fala e o uso da persuasão são elementos centrais em *As Aves*, sendo por meio deles que se manifesta o discurso fálico e masculino. Após esse momento, inicia-se o párodo: um breve trecho coral no qual as aves declaram, de forma trágica e dramática, que foram traídas e entregues aos homens — uma raça inimiga desde a origem. Por essa razão, decidem que devem punir os dois anciãos. Estes, ao retornarem à cena, deliberam se devem fugir ou ficar para enfrentar os pássaros, buscando formas de se proteger. Para isso, dizem:

⁶⁴ Tradução de Mário da Gama Kuri.

Ἐυελπίδης
 τοῖς δὲ γαμψώνυξι τοισδί;
Πισθέταιρος
 τὸν ὀβελίσκον ἀρπάσας
 εἶτα κατάπηξον πρὸ σαντοῦ.

TUDO AZUL
 E contra estes, os de garra-curva?
 BOM DE LÁBIA
 Tome o espeto e,
 em seguida, finque-o diante de vocês. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 358-359)

A palavra ὀβελίσκον, *obeliskon*, espeto⁶⁵, pelo comentário de Nan Dunbar (p. 196, 2002), deveria estar em um κανοῦν, *kanoûn*, cesto de junco, junto de outros diversos instrumentos necessários para o sacrifício e o espeto, especificamente, para manusear a carne sacrificada. Mas esse instrumento, pelo formato, é fálico e é usado na cena para intimidar as aves que ameaçam Pisetero. Tanto que no verso 389, ele compara brincando a δόρυ, *dóry*, lança, com o ὀβελίσκον, *obeliskon*, espeto. E, nesse mesmo momento, a Poupa sai em defesa dos dois homens e tenta πείθειν, *peíthein*, persuadir, e convencer as aves de que elas deveriam poupá-los pois poderiam aprender com eles, que sempre se aprende com os inimigos. Isso é a linguagem fálica associada a palavras que aludem ao órgão sexual masculino, mostram claramente a maneira masculina de se expressar com argumentos retóricos para convencer, padrão bem repetitivo na comédia de Aristófanos. “Assim, a própria narrativa da história sobre a gênese falomórfica dos objetos produz essa falomorfose e torna-se uma alegoria de seu próprio procedimento” (BUTLER, 2019, p. 85).

Os diálogos continuam o mesmo teor e a Poupa com o Corifeu, depois Pisetero e o Corifeu, continuam no sentido de convencer as aves do objetivo central da comédia fazer uma cidade melhor que Atenas para viver e impedir que as fumaças dos sacrifícios cheguem aos deuses, com isso, destroná-los, colocando as aves no lugar deles. O herói começa dizendo que as aves são mais antigas que os deuses, de forma que ele usa fábulas de Esopo, provavelmente, manipuladas para exaltar as aves (DUARTE, 2000, 247), dizendo que a Cotovia nasceu antes que a terra. E anuncia por essa ancestralidade a soberania das aves

νῆ τὸν Ἀπόλλω: πάνυ τοίνυν χρή ρύγχος βόσκειν σε τὸ λοιπόν:
 οὐκ ἀποδώσει ταχέως ὁ Ζεὺς τὸ σκῆπτρον τῷ δρυκολάπτῃ.

Sim, por Apolo!

⁶⁵ Nessa comédia, com essa palavra há 25 referências ao falo.

É melhor cuidar bem de seu bico daqui para frente.
Zeus não restituirá de pronto o cetro ao pica-pau! (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 479-480)

O σκῆπτρον, *skēptron*, cetro, assim como, o ῥύγχος, *rýnchos*, bico, são duas palavras aqui que representam objetos usados para mostrar o poder, pois mesmo sem saber a quem Evélpides fala, pelo que confirma Sommerstein (1987, p. 227), se a Pisetero, ao coro ou ao público, elas vêm para indicar imposição. Evélpides, mais provavelmente, diz que os bicos servirão de armas para tomar o cetro de Zeus, ou melhor que os homens devem desenvolver os bicos para fazer isso, assim, tornarem-se aves e tomarem o poder do maior deus olímpico, uma representação duplamente fálica.

Em seguida, o que é dito permanece mostrando em argumentos que os pássaros foram, em um passado distante, mais poderosos que os homens. E, em um trecho, há uma demonstração da força que tem o cuco:

Πισθέταιρος

Αἰγύπτου δ' αὖ καὶ Φοινίκης πάσης κόκκυξ βασιλεὺς ἦν:
χώπόθ' ὁ κόκκυξ εἶποι 'κόκκυ,' τότε ἄν οἱ Φοίνικες ἅπαντες
τοὺς πυροὺς ἄν καὶ τὰς κριθὰς ἐν τοῖς πεδίοις ἐθέριζον.

Ἐυελπίδης

τοῦτ' ἄρ' ἐκεῖν' ἦν τοῦπος ἀληθῶς: 'κόκκυψωλοὶ πεδιονδε.'

BOM DE LÁBIA

De todo o Egito e também da Fenícia o cuco era rei.
E cada vez que o cuco dizia “cu-co”, então os fenícios,
todos eles, o trigo e a cevada ceifavam nos campos.

TUDO AZUL

Ah! É esta a razão daquele provérbio: “Cu-co! Circuncidados, ao campo!”
(ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 504-507)

Nesse trecho, Pisetero afirma que o cuco foi rei do Egito e da Fenícia, comandando o cultivo; quando a ave cantava, os κριθὰς, *kri thàs*, grãos, eram introduzidos nos πεδίοις, *pediois*, campos. Essa descrição funciona como uma metáfora para a penetração, em que o grão representa o órgão masculino sendo introduzido no campo, o órgão feminino (DUARTE, 2000, p. 248). Logo adiante, no verso 507, surge o termo ψωλοὶ, *psoloi*, circuncidados, que remete ao costume semítico de cortar o prepúcio, funcionando como uma alusão direta ao pênis. Estabelece-se, assim, uma relação entre o 'grão de cevada' e o 'membro viril', bem como entre o 'campo plano' e a 'genitália feminina', culminando na ideia de 'galos esfolados prontos para o trabalho' (SOMMERSTEIN, 1987, p. 230). Vale notar que a circuncisão, além de ligada ao desejo sexual (DUARTE, 2000), reforça o teor erótico da cena e vincula fertilidade à sexualidade. Paralelamente, a prática denota a mediação da masculinidade: homens mais

velhos “preparando” ou distinguindo os mais novos por meio do falo para que sejam incluídos na vida adulta ou política (PALEY, 2001, p. 103).

A estrutura formal de *As Aves* preserva o rigor da Comédia Antiga, incluindo a duplicidade da parábase. Diferente de outras peças, aqui a voz autoral do poeta desaparece na parábase para dar lugar exclusivamente à voz do coro. Sem abandonar o figurino ou a ilusão ficcional, o coro abdica da autopromoção tradicional para exaltar a natureza aviária, estabelecendo uma cosmogonia em que as aves precedem os deuses. Ao convidar os espectadores para o seu mundo, os pássaros confrontam a audiência com uma sátira política e uma crítica contundente às leis de Atenas:

ὄσα γάρ ἐστιν ἐνθάδ' αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα,
ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.
εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ,
τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστὶν, ἦν τις τῷ πατρὶ
προσδραμὸν εἶπη πατάξας, 'αἶρε πλήκτρον, εἰ μαχεῖ.'

Quanto é vergonhoso aí e coibido por lei,
isto tudo entre nós, aves, está ok.
Se aí não é bom costume surrar o pai,
aqui, entre nós, é bem visto sobre seu pai avançar,
bater nele e dizer: “Ergue o esporão, se quer encarar!” (ARISTÓFANES, *As Aves*,
2012, vv. 755-759)

Nesse contexto, as aves seduzem os homens com promessas que, ao mesmo tempo em que realizam desejos individuais, põem em risco a estabilidade social. A pólis edificada sob a liderança de Pistetero corporifica uma sátira à democracia ateniense; contudo, conforme aponta Bowie (1993, p. 169), tal proposta soa temerosa sob o prisma democrático. De fato, “o modelo de cidade perfeita é fracassado e enfrenta uma reação que restabelece os valores civilizatórios no espaço da cidade dos pássaros. A utopia do reino alado é ironicamente invadida pela realidade ateniense” (TELES JÚNIOR; POMPEU, 2015, p. 204). Destaca-se, ainda, que o conflito geracional entre pai e filho é transposto para o universo aviário como tática bélica: o uso do *πλήκτρον*, *pléktron*, esporão, simboliza tanto a agressividade dos galos quanto a capacidade das aves de se imporem pela força. Assim, o esporão é apresentado como um instrumento de autoridade e vigor fálico, essencial à consolidação do novo poder.

Ao encerrar a parábase, o coro celebra a condição aviária. Encerrado o canto, Pistetero e Evelopides surgem metamorfoseados (figura 12) e discutem com a Poupá a onomástica da nova pólis. A sugestão inicial de 'Esparta' funciona como uma investida irônica contra os adversários lacedemônios, mas a escolha recai sobre *Νεφέλοκοκκυγία*,

Nefelokokkygia, Nefelococcígia⁶⁶. Esta cidade nas nuvens, descrita como uma 'retórica oca' (DUARTE, 2000, p. 22), materializa o poder da persuasão aristofânica: uma construção verbal suspensa no éter. Estabelecida a fundação, Pistetero subverte a hierarquia religiosa ao exigir que as libações priorizem as aves em detrimento dos deuses. O rito de fundação se completa com as prescrições do sacerdote, que vincula cada divindade a um pássaro correspondente, preparando a cidade para seus futuros habitantes.

Figura 11 - Homens se tornando aves



Fonte - TurismoGrécia (2024).

A identidade política de Nefelococcígia consolida-se por meio da exclusão de figuras indesejadas. O primeiro a interpelar o herói é o Poeta lírico, que, sob o pretexto de prestar homenagem à cidade, busca apenas ganho material. Embora Pistetero lhe conceda vestes, ele o bane prontamente. Seguem-se as expulsões violentas do Profeta, de Méton (o geômetra comparado a Tales⁶⁷ por sua pretensão intelectual), do Inspetor e do Vendedor de Decretos. O fato de o Poeta ser o único a não sofrer agressão física permite interpretar Pistetero como um expoente da nova sofística e da demagogia, em cuja gestão a sutileza é suplantada pela força. A distância entre Aristófanes e seu protagonista torna-se evidente na parábase: o herói não mais atua como o 'educador' da pólis. Assim, a figura do Poeta errante, desprovido de dignidade e fustigado pelo frio, reflete a crise da função pedagógica da poesia nesse novo ordenamento político.

Ocorre, então, a segunda parábase, na qual as aves declaram que todos devem lhes

⁶⁶ Νεφελοκοκκυγία, *Nefelokokkugia*, é formada por νεφέλη, *neφέle*, nuvem, e κοκκυγία, *kokkygia*, feita por cuco ou cidade de cuco (ave trepadeira que se alimenta de insetos). Para esta palavra criada por Aristófanes, Duarte (2000) faz a seguinte tradução: Cuconuvolândia.

⁶⁷ Tales refere-se a Tales de Mileto, o reconhecido filósofo da Ásia Menor, como diz o nome, da cidade de Mileto, do século VI a.C. Ele é considerado um dos mais importantes filósofos e o primeiro, com estudos na matemática e na φύσις, *fýsis*, natureza, que lhe deu importante reputação na época de Aristófanes (SOMMERSTEIN, 1987, p. 267).

oferecer sacrifícios, uma vez que todos os animais perecem em seu favor. Elas também conclamam a morte dos tiranos Diágoras e Filócrates, exigem a libertação das aves presas e descrevem a rotina dos seres alados. O trecho menciona as 'corujas de Láurion' estampadas em moedas — usadas para pagar os juízes — e as estátuas de águias e gaviões sobre os prédios públicos.

Após a partida da deusa Íris, chega um arauto trazendo uma coroa para honrar Pisetero. Ele informa que os homens estão seguindo o exemplo das aves e que muitos desejam obter asas para viver como elas — desejo que lhes é concedido. Em seguida, surge na cidade um parricida que almeja tornar-se uma águia para usufruir das leis dos pássaros, pois pretende matar o próprio pai e sair impune. Pisetero, contudo, resolve aconselhá-lo, lembrando que a cegonha, por ter sido nutrida pelo pai, tem o dever de alimentá-lo na velhice. O herói complementa da seguinte forma:

σοὶ δ' ὦ νεανίσκ' οὐ κακῶς ὑποθήσομαι,
 ἀλλ' οἶάπερ αὐτὸς ἔμαθον ὅτε παῖς ἦ. σὺ γὰρ
 τὸν μὲν πατέρα μὴ τύπτε: ταυτηνδὶ λαβὼν
 τὴν πτέρυγα καὶ τοῦτ' ὁ πλῆκτρον θάτερρα,
 νομίσας ἀλεκτρονόος ἔχειν τονδὶ λόφον,
 φρούρει στρατεύου μισθοφορῶν σαυτὸν τρέφε,
 τὸν πατέρ' ἔα ζῆν: ἀλλ' ἐπειδὴ μάχιμος εἶ,
 ἐς τὰ πὶ Θράκης ἀποπέτου κάκεϊ μάχου.

A você, meu filho, não darei um mau conselho,
 Mas conselhos como os que ouvi quando era menino.
 Não bata no seu pai! Pegue aqui
 esta asa e este esporão; (uma couraça e uma lança)
 imagine que isto aqui é uma crista de galo; (um elmo)
 monte guarda, entre para o exército, se sustente com o seu soldo
 e deixe o seu pai viver. E, já que você é belicoso,
 voe para Trácia e lute por lá! (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 1362-1369)

O conselho do herói retoma o uso dos instrumentos de guerra das aves, especificamente o *πλῆκτρον*, *pléktron*, “esporão”. Como mencionado anteriormente, esse termo simboliza o poder masculino no combate e carrega uma nítida conotação fálica. Dado que o personagem é um rapaz jovem, o uso do termo é emblemático e reforça uma temática recorrente em Aristófanes: a delimitação do vigor masculino ao longo da vida. O texto ilustra o ciclo de dominação geracional, no qual o filho submete-se às correções do pai até o momento em que os papéis se invertem, e o pai passa a ser alvo da mesma violência corretiva por parte do filho. Tal dinâmica levanta questionamentos cruciais sobre a política da pólis: até que idade o homem retém seu valor social? O cidadão idoso ainda possui serventia na esfera pública?

Cinésias chega à cidade e é bem recebido e se entusiasma com as asas, quer ser o

rouxinol, e Pisetero o convida a fazer um coro de aves, mas percebe-se que suas particularidades de poeta não são compatíveis. O Delator vem em seguida e é mais um querendo um lugar nessa nova cidade, o herói tenta convencê-lo a mudar de vida para ser melhor adaptado na nova cidade e em um momento da conversa, Pisetero diz o seguinte:

Πισθέταιρος

νῦν τοι λέγων πτερῶ σε.

Συκοφάντης

καὶ πῶς ἂν λόγοις ἄνδρα πτερώσειας σύ;

Πισθέταιρος

πάντες τοῖς λόγοις ἀναπτεροῦνται.

BOM DE LÁBIA

Agora, enquanto falo, estou lhe dando asas.

DELATOR

E como?

Dar asas a alguém com palavras?

BOM DE LÁBIA

Graças às palavras

todos levantam vôo. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 1437-1438)

Nesse trecho, está evidente o poder do λέγων, *légon*, do “enquanto falo”, como está traduzido, do falar, porque ele vai dar asas. Pisetero até complementa que é por meio das palavras que a mente se eleva (vv. 1447-1448), cria poder, o poder da persuasão, a maior fonte de vigor do homem que recebe o poder de dizer para o(s) outro(s) de forma escrita ou oral, mostrando o seu caráter masculino. Na verdade, no jogo de palavras, ele tenta ludibriá-lo expondo que já tem asas, mas mesmo sendo um sujeito que também já se utiliza das palavras para trazer uma queixa de alguém, fazer uma delação, não acredita e não aceita o que Pisetero diz para ele. Essa ideia mostra, claramente, quem é esse tipo,

Os sicofantas eram acusadores quase profissionais. A justiça ateniense, com efeito, ignorava o ministério público, que, em nome da cidade-estado, moveria processos contra os que atentassem à segurança do Estado. Sendo assim, a defesa dos interesses públicos era deixada a qualquer cidadão e todos tinham o direito de mover uma ação contra quem julgassem atentar contra os interesses da cidade. (...) em Atenas, alguns indivíduos teriam feito desse tipo de acusação uma especialidade, esperando lucrar com isso, seja ao receber parte da multa que o acusado fosse condenado a pagar, (...) seja fazendo-se comprar pelo acusado para retirar a queixa, seja ainda servindo aos interesses de um político influente ao agir por sua conta em troca de um salário. (...) Os sicofantas eram seguramente um dos pontos negros da democracia ateniense. Assim, a cidade previra disposições próprias para limitar os efeitos de uma prática ligada à própria organização judiciária. O acusador que renunciasse sem razão a sua ação, portanto, podia ser multado, assim como quem não obtivesse um quinto de votos favoráveis por ocasião de um processo (MOSSÉ, 2004, p.256-257).

A figura do delator perpassa grande parte da obra de Aristófanes, representando

um ofício central — ainda que vilipendiado — na dinâmica social ateniense. No caso específico de *As Aves*, após Pisetero oferecer uma ocupação mais digna, o Delator recusa, confessando orgulhosamente que a atividade é uma herança familiar: “Dedurar é o nosso negócio há séculos!” (ARISTÓFANES, 2000, v. 1442). Esses indivíduos instrumentalizavam a fala de forma degradante para expor corrupções e desvios alheios, motivados pela recompensa financeira das denúncias. Esse mecanismo revela as entranhas do jogo político de Atenas, onde a palavra era arma de acusação. Diante da obstinação do personagem em manter seu ofício, o herói expulsa-o sob chicotadas. Há, contudo, uma ironia latente: enquanto Pisetero (atuando como porta-voz do poeta) condena o mau uso da linguagem pelo Delator, ele próprio utiliza um discurso persuasivo e falacioso para destronar os deuses e consolidar seu poder absoluto na nova cidade.

Após a expulsão do Delator, o coro das aves entra em cena satirizando dois homens desonestos: Cleônimo e Orestes. Na verdade, as aves parecem projetar sua indignação contra os próprios fundadores da cidade — Pisetero e Evelopides, os 'homens com asas' — que, com o auxílio delas, estabeleceram uma monarquia e usurparam o poder. Ironicamente, esses homens persuadem as aves de sua superioridade perante os deuses apenas para instrumentalizá-las na construção da cidade e, em seguida, dominá-las.

Sob o pretexto de fugir da injustiça humana e divina para criar algo superior, o projeto revela-se uma manobra puramente retórica de Pisetero. Ele utiliza o discurso político para ascender a um reinado absoluto sobre deuses, homens e aves. Esse uso da retórica, central no agôn da peça, é fundamental por mimetizar os tribunais atenienses e trazer temas contemporâneos para a ficção. De fato, o virtuosismo desses jogos discursivos era frequentemente o critério decisivo nas premiações dos concursos dramáticos (POMPEU; TELES JÚNIOR, 2015, p. 203). Ele é vivo nas questões evidentes da política da cidade, mas também nas que colocam a religiosidade grega, é que vou tratar no próximo segmento.

7.2 O “pinto” religioso das aves

Em *As Aves*, a religiosidade também serve como subterfúgio para a apresentação de questões políticas. Nessa comédia, Aristófanes constrói sua ficção nos moldes dos mitos gregos, inserindo na obra personagens conhecidos do público. Um deles, Pisetero, recorre a alusões ao imaginário cultural grego para evidenciar o valor das aves:

ἦρχον δ' οὕτω σφόδρα τὴν ἀρχήν, ὥστ' εἶ τις καὶ βασιλεῦσι

ἐν ταῖς πόλεσιν τῶν Ἑλλήνων Ἀγαμέμνων ἢ Μενέλαος,
ἐπὶ τῶν σκῆπτρων ἐκάθητ' ὄρνις μετέχων ὅ τι δωροδοκοίη.

Mantiveram com tanto vigor o comando que, mesmo se um dos helenos reinasse nas cidades, Agamenão ou Menelau, sobre o seu cetro uma ave pousava, partilhando os presentes que recebia. (ARISTÓFANES, *Aves*, 2000, vv. 508-510)

Com o termo σκῆπτρων, *sképtron*, cetro, nota-se novamente uma referência fálica e simbólica ao poder soberano. Certamente, o personagem apresenta em sua argumentação a presença das aves em postos de importância para demonstrar a relevância que elas possuíam para os gregos. Dessa maneira, subentende-se que o humor construído por Aristófanes não é casual, possuindo raízes tanto na literatura quanto na cultura grega em geral. Assim, Zeus era frequentemente representado com uma águia na ponta do cetro; da mesma forma, vasos pintados exibem os grandes reis do período heroico seguindo essa mesma iconografia. Esse símbolo de soberania é, de fato, reforçado no rolar da peça pela fala do herói cômico, que descreve uma cena no Olimpo com Zeus, Atena e Apolo, cada um acompanhado por uma ave (SOMMERSTEIN, 1987, p. 230).

A exaltação das aves prossegue na argumentação de Pisetero, sendo seguida pela proposta de destronamento dos deuses, até o momento em que o coro aceita fundar uma cidade no céu. Em seguida, o herói propõe uma estratégia para a tomada do poder:

κάπειτ' ἦν τοῦτ' ἐπανεστήκη, τὴν ἀρχὴν τὸν Δί' ἀπαιτεῖν:
κἂν μὲν μὴ φῆ μηδ' ἐθελήσῃ μηδ' εὐθύς γνωσιμαχίση,
ἱερὸν πόλεμον πρωῦδ' αὐτῶ, καὶ τοῖσι θεοῖσιν ἀπειπεῖν
διὰ τῆς χώρας τῆς ὑμετέρας ἐστυκόσι μὴ διαφοιτᾶν,
ὥσπερ πρότερον μοιχεύσοντες τὰς Ἀλκμήνας κατέβαινον
καὶ τὰς Ἀλόπας καὶ τὰς Σεμέλας: ἦνπερ δ' ἐπίωσ',
ἐπιβάλλειν σφραγίδ' αὐτοῖς ἐπὶ τὴν ψωλὴν, ἵνα μὴ βινῶσ' ἔτ' ἐκείνας.

E quando ela estiver de pé, exijam de Zeus o comando.
E caso ele não conceda, nem queira, nem mude logo de ideia,
uma guerra santa declarem contra ele, e proibam os deuses
de atravessar em ereção o território de vocês,
como faziam antes para seduzir as Alcmenas,
Álopes e Sêmeles. E se eles vierem,
lacrem o pau deles, para que não transem com elas. (ARISTÓFANES, *As Aves*,
2000, vv. 554-560)

Quando a muralha estiver construída, vocês exigirão de Zeus a soberania. Se ele não concordar, se ele se recusar, se ele não for logo razoável, declarem uma guerra sagrada contra ele e proibam os deuses de ir e vir como autênticos libertinos através dos domínios de vocês, para macular como até agora com seus amores adúlteros as Alcmenas, as Alopes, as Semeles; se eles não concordarem, tratem esses usurpadores como eles merecem: dêem um jeito para que a “coisa” deles deixe de funcionar na “coisa” das mulheres. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2012, vv. 554-560)

Os termos *στυκόσι*, *stykósi*, estar em ereção, (v. 557) e o “*ψωλήν*”, *psolén*, a glândula do pênis, recebem diferentes tratamentos. Na primeira tradução, as palavras são vertidas como “ereção” e “pau”. Já na segunda, de Mário da Gama Kury, o tradutor opta por não ser literal, utilizando “autênticos libertinos” e “coisa”; tais escolhas acabam por suavizar a obscenidade direta de Aristófanes. O trecho apresenta a estratégia de Pisetero para destituir o poder dos deuses — especificamente de Zeus. Trata-se da proposta inicial do plano heroico: a construção da cidade das aves para que estas ocupem o domínio do universo. Para retirar o poder das divindades e colocá-las em posição subalterna, o plano prevê o cerceamento do seu vigor sexual, impedindo-as de manifestar seu desejo (“tesão”). No texto, isso ganha intensidade com a menção aos amores adúlteros de Zeus, marcados pelo uso da força e da agressão. Sobre isso, Sommerstein (1987, p. 233) especifica que a lei condenava severamente à morte aquele que seduzia a mulher de um cidadão, pois a esposa era considerada propriedade; seduzi-la era atentar contra bens patrimoniais. Nesse viés, o *κύριος*, *kýrios*, senhor que detinha o poder sobre as mulheres da família, unia interesses econômicos e políticos não só da *οικία*, *oikía*, casa, mas também da *πόλις*, *pólis*, cidade (VIGARELLO, 2012, p.63). Compreendia-se, ainda, como uma relação saudável para o universo que a luz conquistasse a escuridão e que o homem (associado ao lado esquerdo) dominasse a mulher (lado direito), submetendo-a ao poder masculino, assim como os olímpicos governavam as antigas divindades da terra (NOTWICK, 2008, p. 53). Nesse momento, Aristófanes promove uma inversão de papéis, colocando as aves no lugar de poder dos deuses do Olimpo.

Logo em seguida, ele pede para que façam sacrifícios, agora para as aves, antes de sacrificar para os deuses:

τοῖς δ' ἀνθρώποις ὄρνιν ἕτερον πέμψαι κήρυκα κελεύω,
ὡς ὄρνιθων βασιλευόντων θύειν ὄρνισι τὸ λοιπόν,
κάπειτα θεοῖς ὕστερον αὐθις; προσνείμασθαι δὲ πρεπόντως
τοῖσι θεοῖσιν τῶν ὄρνιθων ὃς ἂν ἀρμότῃ καθ' ἕκαστον:
ἦν Ἀφροδίτῃ θύῃ, πυροῦς ὄρνιθι φαληρίδι θύειν:
ἦν δὲ Ποσειδῶνι τις οἶν θύῃ, νήτῃ πυροῦς καθαγίζειν:

Ordeno que enviem aos homens outra ave, que, como arauto, proclame:
uma vez reis as aves, às aves devem sacrificar daqui pra frente
e só depois aos deuses, em segundo lugar.
E que justamente atribuam aos deuses as aves que convêm a cada um.
Se Afrodite sacrificar, grãos ao pinto ofereça;
se a Poseidon alguém sacrificar uma ovelha, ao pato trigo consagre;
(ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 561-566)

É necessário também mandar um pássaro como mensageiro aos homens para que eles de agora em diante tenham de realizar sacrifícios às aves, senhoras do mundo, e só depois disso aos deuses. Eles deverão dedicar a cada divindade a ave conveniente. Fazem-se sacrifícios a Afrodite? É necessário oferecer grãos de cevada ao peru.

Oferece-se uma ovelha a Poseidon? É necessário dar trigo ao pato.
(ARISTÓFANES, *As Aves*, 2012, vv. 561-566)

Para cada divindade, o personagem indica um tipo específico de sacrifício; assim, ao sacrificar à deusa Afrodite, deve-se também ofertar ao φαληρίδι, *falerídi*, “galeirão”, ave comum na Grécia, sobretudo no inverno. Como essa ave é dedicada à deusa do amor, sobressai a relação etimológica com φαλῆς, *falês*, falo. Por esse motivo, a primeira tradução utiliza o termo “pinto” que, segundo Adriane Duarte (2000, p. 248), “visa manter a evocação” erótica original. Na segunda tradução, Mário da Gama Kury também busca aludir ao órgão sexual masculino com a palavra “peru”; entretanto, sem uma nota explicativa, torna-se difícil para o leitor perceber o duplo sentido obsceno da cena. Nesse sentido, Henderson (1991, p. 11) afirma que o poeta pode empregar termos obscenos e tornar os personagens alvos deles, pois o caráter cômico permite o prazer no que é encenado. Há uma licença concedida ao dramaturgo para suas ações e discursos — gerando prazer para a terceira pessoa e satisfação para a primeira —, de modo que a obscenidade verbal assume o papel das agressões físicas.

Pistetero prossegue com sua argumentação para valorizar as aves, buscando evidenciar sua natureza ancestral. Ele propõe que elas atuem na proteção e na consulta a oráculos, sugerindo ainda que os templos passem a ser as árvores. Assim, a exposição dos benefícios atinge seu ápice, convencendo o coro, que decide alinhar seu discurso ao do herói. A partir de então, ele firma um compromisso, declarando:

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις
ἐπηπίλησα καὶ κατώμοσα,
ἦν σὺ παρ’ ἐμὲ θέμενος
ὁμόφρονας λόγους δικαίους
ἀδόλους ὀσίους
ἐπὶ θεοῦς ἴης, ἐμοὶ
φρονῶν ξυνοῦδά, μὴ πολὺν χρόνον
θεοῦς ἔτι σκῆπτρα τὰμὰ τρίψειν.

Exaltado com as tuas palavras
eu ameaço e juro:
se tu, unindo palavras afinadas às minhas,
justas leais e pias,
vais contra os deuses,
em harmonia espiritual comigo,
não mais por muito tempo
os deuses usarão o cetro, o meu! (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 629-636)

Novamente a palavra σκῆπτρα, *skêptra*, cetro, surge como um símbolo fálico do poder, em que as aves do coro a colocam para representar a soberania, isso mostrando que elas unidas ao herói poderão tomar o comando dos deuses. Eles, portanto, são convidados a entrar no ninho

das aves e a comerem uma raiz para se transformarem em aves também. Assim, o coro pede a presença da Rouxinol cantora e essa encanta Pisetero e todos iniciam os preparativos para a primeira parábase.

Logo após a conclusão da segunda parábase da comédia, Pisetero recebe um mensageiro que traz notícias sobre a muralha da cidade, elogiando a construção e detalhando como as aves realizaram todo o processo. Um segundo mensageiro chega com a notícia de que um deus invadiu o espaço aéreo local. Por esse motivo, o coro declara guerra aos deuses. A invasora é Íris, enviada por Zeus para exigir que os homens retomem os sacrifícios aos deuses olímpicos. No entanto, o herói replica que as aves agora são as divindades e, portanto, as únicas que devem receber oferendas. Por fim, Pisetero ameaça Zeus, afirmando que destruirá tudo caso as investidas não cessem, e acrescenta:

σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
πρώτης ἀνατείνας τὸ σκέλει διαμηριῶ
τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως
οὔτω γέρων ὦν στύομαι τριέμβολον.

E você, se me perturbar, primeiro
esticarei as pernas da mensageira e afastarei as coxas
até da própria Íris, de modo que se admire
Como, apesar de velho, ponho ereto três vezes o Esporão. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 1253-1256)

Se você continuar me aborrecendo, bela Íris, mensageira de Zeus, afastarei as pernas
e lhe mostrarei que o coroa que sou ainda tem muito tesão! (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 1253-1256)

A palavra τριέμβολον, *triémbolon*, (τρι-, três unido com ἐμβολή, choque, esporão de navio) é usada metaforicamente para designar o pênis, evocando a ideia de uma ereção tão potente que seria capaz de afundar navios — sugerindo que apenas com tal vigor o velho Pisetero teria a força necessária. O termo remete a um 'triplo impacto', comparando o órgão sexual ao esporão de madeira revestido de bronze das proas das trirremes, posicionado ao nível da água para colidir e naufragar embarcações inimigas (DUNBAR, 2002, p. 427).

Nesse contexto, vale acrescentar que, em *Mirmidões* de Ésquilo, o navio de Nestor era chamado de *dekembolos*, por supostamente ter afundado dez embarcações utilizando esse mesmo dispositivo (SOMMERSTEIN, 1987, p. 282). Quanto às traduções brasileiras, Adriane Duarte busca representar o termo literalmente com 'ereto três vezes o Esporão', enquanto Mário da Gama Kury opta por uma paráfrase que enfatiza o sentido: 'que o coroa que sou ainda tem muito tesão'. O ponto central do trecho é a utilização do órgão sexual como uma metáfora de ameaça e poder bélico para impor sua vontade.

A cena, além de apresentar uma ameaça a Zeus — caso ele não pare de “perturbar”, Pisetero enviará seiscentas aves “vestindo pele de leopardo” (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, v. 1250) para incendiar seus domínios —, também atemoriza a deusa Íris com agressões sexuais, descrevendo a ameaça de um possível estupro de forma naturalizada. Essa agressão inserida na ficção, embora altere o teor obsceno da peça, reflete uma prática banalizada daquele período que ainda reverbera na atualidade. Nesse sentido, Judith Butler nos questiona: “se tudo é discurso, o que acontece com o corpo? Se tudo é linguagem, o que pensar sobre a violência e danos corporais?” (BUTLER, 2019, p. 62).

Pisetero retorna à cena, logo depois, chega Prometeu se escondendo com medo de Zeus, mas ele vem contar que o Olímpico está destruído por conta da falta de sacrifícios e previne ao herói, por ser amigo dos homens, de que

ἤξουσι πρέσβεις δεῦρο περὶ διαλλαγῶν παρὰ τοῦ
Διὸς καὶ τῶν Τριβαλλῶν τῶν ἄνω: ὑμεῖς δὲ μὴ
σπένδεσθ', ἐὰν μὴ παραδιδῶ τὸ σκῆπτρον ὁ Ζεὺς
τοῖσιν ὄρνισιν πάλιν, καὶ τὴν Βασίλειάν σοι γυναῖκ'
ἔχειν διδῶ.

Chegarão aqui delegados para tratar a paz, da parte de Zeus e dos tribalos, os do alto. Vocês não selem a trégua se Zeus não restituir o cetro às aves e não lhe der Soberania por mulher. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 1533-1536)

Novamente, a palavra σκῆπτρον, *skêptron*, cetro, vem representar a supremacia e dar a autoridade supostamente às aves, porque ela é dada ao velho Pisetero. E, na ocasião, Prometeu lembra que além dessa insígnia, também deve ser entregue a deusa Soberania ao herói como esposa⁶⁸, selando assim o poderio dele. Em seguida, chegam Posídon, Héracles e Tribalo (um deus bárbaro), como embaixadores divinos para negociar a trégua para os deuses. Na negociação entre eles, mais quatro vezes são colocadas a palavra σκῆπτρον, *skêptron*, para se referir à passagem do poder divino (nos versos: 1535, 1600, 1626, 1631). Eles concordam, então, com as exigências de Pisetero e a partir desse momento o coro entra para fazer a cena final, o êxodo. Nessa parte, os primeiros versos do coro dizem o seguinte:

ἔστι δ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ
Κλεψύδρα πανοῦργον ἐγ-
γλωττογαστόρων γένος,

⁶⁸ Ocorre nesse trecho algo parecido, como vimos, nos v. 705 e v. 713 de *Paz*, Hermes dá as deusas Ὀπόραν, *Opóran*, deusa Colheita, para Trigueu se casar e procriar várias videiras, e aos pritanes, ele dá Θεωρία, *Theoría*, deusa da festa.

οἱ θερίζουσίν τε καὶ σπεύρουσι
καὶ τρυγῶσι ταῖς γλώτταισι
συκάζουσί τε:
βάρβαροι δ' εἰσὶν γένος,
Γοργῖαι τε καὶ Φίλιπποι.
κάπο τῶν ἐγγλωττογαστόρων ἐκείνων
τῶν Φιλίππων πανταχοῦ τῆς Ἀττικῆς
ἢ γλῶττα χωρὶς τέμνεται.

Existe em Delação,
junto à Tribuna, uma raça velhaca
de ventrilinguarudos,
que semeiam, colhem
e vindimam com as línguas nos dentes.
São de raça estrangeira,
os górgias e os felipes.
Por causa daqueles ventre-
Linguarudos felipes,
Em toda Ática, nos sacrifícios,
a língua é cortada e posta à parte. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2000, vv. 1694-1705)

Em Fanes, perto do relógio, está a raça malfazeja dos línguas-e-estômagos, cuja língua semeia, faz a colheita, faz a vindima, colhe os figos. Lá também há bárbaros, Górgias e Filipes. É por causa desses Filipes línguas-e-estômagos que em toda a Ática se deixa de lado a língua das vítimas nos sacrifícios. (ARISTÓFANES, *As Aves*, 2012, vv. 1694-1705)

"Neste trecho, destacam-se duas ocorrências do termo ἐγγλωττογαστόρων, *englottofastóron*, “ventrilinguarudos” ou “línguas-e-estômago” (como ela foi representada nas duas traduções colocadas aqui), — e duas menções à palavra γλῶττα, *glotta*, “língua”. Por meio desses termos, o coro retoma a crítica aos delatores, descrevendo-os como uma estirpe que utiliza o órgão da fala meramente para garantir o próprio sustento. Como observa Sommerstein (1987, p. 308), trata-se de uma raça tão perversa quanto os Ciclopes, que sobrevive das migalhas obtidas por meio de denúncias nos tribunais atenienses. Tais expressões aparecem associadas aos oradores Górgias e Filipe, célebres por transformarem a língua em um 'instrumento fálico' de dominação e subsistência, evidenciando como a retórica, em Atenas, podia ser degradada em um ofício puramente alimentar e mercenário.

O coro entoia seus versos finais consolidando a atmosfera do matrimônio entre Pisetero e Soberania (Basileia), traçando um paralelo direto com as núpcias de Zeus e Hera. A exaltação do herói destaca seu triunfo, especialmente por haver integrado a raça das aves ao novo cosmos. Contudo, a soberania de Zeus permanece como referencial de força; os termos βέλος, *belos*, lança, (v. 1714) e ἔγχος, *énchos*, dardo, (v. 1749) são empregados para evidenciar o poder de coação pela força. Na ficção de Aristófanes, tais vocábulos funcionam como 'instrumentos fálicos' que sinalizam onde reside o vigor e a autoridade absoluta. Esse simbolismo do poder viril serve de prelúdio para a análise de Lisistrata, peça na qual as

mulheres subvertem essa lógica ao instaurarem uma greve de sexo, assumindo o controle sobre o uso do falo. É sobre essa obra que me debruçarei no próximo capítulo.

8 EM *LISÍSTRATA*, A MULHER PORTA O FALO POR UNS DIAS

Pelas informações que chegaram até nós, Aristófanes apresentou no ano de 411 a.C. duas peças: *Lisístrata* e *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, sendo que, para os comentadores, esta tenha mais probabilidade de ter sido apresentada nas Lenéias e aquela, nas Grandes Dionísias, principalmente, por conta do momento histórico, já que a temática relacionava várias cidades, isso parece mais apropriado para esse festival, que se mostra de maior envergadura (DUARTE, 2000). Já Pompeu (1997) reafirma Henderson e Dover, que defendem a possibilidade de *Lisístrata*, por questões históricas registradas no texto, ter sido representada nas Lenéias, mas ao que parece os dois argumentos não são ainda conclusivos. Na verdade, o que mais fica claro é o clima de “guerra” na peça, isso atrelado ao “sexo”, formando os dois planos primordiais da trama (POMPEU, 1997).

Diferente do habitual, a peça é intitulada em homenagem à sua protagonista e não ao coro. Em *Lisístrata*, este grupo de personagens divide-se, em grande parte da trama, em dois semicoros antagônicos: o primeiro, composto por homens idosos, já sem idade para o combate; o segundo, formado por mulheres sob a liderança da protagonista. Esta comédia destaca-se por apresentar a primeira mulher em posição de centralidade na Comédia Antiga. Nas representações anteriores, as figuras femininas limitavam-se a participações menores, muitas vezes silenciadas ou restritas a papéis sem relevância política ou representatividade.

Como a trama entrelaça questões bélicas e sexuais, esses temas manifestam-se em todos os momentos da intriga, evidenciando a estratégia do autor de dialogar com diferentes estratos de público: desde os menos letrados — mais suscetíveis aos apelos do corpo e aos prazeres carnis — até os espectadores letrados e exigentes, conhecedores da técnica teatral e atentos às realidades do contexto sociopolítico (SILVA, 2022). Tal combinação, embora complexa, revela uma síntese harmoniosa entre uma sexualidade por vezes vulgar e uma mensagem política produtiva. Por essa razão, apesar do protagonismo feminino, é fundamental considerar as motivações subjacentes à obra: Aristófanes projeta uma força feminina aparente para abordar o delicado conflito social que assolava Atenas e toda a Grécia. Nesse sentido, cumpre observar que “algumas das heroínas podem ser melhor consideradas como projeções de medos masculinos do que como retratos realistas de mulheres comuns no século V a.C.” (KEULS, 1993, p. 10).

Em outra perspectiva, para Pompeu (1997), a utilização da figura feminina por Aristófanes pode ter ingredientes que trouxeram à luz a falta de homens, maridos e amantes, que, na época, morreram ou estão em combate; os camponeses, por conta da guerra, se viram

obrigados a se abrigarem dentro dos muros da cidade, isso possibilitou casamentos de camponeses com mulheres da cidade⁶⁹, essa diferença traz mudanças nos modelos das uniões; a malsucedida expedição ateniense à Sicília, em 415 a.C.; e a investida dos Espartanos contra Deceleia, aliada forte de Atenas, trouxeram muitas perdas e prejuízos para a vida social e para mudanças nas configurações sociais, que podem representar algum indício das escolhas de Aristófanes de ter esse tratamento inusitado da representação das mulheres para gerar o cômico.

Em *Lisístrata*, em geral pessoas submissas e ajustadas às leis da casa (as mulheres), pela ficção de Aristófanes, são transportadas para tomar o poder na cidade, em uma empreitada contra os homens, não só os maridos, para findar um mal maior, a guerra. Nesse sentido, Lisístrata⁷⁰ lidera as mulheres para cumprir dois planos: no primeiro, as mulheres mais velhas devem tomar a Acrópole, onde estão centrados o poder político e religioso da pólis; no segundo, as mulheres mais jovens devem seduzir os seus esposos e depois desprezá-los fazendo uma greve de sexo (POMPEU, 1997). Toda essa dinâmica tem um propósito, o fim da Guerra do Peloponeso.

8.1 A mulher porta o falo político em *Lisístrata*

A comédia inicia-se com Lisístrata diante da Acrópole, aguardando o encontro marcado com as demais mulheres. Com a chegada de Calonice⁷¹, a protagonista prontamente lamenta que, se o convite fosse para uma celebração a Baco ou Afrodite, o local já estaria repleto; contudo, sendo o assunto de natureza grave, todas estão atrasadas. Lisístrata descreve as mulheres como *πανούργοι*, *panoúrgoi* — “maliciosas” ou “astuciosas” —, atributo que a vizinha prontamente confirma. Tal caracterização parece servir como uma validação cênica da visão masculina estereotipada sobre a natureza feminina. Adiante, Lisístrata justifica a ausência das demais afirmando que lhes fora solicitado que *βουλευσομέναισιν*, *bouleusoménaisin*, (v. 14) “deliberarem”. Conforme observa Pompeu (2004), o verbo “deliberar” é estranho ao universo doméstico feminino, pertencendo estritamente à Assembleia, espaço vedado às mulheres. Entretanto o diálogo aqui entre Calonice e Lisístrata parece trazer uma paridade discursiva, em que Calonice “configura a imagem de líder em Esparta, Lisístrata representa em Atenas.

⁶⁹ Exemplo desse tipo de casamento está representado em *Nuvens* com Estrepsíades e sua esposa, aquele um camponês que perdeu o dinheiro por conta dos gastos para suprir as necessidades da mulher e do filho, aristocratas decadentes e cheios de regalias.

⁷⁰ Lisístrata é a junção de *λύω*, *lýo*, *deixar* ir, liberar, romper; e *στρατός*, *stratós*, frota, exército; que resulta em: “libera a tropa”.

⁷¹ Calonice é a transliteração para *Καλονίκη*, que é a junção de *καλός*, *kalós*, belo ou bela, e *νίκη*, *nike*, vitória. O nome também pode ser traduzido por Lampito.

Podemos verificar no discurso de Lampito [Calonice] a sua disposição em fazer qualquer sacrifício para a promoção da paz” (AMORIM, 2016, p. 29). Diante da curiosidade de Calonice sobre o motivo da reunião, Lisístrata passa a delinear o seu plano heroico no seguinte diálogo:

Καλονίκη
 τί δ' ἐστὶν ὃ φίλη Λυσιστράτη,
 ἐφ' ὅ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας συγκαλεῖς;
 τί τὸ πρᾶγμα; πηλίκον τι;
Λυσιστράτη
 μέγα.
Καλονίκη
 μῶν καὶ παχύ;
Λυσιστράτη
 καὶ νῆ Δία παχύ.

CLEONICE
 E qual é, cara Lisístrata, a causa pela qual convocaste a nós, mulheres? Que coisa é?
 De que tamanho?
 LISISTRATA
 Grande.
 CLEONICE
 E grossa também?
 LISISTRATA
 E grossa, por Zeus. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 21-24)⁷²

As palavras: *πρᾶγμα*, *práγμα*, “coisa”, e *μέγα*, *méga*, “grande”, *παχύ*, *pachý*, “grossa”⁷³ funcionam como metáforas fálicas nesse trecho, associando o vigor e o tamanho do órgão sexual a noções de valor e poder. Tal simbolismo é ilustrado na Figura 13, que remete ao arquétipo do desejo masculino pela magnitude genital. No contexto da peça, Lisístrata — cujo nome é traduzido como “Liberatropas” — explica que sua estratégia para salvar a Grécia consiste na greve de sexo. Ao sugerir a renúncia ao prazer carnal, ela instrumentaliza o desejo dos homens, utilizando a privação do órgão sexual como ferramenta política para forçá-los ao fim da Guerra do Peloponeso.

⁷² Tradução de Ana Maria César Pompeu.

⁷³ São ao todo 57 recorrências de palavras que se referem ao falo em *Lisístrata*.

Figura 12 - Pintão⁷⁴

Fonte – Instagram: @abnerdangelo.

E Lisístrata afirma que a salvação está nas mulheres, pois é nelas que se encontram os negócios da cidade, porque se não for por causa delas não existirão mais os peloponésios, assim como os beócios. E a conversa segue:

Λυσιστράτη

Βοιωτίους τε πάντας ἐξολωλέναι.

Καλονίκη

μη δῆτα πάντας γ', ἀλλ' ἄφελε τὰς ἐγγέλεις.

DISSOLVETROPA

E que os beócios todos pereçam.

CLEONICE

Todos de jeito nenhum, poupe as enguias. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005 vv. 35-36)⁷⁵

No trecho selecionado, a heroína discute a possibilidade de neutralizar os beócios, aliados dos espartanos, como estratégia para cessar as hostilidades; dessa forma, a salvação dos povos gregos passa a depender diretamente da ação das mulheres. Calonice intervém com um comentário cômico, lamentando que a guerra tenha privado as atenienses das “enguias”, iguaria nobre oriunda da Beócia. Dado o formato do peixe e a sua ausência prolongada no mercado — decorrente do conflito com os produtores beócios —, é plausível identificar uma associação metafórica com o órgão sexual masculino. Paralelamente, o uso dessa linguagem obscena, aliado à fixação por termos sexualizados, à futilidade, ao raciocínio lento e ao apreço pelo vinho, corrobora um arquétipo de difamação recorrente na visão masculina sobre a mulher (HOLLANDA; GALL, 2022, p. 171).

Na sequência, Lisístrata continua tentando convencer que as mulheres unidas, de Atenas e de outras cidades, salvarão a Hélade da guerra e fica a dúvida apresentada por

⁷⁴ A figura traz a ideia de que “Para os homens em geral, um pênis grande parece ser meio mágico – tanto quanto a beleza para as mulheres. Assim como certas mulheres podem ter o anseio de serem belas e acreditar que, se o fossem, suas vidas se transformariam, certos homens podem ansiar por ter pênis mais compridos e grossos” (PALEY, 2001, p. 23) para ter mais força e poder.

⁷⁵ Essa tradução usada aqui para fazer a análise é de Adriane da Silva Duarte, ela traz um paralelo importante com a anterior feita por Ana Maria César Pompeu.

Calonice do porquê e de que maneira as mulheres vão fazer isso e a protagonista responde:

Καλονίκη

τίνα δὴ τρόπον ποθ' ;

Λυσιστράτη

ὥστε τῶν νῦν μηδένα

ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἄρεσθαι δόρυ—

CALONICE

Mas como?

LISÍSTRATA

De forma que agora nenhum homem levante a lança um contra o outro...

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 49-50)

A estratégia é clara: impedir que os homens ergam a δόρυ, *dóry*, a “lança”, — objeto que assume aqui um evidente simbolismo fálico. Como argumenta Butler (2019, p. 96), “a propriedade das Formas é adquirida por meio da propriedade, das fronteiras nacionais e raciais, do masculinismo e da heterossexualidade compulsória”. Ao propor a interdição do uso do órgão sexual, Lisístrata subverte essa “propriedade” masculina sobre o prazer e a guerra. Como o termo grego refere-se simultaneamente a um instrumento bélico, a renúncia ao seu uso integra o propósito heroico de paralisar o conflito armado. Seguindo essa lógica de desarmamento simbólico, alguns versos adiante, a protagonista reforça o repúdio a outros instrumentos de guerra:

Καλονίκη

κροκωτὸν ἄρα νῆ τῷ θεῷ γὰ βάψομαι.

Λυσιστράτη

μηδ' ἀσπίδα λαβεῖν—

Καλονίκη

Κιμμερικὸν ἐνδύσομαι.

Λυσιστράτη

μηδὲ ξιφίδιον.

CALONICE

Então, pelas duas deusas, tingirei uma túnica amarela.

LISÍSTRATA

Nem tome o escudo...

CALONICE

Vestirei vestes cimérias.

LISÍSTRATA

Nem o punhal. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 51-53)

A heroína estabelece um contraste entre os artefatos de beleza femininos e as armas de guerra, sugerindo que os primeiros salvarão a Grécia. Esse recurso ecoa a estratégia de Diceópolis, em *Os Acarnenses*, que contrapõe os preparativos de um banquete aos de uma batalha, ou seu retorno triunfal abraçado a duas cortesãs em oposição a Lâmaco, que retorna da guerra

carregado por soldados. Esse paralelo de contrastes deslegitima o conflito, simbolizado aqui pelo instrumento fálico ξιφίδιον, *ksifidion*, a espada, mais um elemento dessa natureza utilizado pelo poeta. Sob essa ótica, cabe verificar o que é materializado pelo 'imperativo heterossexual' e, nesse universo simbólico, identificar quais corpos 'importam mais do que outros' (BUTLER, 2019, p. 49), revelando a hierarquização dos sujeitos.

Na cena seguinte, as outras mulheres vão chegando de vários lugares da Grécia, cada uma fala de onde vem, até o momento em que Lisístrata explica o motivo daquela reunião, a falta dos homens em suas casas por causa da guerra. E, nesse momento, depois da fala sobre os maridos, Lisístrata diz sobre os amantes:

ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλέλειπται φεψάλυξ.
 ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προὔδοσαν Μιλήσιοι,
 οὐκ εἶδον οὐδ' ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον,
 ὃς ἦν ἂν ἡμῖν σκυτίνη 'πικουρία.
 ἐθέλοιτ' ἂν οὖν, εἰ μηχανὴν εὔροιμι' ἐγώ,
 μετ' ἐμοῦ καταλῦσαι τὸν πόλεμον;

Mas nem a brasa de um amante foi deixada. Pois desde quando os milésios nos traíram,
 não se vê nem um falo octodáctilo, que era para nós um consolo de couro; aceitaríeis então, se eu encontrasse um meio, comigo acabar a guerra? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 107-112)

E nem a centelha de um amante nos resta.
 desde que os milésios nos tríram,
 não vi mais nenhum consolo de oito dedos,
 que nos trazia um conforto de couro.
 Vocês gostariam então, se eu descobrisse um meio,
 de, comigo, por fim à guerra? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005, vv. 107-112)

O trecho introduz inicialmente o termo ὄλισβος, *ólibos* — falo de couro — seguido pela expressão σκυτίνη 'πικουρία, *skytíne 'pikouría*, socorro de couro. Tais menções levam Lisístrata a afirmar que, desde a deserção dos milésios na guerra, o acesso ao sexo cessou por completo. Conforme aponta Sommerstein (1990, p. 161), esse ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον, *ólibon oktodáktylon*, “falo de oito dedos” era provavelmente fabricado em Mileto, sugerindo uma fama de insaciabilidade sexual atribuída às mulheres daquela região. O instrumento erótico, traduzido alternadamente como 'consolo de couro' ou 'conforto de couro' (conforme as variantes consultadas) e representado na Figura 14, era destinado ao “uso de mulheres solitárias” (SOMMERSTEIN, 1990, p. 161) — uma clara alusão à ausência dos homens devido aos prolongados períodos de combate.

Figura 13 - Masturbação feminina⁷⁶

Fonte - Amor, casamento e sexo na Grécia Antiga (2018).

Lisístrata, então, pergunta às mulheres se elas aceitariam fazer algo para acabar com a guerra, elas concordam. Assim a heroína diz que devem ficar sozinhas e complementa:

ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους⁷⁷.
 τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίζετε;
 αὐταὶ τί μοιμῶτε κἀνανεύετε;
 τί χρῶς τέτραπται; τί δάκρυον κατεῖβεται;
 ποιήσεται ἢ οὐ ποιήσεται; ἢ τί μέλλετε;

É preciso então que abandonemos o pênis. Por que vos inquietais? Para onde ides? Vós, por que fazeis beicinho e negais? Por que a cor muda? Por que uma lágrima corre? Fareis ou não fareis? Ou o que vós pretendes? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 124-128)

Então, é preciso que nos abstenhamos da rola.
 Por que vocês me dão as costas? Aonde vão?
 E vocês, por que estão amuadas e fazem que não com a cabeça?
 Por que perderam a cor? Por que uma lágrima se esvai?
 Farão ou não farão? O que pretendem? (ARISTOFANE, *Lisístrata*, 2005, vv. 124-128)

Nesse ponto, Lisístrata expõe claramente o estratagema da comédia: “abandonar o pênis”⁷⁸, πέους, *péous*, por meio de uma greve de sexo. O trecho evidencia duas dimensões centrais da peça: a representação explícita do desejo sexual feminino e a demonstração de que as

⁷⁶ A figura mostra um instrumento feito de um coro mais macio, trabalhado para servir como um acessório para a masturbação. Observação importante, nesse sentido, está relacionada ao fato de que a cultura da Grécia antiga está dentro de um recorte temporal bem extenso e que determinadas práticas que não são bem aceitas, também não são representadas pela arte de forma geral.

⁷⁷ Édson Reis Meira traduz esse verso, com o linguajar do Sul da Bahia, da seguinte forma: “Tá... É preciso, então, a gente se afastar da binga” (MEIRA, *Lisístrata*, 2017, v. 124), e acrescenta que a palavra “binga”, que se refere a ao termo grego πέους, *péous*, significa: “rola, pau, pênis”.

⁷⁸ Vale trazer a referência do trabalho de adaptação para o teatro de bonecos do Grupo Paideia, que já vem fazendo e apresentando mitos, comédias e tragédias para o cenário do teatro de bonecos. Especificamente, em relação a esse trecho, eles reformularam e acrescentaram no texto um conjunto de palavras do imaginário popular referentes ao falo, da seguinte forma: “O falo, minha gente, nunca viu um não? Falo, pau, cacete, Rola, Pirrola, Piroca, Pinta, Pinto, Pintinho, Chibata, Trosoba, Neca, Pénis, Banana, Dito-cujo, Mandioca, Órgão, Membro, Biguim, Partes, jurubeba, Teca, Teresa, Nada e Nenhuma, Jeba, Bilau, Bráulio, Cegonho, Malaquias, Cobra-de-um-olho-só...” (ARAÚJO, 2022, p. 137).

mulheres possuem a “capacidade de analisar situações políticas, de empreender uma organização coletiva e de intervenção social” (AMORIM, 2016, p. 28). Contudo, a adesão ao plano não é imediata; Calonice resiste à proposta e Mirrina, concordando com a hesitação da colega, chega a preferir a continuidade da guerra à privação sexual. Diante desse impasse, Lisístrata passa a enfatizar o valor simbólico e prático que o falo detém para elas, visando convencê-las.

ἄλλ' ἄλλ' ὅ τι βούλει: κἄν με χρῆ διὰ τοῦ πυρὸς
ἐθέλω βαδίζειν: τοῦτο μᾶλλον τοῦ πέους.
οὐδὲν γὰρ οἶον ὧ φίλη Λυσιστράτη.

Outra, outra coisa que quiseres. Até se for preciso, pelo fogo quero caminhar. Isto mais do que abandonar o pênis. Pois nada é igual, ó amiga Liberatropa. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 133-135)

O Πέους, *Péous*, pênis, aqui parece representar algo essencial para as duas, tanto que, clamor semelhante acontece na fala de Lampito, logo ddepois:

χαλεπὰ μὲν ναὶ τὼ σιῶ
γυναικῆς ἐσθ' ὑπνῶν ἄνευ ψωλᾶς μόνας.
ὅμως γὰρ μάν: δεῖ τᾶς γὰρ εἰράνας μάλ' αἶ.

É penoso, pelos Dióscuros, mulheres dormindo sem uma glande, sozinhas. No entanto, sim; pois a paz é muito necessária também. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 142-144).

Nesse trecho, Lampito lamenta a ausência da ψωλᾶς, *psolás*, — termo que designa a 'glande' ou o pênis ereto —, mas acaba por aderir ao plano ao reconhecer a urgência da paz. Tais passagens reiteram um vigoroso discurso falocêntrico que, pautado pelo humor, reforça a visão da mulher como sujeito subjugado ao poder e à fala masculinos (ALVES, 2004, p. 28-29). É perceptível que as personagens femininas, em geral, não buscam subverter o estigma que recai sobre elas; Lisístrata, contudo, destoa desse comportamento, irritando-se com a relutância das companheiras em deliberar sobre questões políticas sérias. Essa dinâmica evidencia como a difamação da mulher na comédia aristofânica reflete, na verdade, um profundo temor masculino. Esse “Pesadelo Masculino Universal” ecoa em diversas manifestações culturais, como a vasta iconografia de vasos e esculturas que retratam heróis gregos massacrando Amazonas. Tais representações, destinadas ao olhar masculino, transmitem uma mensagem clara: a autonomia feminina é percebida como uma ameaça à masculinidade que precisa ser contida para evitar qualquer rebelião contra a ordem

estabelecida (KEULS, 1993, p. 4).

De outra forma, Fernández (2002, p.17) diz que, nas encenações, os personagens femininos da comédia de Aristófanes apresentam os estereótipos do imaginário masculino da Grécia. Isso é o que encontramos na fala de Lampito:

ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλ᾽ ἀπα
 γυμνᾶς παραϊδὼν ἐξέβαλ', οἶῶ, τὸ ξίφος.

Pelo menos Menelau, depois de ver os seios de Helena nua, lançou fora, acredito, a espada. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 1998, vv. 155-156)

Esse trecho faz uma alusão a uma cena da *Pequena Iliada*, mas que apresenta conotação obscena, pois o sentido de colocar para fora τὸ ξίφος, τὸ κσίφος, “a espada” seria exhibir o pênis (SOMMERSTEIN, 1990, p. 163). Por outro lado, Henderson (2002, p. 86) mostra que Aristófanes faz aqui uma alusão com uso de sua criatividade para selecionar o cômico de uma cena famosa, que relaciona a resistência dos atenienses ao uso de temas e motivos espartanos, pois ele trata de um amor triunfante sobre a guerra, em que Helena mostra os seios a Menelau, que havia vencido os combates se apresentando mais forte. Este comentador também ressalta que o poeta confirma a ideia com outro exemplo parecido, usado mais à frente na peça, relacionando Zeus e Hera.

Depois, no mesmo diálogo, Lisístrata e Calonice conversam sobre a possibilidade de os maridos as abandonarem, ou mesmo de eles baterem nelas. Em seguida, conta do plano para as mulheres mais velhas tomarem a Acrópole e que elas deveriam fazer um juramento de efetuar o combinado, beberem o vinho, fazerem libações e jurarem cumprir o plano para ter a paz. Depois, Lisístrata explica tudo dizendo:

τοῦτ' ἐκεῖν' οὐγὼ ἔλεγον:
 αἱ γὰρ γυναῖκες τὴν ἀκρόπολιν τῆς θεοῦ
 ἤδη κατελήφασιν. ἀλλ' ὦ Λαμπιτοῖ
 σὺ μὲν βιάδιζε καὶ τὰ παρ' ὑμῶν εὖ τίθει,
 τασδὶ δ' ὀμήρου καταλίφ' ἡμῖν ἐνθάδε:
 ἡμεῖς δὲ ταῖς ἄλλαισι ταῖσιν ἐν πόλει
 ξυνεμβάλωμεν εἰσιῶσαι τοὺς μοχλοῦς.

É aquilo que eu dizia; é que as mulheres a Acrópole da deusa neste instante tomaram. Lampito, parte e dispõe bem as coisas entre vós, mas deixa-nos estas reféns aqui, e nós às outras mulheres na cidade nos juntamos para introduzir as trancas. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 240-246)

Neste ponto da comédia, Lisístrata orienta Lampito sobre os procedimentos necessários e

declara que irá εισιοῦσαι τοὺς μοχλοῦς, *eisioúsai tou̓s mochloús* — ou seja, “introduzir as trancas”. A expressão carrega uma ambiguidade deliberada: ao mesmo tempo que se refere ao ato físico de lacrar a Acrópole com vigas de madeira, sugere, por analogia, a penetração fálica. O texto opera, portanto, em dois níveis simbólicos: o fechamento do espaço público (a Acrópole) para interromper o financiamento da guerra e o 'fechamento' do corpo feminino por meio da greve de sexo. Essa sobreposição de significados é reforçada pela insistência da heroína em manter as portas cerradas, transformando o instrumento de interdição — a tranca — em um emblema do próprio pênis que as mulheres agora recusam.

O coro de velhos chega, então, e começa o párodo, eles estão ali para defender a Acrópole da ocupação que as mulheres fizeram. Os líderes do coro são nomeados pela situação excepcional que eles têm de trazer instrumentos para penetrar no recinto e destruir o plano das mulheres:

χώρει Δράκης , ἡγοῦ βάδην , εἰ καὶ τὸν ὄμιον ἀλγεῖς
κορμοῦ τοσοῦτονὶ βάρος χλωρᾶς φέρων ἐλάας .

Avança, Draques, guia-nos, passo a passo, embora o ombro doa por carregar tanto peso do tronco de oliveira verde. (ARISTÓFANES, *Lisistrata*, 2010, vv. 254-255)

Nesta passagem, o termo κορμοῦ, *kormoú* — “tronco” transportado pelos integrantes do coro de velhos para arrombar a entrada — assume uma conotação profundamente simbólica. De maneira irônica e agressiva, os coreutas sugerem uma invasão que emula uma penetração forçada na Acrópole, estabelecendo uma analogia direta com o estupro. Diversos elementos semânticos dispostos no trecho reforçam essa interpretação, caracterizando a investida masculina como uma tentativa de retomar o controle do espaço sagrado por meio da violência sexualizada.

ἀλλ' ὡς τάχιστα πρὸς πόλιν σπεύσωμεν ὃ Φιλοῦργε,
ὅπως ἄν, αὐταῖς ἐν κύκλῳ θέντες τὰ πρέμνα ταυτί,
ὄσαι τὸ πρᾶγμα τοῦτ' ἐνεστήσαντο καὶ μετήλθον,

(...) Mas corramos o mais rápido para a cidadela, ó Filurgo, para que em torno delas coloquemos estas cepas, tantas que intentaram este crime e as que nele prosseguiram (...) (ARISTÓFANES, *Lisistrata*, 2010, vv. 266- 268)

Novamente há um chamado do coro para Filurgo, que é o primeiro da fila do segundo semicoro, para levar as πρέμνα, *prémna*, “cepas”, para estas serem colocadas “em torno delas”, das mulheres. O instrumento é um objeto fálico que deveria servir para cercá-las e

pressioná-las. O mesmo acontece em:

χῶπως ποτ' ἐξαμπρεύσομεν τοῦτ'
 ἄνευ κανθηλίου.
 ὡς ἐμοῦ γε τῶ ξύλω τὸν ὄμιον ἐξιπώκατον:
 ἀλλ' ὅμως βαδιστέον,
 καὶ τὸ πῦρ φυσητέον,
 μή μ' ἀποσβεσθὲν λάθη πρὸς τῇ τελευτῇ τῆς ὁδοῦ.

Como então arrastaremos isto sem burro de carga? Como me comprimiram o ombro as duas toras! Mas devo marchar, e o fogo devo soprar, temo que se apague sem eu perceber, antes do fim do caminho. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 291-294)

A palavra ξύλω, *ksýlo*, “duas toras”, e τοῦτ', *toútt*, o pronome “isto”, que atua como uma referência catafórica a esses objetos, reforçam a semântica fálica do trecho, alinhando-se à tônica de imposição e força empreendida pelo coro. A estratégia dos velhos consiste em incendiar a Acrópole para desarticular o plano das mulheres, recorrendo à violência física como meio de submetê-las e neutralizar sua tomada de poder. No desfecho dessa intervenção coral, a agressividade torna-se ainda mais explícita:

τουτὶ τὸ πῦρ ἐγρήγορεν θεῶν ἕκατι καὶ ζῆ.
 οὐκ οὖν ἄν, εἰ τῶ μὲν ξύλω θείμεσθα πρῶτον αὐτοῦ,
 τῆς ἀμπέλου δ' ἐς τὴν χύτραν τὸν φανὸν ἐγκαθέντες
 ἄψαντες εἶτ' ἐς τὴν θύραν κριηδὸν ἐμπέσοιμεν;
 κἂν μὴ καλοῦντων τοὺς μοχλοὺς χαλῶσιν αἱ γυναῖκες,
 ἐμπιμπράναι χρὴ τὰς θύρας καὶ τῷ καπνῷ πιέζειν.
 θώμεσθα δὴ τὸ φορτίον. φεῦ τοῦ καπνοῦ βαβαιάξ.
 τίς ξυλλάβοιτ' ἂν τοῦ ξύλου τῶν ἐν Σάμῳ στρατη γῶν;
 ταυτὶ μὲν ἤδη τὴν ῥάχιν θλίβοντά μου πέπανται.
 σὸν δ' ἔργον ἐστὶν ὃ χύτρα τὸν ἄνθρακ' ἐξεγείρειν,
 τὴν λαμπάδ' ἡμένην ὅπως πρότιστ' ἐμοὶ προσοίσεις.

E se colocássemos primeiro as duas toras aqui
 e pondo a tocha da vinha na panela,
 a acendêssemos e caíssemos sobre a porta como carneiros?
 Mesmo que as mulheres não relaxem os ferrolhos ao nosso chamado,
 devemos atear fogo a carga – cof, que fumaça, puxa vida!
 Quem dentre os generais de Samos, nos ajudaria com essa lenha?
 Eis que ela deixa de pressionar meu espinhaço!
 A sua tarefa, panela, é despertar o carvão,
 para que, antes de mais nada, traga-me a tocha acesa. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*,
 2005, vv. 307-316)

Nesse trecho, existem três palavras que reafirmam a ideia anteriormente assinalada: ξύλον, *ksýlon*, “tora”; ἄμπελος, *ámpelos*, “tocha de vinha”; λαμπάς, *lampás*, “tocha”, e uma delas se repete, assim são mais quatro ocorrências de palavras que fazem referências ao órgão sexual masculino no texto.

Depois da primeira colocação do coro de velhos, surge a parte do coro composto por mulheres, elas se manifestam mostrando o seu poder contra os homens, mas

Essas mulheres do coro, embora sejam retratadas como mais velhas, não chegam à decrepitude dos homens do coro, o que é indicado na própria denominação de "coro das mulheres" e "coro dos velhos". E, além disso, o atraso delas é devido à confusão de gente na fonte para apanhar água, ainda que elas tenham ido ali muito cedo (v.327). Assim, a demora não se deve ao passo delas, pois como está expresso, elas voam (v. 321). (POMPEU, 1997, p. 71)

Elas mostram que não estão intimidadas com os velhos e pontuam aquilo que eles planejavam fazer, como também, que elas estão ali para se proteger, mostrando que são muitas e que os velhos não trazem qualquer ameaça. De outra forma, os velhos ameaçam:

ὃ Φαιδρία ταύτας λαλεῖν ἔασομεν τοσαυτί;
οὐ περικατᾶξαι τὸ ξύλον τύπτοντ' ἐχρῆν τιν' αὐταῖς;

Ó Fédrias, deixaremos que tagarelem tanto? Não seria preciso quebrar a tua vara batendo-a sobre elas? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 356-357)

A palavra ξύλον, *ksýlon*, vara, sugere que o coro de velhos e o de mulheres estão em um agón, aquele coro ameaça bater com uma vara neste, e pelo que a recorrência indica, essa imposição tem conotação sexual ligada ao poder de usar o falo para ordenar. E é nessa tônica que a comédia segue com os dois semicoros se digladiando, com acusações, agressões e ameaças dos dois lados, um outro exemplo disso é no trecho:

Χορὸς γερόντων
τοῦμόν σὺ πῦρ κατασβέσεις;
Χορὸς Γυναικῶν
τοῦργον τάχ' αὐτὸ δείξει.
Χορὸς γερόντων
οὐκ οἶδ' αἰ τῆδ' ὡς ἔχω τῆ λαμπάδι σταθεύσω.

LIDER DO CORO DOS VELHOS
Você? Apagar o meu fogo?
LIDER DO CORO DAS MULHERES
Os fatos logo mostrarão.
LIDER DO CORO DOS VELHOS
Não sei se eu não estou a ponto de assá-la com minha tocha. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005, vv. 375-376)

A palavra λαμπάδι, *lampádi* — “tocha” — é reintroduzido pelos velhos como um instrumento fálico, reforçando a ameaça do uso da força para restabelecer a dominação masculina. Para além do vocabulário empregado nesse agón, que constitui um marcador fundamental do

falocentrismo — conforme atesta o estudo filológico e lexical de Henderson, pioneiro em revelar a dimensão obscena da comédia aristofânica (RICHLIN, 2024, p. 2) —, a própria natureza competitiva do embate é um reflexo da virilidade helênica. Sob essa perspectiva, o rito de passagem do jovem para a maturidade exige o abandono do mundo materno em favor da vida pública, onde a afirmação do sujeito ocorre na disputa com seus pares. Nesse cenário, o ideal de masculinidade é consolidado por meio de virtudes como força, beleza, destreza em combate e excelência retórica (NORTWICK, 2008, p. 15).

Sem pretender atribuir aos gregos a invenção da competitividade, é possível afirmar que a cultura do agón estruturou diversos sistemas socioeconômicos que fundamentam a sociedade contemporânea — capitalista e de configuração marcadamente falocêntrica. Embora a competição tenha, em sua gênese, o princípio de estimular o aprimoramento das habilidades humanas e o desenvolvimento de potencialidades físico-intelectuais, no cenário atual, “competir [...] significa esvaziar-se, negar-se enquanto indivíduo-sujeito” (CANIATO; RODRIGUES, 2021, p. 23). Esse modelo fomenta o distanciamento e a violência social, uma vez que a disputa desenfreada privilegia o “mais forte” ou o “mais esperto”, que muitas vezes recorre a mecanismos nocivos em benefício próprio.

O primeiro episódio começa com o fim do agón entre os semicoros, nesse momento, entra em cena um cortejo de arqueiros e um conselheiro membro dos Dez, um conselho para tratar sobre as situações geradas pela malsucedida investida contra a Sicília. Esse personagem bem presente à situação de Atenas fala de cultos daquele momento: Sabázio, que era uma prática nova e exótica relacionada às de Dioniso, em que os envolvidos ingeriam uma substância e passavam por uma intoxicação, mas com algumas diferenças nas características, principalmente, porque mostram cultivo da dor; as Adonias eram ligadas a Adônis, amante de Afrodite e normalmente relacionado a prostitutas. Dessa forma, o Conselheiro primeiro coloca as mulheres ligadas a esses costumes para difamá-las e mostrar as suas maldades e depravações e depois ele culpa os homens pela maneira licenciosa que elas têm, pois eles fazem os caprichos de suas esposas e elas retribuem assim. Essas falas do magistrado unem os dois planos da comédia interrelacionando o plano político com o plano sexual (POMPEU, 1997) e também continuam, como habitual difamando as mulheres. Nesse viés, o conselheiro faz colocações lascivas, uma para o artífice e outra para o sapateiro:

οἱ λέγομεν ἐν τῶν δημιουργῶν τοιαδί:
 ὃ χυροσχόε τὸν ὄρμον ὃν ἐπεσκεύασας,
 ὄρχουμένης μου τῆς γυναικὸς ἐσπέρας

ἡ βάλανος ἐκπέπτωκεν ἐκ τοῦ τρήματος.
 ἐμοὶ μὲν οὖν ἔστ' ἐς Σαλαμίνα πλευστέα:
 σὺ δ' ἦν σχολάσης, πάση τέχνῃ πρὸς ἐσπέραν
 ἐλθὼν ἐκείνη τὴν βάλανον ἐνάρμοσον.⁷⁹
 ἕτερος δέ τις πρὸς σκυτοτόμον ταδί λέγει
 νεανίαν καὶ πέος ἔχοντ' οὐ παιδικόν:
 ὃ σκυτοτόμε μου τῆς γυναικὸς τοῦ ποδὸς
 τὸ δακτυλίδιον ξυμπιέζει τὸ ζυγόν
 ἄθ' ἀπαλὸν ὄν: τοῦτ' οὖν σὺ τῆς μεσημβρίας
 ἐλθὼν χάλασον, ὅπως ἂν εὐρυτέρως ἔχη.⁸⁰

Dizemos na oficina dos artífices isto: “Ó ourives, o colar que fizeste, do orifício a glande caiu quando minha mulher dançava à tarde. Acontece que devo navegar para Salamina; mas tu estando desocupado, haja o que houver, à tarde, vai e lhe ajusta a glande”. E em outro para um sapateiro jovem e tendo um pênis não infantil, diz: “Ó sapateiro, do pé da minha mulher a correia comprime o dedinho, já que é tão delicado; esta então tu, ao meio-dia, vai afrouxar, para que fique mais larga”. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 407-419)

Neste trecho, destacam-se duas referências fálicas fundamentais. A primeira é βάλανος, *bálanos*, literalmente “bolota” —, termo empregado duas vezes e traduzido como “glande”⁷⁹. Segundo Sommerstein (1990, p. 175), a palavra também designa um “alfinete” ou “fecho de colar” no verso 410, preparando o duplo sentido do verso 413, que sugere tanto o ajuste do adorno quanto a penetração sexual (“coloque a glande nela”). Na prática, a alusão ao colar frouxo metaforiza a “relação sexual entre um pênis pequeno e uma vagina larga” (POMPEU, 1997, p. 78). A segunda palavra é πέος, *péos*, pênis, que vincula a correia do calçado que aperta o “dedinho do pé” a um “pênis não infantil” — possivelmente de grandes dimensões — em vias de alargar um ânus estreito. Convém notar que essa recorrência ao tamanho do falo remete à “natureza competitiva” do homem grego, pautada pelo desejo constante de superação em relação aos seus pares (SANTOS, 2000, p. 73). Em seguida, a heroína expõe as motivações de sua presença:

τοιαῦτ' ἀπήνηκ' ἐς τοιαυτὶ πράγματα,
 ὅτε γ' ὦν ἐγὼ πρόβουλος, ἐκπορίσας ὅπως
 κοπῆς ἔσονται, τάργυριον νυνὶ δέον,
 ὑπὸ τῶν γυναικῶν ἀποκέκλημαί ταῖς πύλαις.
 ἀλλ' οὐδὲν ἔργον ἐστάναι. φέρε τοὺς μοχλοὺς,
 ὅπως ἂν αὐτὰς τῆς ὕβρεως ἐγὼ σχέθω.
 τί κέχηνας ὃ δύστηνε; ποῖ δ' αὖ σὺ βλέπεις,
 οὐδὲν ποιῶν ἀλλ' ἢ καπηλεῖον σκοπῶν;
 οὐχ ὑποβαλόντες τοὺς μοχλοὺς ὑπὸ τὰς πύλας
 ἐντεῦθεν ἐκμοχλεύσεται; ἐνθενδὶ δ' ἐγὼ ξυνεκμοχλεύσω.

Tais tratamentos resultam nisto, porque sendo eu conselheiro, e procurando adquirir

⁷⁹ Vejo que é importante para o jogo semântico colocar a tradução de Adriane Duarte e Édson Reis Meira, pois ela traduz essa palavra por “lingueta” e ele por “pino” para fazer relação com o teor obsceno de introduzir ou ser introduzido em um “buraquinho” (MEIRA, *Lisístrata*, 2017, v. 409).

paus para remos, falta o dinheiro agora, pelas mulheres sou barrado às portas. Mas de nada serve ficar plantado aqui. Vamos traz as alavancas, para que eu as reprima da insolência. Por que estás com a boca aberta, ó infeliz? E tu para onde olhas, sem nada fazer senão tendo em vista uma taberna? Colocarei as alavancas sob as portas, daí as forçarei. E eu daqui ajudarei a forçá-las. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 420-430)

A palavra *μοχλοῦς*, *mochloús*, alavanca, surge como uma referência fálica recorrente, empregada em dois momentos para denotar o uso da força: seja no arrombamento das portas da Acrópole para subjugar as mulheres, seja na alusão a um ato sexual coercitivo. Lisístrata, contudo, retoma a palavra nos versos 431 e 432 para desconstruir essa necessidade, afirmando que o conflito pode ser resolvido por outras vias. De modo análogo, identifica-se a ocorrência de *κόπη*, *kópe*, “paus para remo”, que, segundo Sommerstein (1990, p. 175), fundamenta o humor aristofânico ao satirizar a escassez de suprimentos navais em Atenas. No texto, essa madeira é mobilizada pelo Conselheiro como um instrumento de coação contra as mulheres que ocupam a Acrópole. Curiosamente, a carência de matéria-prima para a frota funciona também como uma metáfora para a própria ausência do órgão sexual masculino no ambiente doméstico, devido ao prolongamento da guerra.

Em outro memento, o Conselheiro vendo que Lisístrata falava sobre uma cidade repleta de desordem, questiona como ela vai resolver tudo aquilo, ela constrói uma situação metafórica para mostrar:

πρῶτον μὲν ἔχρη̃ν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξει,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι:

Primeiro seria preciso, como com a lâ 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 tufos sobre os cargos, cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 574-578)

Nesse trecho, Lisístrata utiliza o verbo *ἐκραβδίξειν*, *ekrabdízein*, que significa "expulsar sob golpes de vara", , derivado de *ράβδος*, *rábdos*, “vara” . O termo surge em dois momentos: na fala da protagonista e, posteriormente, na do Conselheiro. Em ambos, a palavra remete ao ato de separar violentamente os "ruins" dos "bons" por meio do fustigamento.

Para Sommerstein (1990, p. 183), esse processo funciona como uma metáfora: a "limpeza" do corpo cívico é comparada ao tratamento da lâ recém-tosquiada, que era batida ou repuxada para a remoção de impurezas — uma tarefa tradicionalmente masculina. O efeito

cômico reside justamente nesse duplo sentido e na inversão de papéis, provocando surpresa no Magistrado ao ver mulheres apropriando-se da vara para executar tal divisão.

Essa apropriação evidencia uma estética do comportamento masculino. Segundo Vigarello (2022, p. 20), o modelo helênico consolidado em Homero define o próprio do homem pela manifestação da "força brutal". No entanto, o autor ressalta que essa força frequentemente excede os limites, exigindo que a "vontade" e o "desejo" sejam mediados para evitar o descontrole e a violência extrema.

Ao encerrar o ágon, Lisístrata reforça como a guerra castiga as mulheres, que desperdiçam a juventude esperando por homens que nem sempre voltam — e, quando voltam, encontram-nas envelhecidas pelo tempo. Para ilustrar seu ponto, ela simula o funeral do Conselheiro, oferecendo-lhe as honrarias fúnebres para que ele sinta na pele o destino final que a guerra impõe.

Diferente dos padrões habituais, a parábase parece prolongar o embate do párodo e do ágon, apresentando dois semicoros que se digladiam (DUARTE, 2000), uma disputa de argumentos principalmente trazendo questões políticas. Nesta seção da comédia, a estrutura não é completa nem duplicada. Enquanto o foco converge para a greve de sexo, o semicoro de velhos ataca as mulheres, acusando-as de conspirar com os espartanos para estabelecer uma tirania em Atenas — argumento central do trecho precedente:

ἀλλ' ἐμοῦ μὲν οὐ τυραννεύσουσ', ἐπεὶ φυλάξομαι
καὶ φορήσω τὸ ξίφος τὸ λοιπὸν ἐν μύρτου κλαδί,
ἀγοράσω τ' ἐν τοῖς ὅπλοις ἐξῆς Ἀριστογείτονι,
ὣδ' ἐθ' ἐστήξω παρ' αὐτόν: †αὐτὸς† γάρ μοι γίγνεται
τῆς θεοῖς ἐχθρᾶς πατάξαι τῆσδε γραῶς τὴν γνάθον.

(...) Mas não terão poder sobre mim, pois estarei vigilante, e “portarei a espada” daqui para frente “no ramo de mirto”, marcharei para a ágora em armas com Aristogítton, ficarei em pé assim ao lado dele; pois me vem esta ocasião de bater no queixo desta velha inimiga dos deuses. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 631-635)

Nessa parte, existem duas palavras: ξίφος, *ksifos*, “espada”, e ὅπλοις, *hóplous*, “armas”, instrumentos bélicos que o coro considera essenciais para reprimir a suposta rebelião feminina e a instauração de uma tirania. O uso desse vocabulário não é casual: tais termos possuem uma conotação fálica, ratificando o poder masculino no avanço em direção à ágora. Historicamente, o modelo de masculinidade associa-se de forma indissociável à figura do guerreiro — uma percepção que ainda persiste em diversas culturas, apesar da crescente integração das mulheres nas forças armadas (NORTWICK, 2008). Contudo, esse poder bélico

é frequentemente permeado por um teor erótico e obsceno, no qual a violência se manifesta na ideia de violar ou “penetrar” o espaço público da ágora (HENDERSON, 2002), pois

a ocupação da Acrópole de Atenas pelas mulheres mais velhas, que corresponde no mito e no rito à ginococracia ou inversão -, que já havia sido colocado em prática antes do início da peça, nota-se que ele se desenvolve diante dos espectadores até exatamente a metade da obra (v. 659/60), justamente no meio da parábase - sabendo-se que a peça completa se compõe de 1321 versos. Mas, durante sua evolução, lança, constantemente, um olhar para o outro plano, o de greve de sexo das esposas jovens, através dessa metáfora que faz da Acrópole o seu conteúdo, as mulheres que a ocuparam, o que seria mais especificamente uma metonímia, mas, como as mulheres não são o conteúdo próprio da Acrópole, somente sua ação é que torna isso possível, será mais apropriado o termo metáfora, na associação de ideias de forçar as portas da Acrópole e as das mulheres pela violência masculina movida por um desejo incontido, seja de guerra ou de sexo. (Pompeu, 1997, p. 66-67)

Ana Maria C. Pompeu descreve a ocupação da Acrópole pelas mulheres como uma resposta à cidade governada por velhos e esvaziada de jovens guerreiros. Nesse contexto, Aristófanes destaca como o poder sexual e o poder político se entrelaçam no conflito sobre a guerra. Durante a parábase, as mulheres colocam seus vasos no chão e defendem sua importância social, atacando a gestão ineficiente dos anciãos. Os homens reagem exibindo-se para reafirmar seu “cheiro de homem” e acusam as mulheres de quererem ocupar todas as esferas masculinas, mencionando as Amazonas e a equitação. O embate culmina com as mulheres propondo também mostrar seus corpos e sua força, deixando claro que sua indignação provém de questões concretas, como os decretos que paralisaram as relações comerciais e geraram escassez de alimentos na cidade.

Há também um trecho que expressa relevância para todo o texto, “Lisístrata é tratada como mulher e homem pelo coro formado por homens e mulheres” (POMPEU, 2010, p. 96). Isso é bem claro na seguinte passagem:

Ἀθηναῖος

καλῶς δὴ λέγετε: χήμεις τουτογί.
τί οὐ καλοῦμεν δῆτα τὴν Λυσιστράην,
ἥπερ διαλλάξειεν ἡμᾶς ἄν μόνη;

Λάκων

ναὶ τῷ σιῶ κᾶν λῆτε τὸν Λυσίστρατον.

Ἀθηναῖος

ἀλλ' οὐδὲν ἡμᾶς, ὡς ἔοικε, δεῖ καλεῖν:
αὐτὴ γάρ, ὡς ἤκουσεν, ἦδ' ἐξέρχεται.

Χορός

χαῖρ' ὦ πασῶν ἀνδρειοτάτη: δεῖ δὴ νυνὶ σε γενέσθαι
δεινὴν δειλὴν ἀγαθὴν φαύλην σεμνὴν ἀγανὴν πολὺπειρον:
ὡς οἱ πρῶτοι τῶν Ἑλλήνων τῇ σῇ ληφθέντες ἴγγι
συνεχώρησάν σοι καὶ κοινῇ τάγκλήματα πάντ' ἐπέτρεψαν.

Bem falado. Conosco é a mesma coisa. Então por que não chamamos Dissolvetropa, se somente ela poderia nos reconciliar?

EMBAIXADOR LACEDEMÔNIO

Sim, pelos gêmeos, ou se quiserem, o Dissolvetropa.

EMBAIXADOR ATENIENSE

Mas, assim parece, não nos é preciso chamá-la.

Assim que ouviu, eis que se aproxima.

CORIFEU

Olá, de todas a mais macho. Agora é preciso que você seja terrível e branda, bom e ruim, augusta e amável, experiente, porque os líderes gregos se renderam ao seu encanto, submetem-se a você e confiam todas as suas queixas comuns. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005, vv. 1101-11)

Aqui, vejo que o coro, referindo-se a Lisístrata, realmente traz a dualidade masculino e feminino na palavra ἀνδρειοσύνη, *andreiote*, que é um adjetivo triforme, no superlativo, indicando o feminino singular do vocativo e significa: de homem, valente, viril. As duas traduções para a palavra dão a ideia que estou enfatizando: “mais viril” e “a mais macho”, pois sugere que a heroína tem fortemente características masculinas. Assim como o Embaixador Ateniense a chama de τὴν Λυσιστράτην, *tên Lysistráten*, “a Lisístrata”, e o Embaixador Lacedemônio diz o nome τὸν Λυσιστράτην, *tòn Lysistráton*, “ao Lisístrato”, mostrando o jogo de gênero de palavras que o poeta faz, próximo ao que também podemos encontrar em vários momentos em *Nuvens*, em que o poeta brinca com o sentido do que é masculino e o que é feminino, como na palavra κάρδοπον, *kárdopon* (v. 669), que é uma “feminina com forma masculina em grego e significa masseira, gamela. Nesta passagem e nos versos 676 e 680, Aristófanes pretende chamar a atenção para a pederastia de Cleônimo” (BARACAT, 2013, p. 48).

Dessa forma, a caracterização de Lisístrata com atributos tradicionalmente lidos como masculinos decorre de suas ações de liderança e agência política, esferas restritas aos homens no século V a.C. Embora tais atribuições reflitam o viés patriarcal da Antiguidade, é sintomático que essa lógica persista na contemporaneidade, onde o exercício do poder por mulheres é frequentemente interpretado como um desejo de “mimetizar o masculino”. Esse arquétipo de controle social ainda hoje impõe o ideal da mulher “bela, recatada e do lar” — rótulo aplicado a Marcela Temer para elogiar sua descrição e vestuário (CARTA CAPITAL, 2016). Tais estereótipos permanecem tão arraigados que figuras dissonantes desse padrão, como Marielle Franco, sofrem represálias severas. Devido à sua orientação sexual, voz política ativa e atuação em defesa das minorias, Marielle foi alvo de difamação e, por fim, assassinada em uma tentativa de silenciar uma coragem que desafiava as estruturas de poder vigentes.

Em seguida, chega um momento de conquista da paz, momento político importante, em que os dois grupos de embaixadores espartanos e atenienses estão entrando na Acrópole, para selar a Reconciliação, Lisístrata diz:

οὐκ ἴσθ' ὄθ' ὑμᾶς οἱ Λάκωνες αὖθις αὖ
κατωνάκας φοροῦντας ἐλθόντες δορὶ
πολλοὺς μὲν ἄνδρας Θετταλῶν ἀπόλεσαν,
πολλοὺς δ' ἑταίρους Ἴππίου καὶ ξυμμάχους,
ξυνεκμαχοῦντες τῇ τόθ' ἡμέρᾳ μόνοι,
κῆλυθέρωσαν κἀντὶ τῆς κατωνάκης
τὸν δῆμον ὑμῶν χλαῖναν ἡμπέσχον πάλιν;

(...) Não sabem que os lacônios, por sua vez,
Quando vocês usavam vestes servis, vieram com a lança
E mataram os tessálios
E muitos companheiros e aliados de Hípias?
Que, sendo os únicos que lutaram ao seu lado naquele dia,
Os libertaram e, em veste servil,
Envolveram o povo novamente em um manto de lã? (ARISTOFANES, *Lisístrata*,
2005, vv. 1150-56)

Neste ponto, o termo δορὶ, *dori*, arma, “lança”, simboliza o poderio militar espartano, evocado por Lisístrata ao exaltar os feitos de Esparta, ainda que com imprecisões históricas (SOMMERSTEIN, 1990, p. 215). Ao repreender o embaixador ateniense, a heroína recorda que foram os espartanos quem libertaram os atenienses da servidão. É notável como essa terminologia bélica funciona como um recurso fálico, associando a força das armas à autoridade masculina que Lisístrata manipula estrategicamente para promover a paz. Trata-se, portanto, de uma questão eminentemente política, voltada à demanda fundamental do fim da guerra; contudo, o autor também mobiliza a esfera do sagrado para alcançar seus objetivos, dimensão que será explorada na próxima unidade.

8.2 A mulher porta o falo religioso em *Lisístrata*

Em certos versos da peça a religiosidade parece mais aparente para se relacionar com as questões políticas que envolvem a guerra ou o poder que os homens têm de pará-la. No momento em que o Conselheiro ordena que os arqueiros citas prendam Lisístrata, mas a tentativa fracassa. A heroína, então, convoca as demais mulheres a saírem da Acrópole, reafirmando sua posição de vitória. Após um breve diálogo entre os semicoros, inicia-se o agón propriamente dito entre Lisístrata e o Conselheiro. Questionada, ela justifica a ocupação da cidadela como uma medida estratégica para salvaguardar o tesouro público contra desvios. Diante do ceticismo do magistrado quanto à capacidade feminina de gerir tais recursos,

Lisístrata argumenta que as mulheres já desempenham essa função com maestria na administração doméstica⁸⁰. O Conselheiro reitera que o erário é destinado à guerra, ao que a heroína rebate afirmando que o conflito é desnecessário e que a salvação da Grécia virá pelas mãos das mulheres. Disposta a instruí-lo, ela explica que, até então, os maridos silenciavam as esposas sob o pretexto de que a guerra era um “negócio masculino”; contudo, o resultado dessa gestão foi a ausência completa de homens no país. Assim, as mulheres decidiram assumir a responsabilidade de salvar a pólis, tornando a guerra um assunto de alçada feminina. Fortalecido por esse discurso, o Coro de Mulheres manifesta seu apoio incondicional a Lisístrata, que prossegue no diálogo:

ἀλλ' ἦνπερ ὁ τε γλυκύθυμος Ἔρως χῆ Κυπρογένει Ἀφροδίτη
ἤμερον ἡμῶν κατὰ τῶν κόλπων καὶ τῶν μηρῶν καταπνεύσει,
κᾶτ' ἐντήξει τέτανον τερπνὸν τοῖς ἀνδράσι καὶ ῥοπαλισμούς,
οἷμαί ποτε Λυσιμάχας ἡμᾶς ἐν τοῖς Ἑλλήσι καλεῖσθαι.

Mas se o doce Eros com a Ciprígena Afrodite desejo amoroso sobre nossos ventres e coxas soprar, e em seguida provocar uma rigidez de prazer e ereções em nossos maridos, creio que um dia nós seremos chamadas Lisímacas entre os gregos. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 551-554)

Mas se o doce Eros e a Ciproγένια Afrodite
Insulflassem o desejo em nossos seios e coxas
E então engendrassem tensão prazerosa nos homens e também pau-durismo,
Penso, entre os gregos, seríamos chamados Dissolvelutas. (ARISTÓFANES,
Lisístrata, 2005, vv. 551-554)

Para Henderson (2002, p. 139), a construção desses versos emula a estrutura das orações que antecedem grandes discursos, guardando uma prosódia poética muito próxima às 'orações de Hera antes do engano de Zeus'. No contexto da peça, a prece é dirigida a Afrodite e Eros, cujas influências divinas transparecem nos termos *τέτανον*, *tétanon*, “rigidez”, e *ῥοπαλισμούς*, *ropalismouís*, “ereções”, referências diretas ao estado físico dos maridos. Assim, Lisístrata aposta no poder erótico, inspirado pelas divindades, para deter os conflitos ao provocar um estado “quase doentio de ereção” que perdura até o desfecho da obra (POMPEU, 1997, p. 98), utilizando o vigor fálico como instrumento de paz. Esse diálogo evidencia a estratégia ficcional de Aristófanes ao deslocar as mulheres do espaço doméstico para a esfera pública, conferindo-lhes voz e poder de intervenção. Nota-se, contudo, que a resolução da guerra não advém apenas da agência feminina, mas da manipulação do desejo masculino que, uma vez

⁸⁰ A *οἰκονομία*, *oikonomía*, é a aglutinação das palavras *οἰκία*, *oikía*, casa e νόμος, *nómos*, uso, costume lei ordenança, que vai originar a palavra economia. Essa organização da casa era uma atribuição das mulheres, como está sendo colocado no texto, entretanto, hoje a palavra “economia”, provinda dela tem um sentido mais amplo, relacionado à gestão de forma geral dos bens materiais.

exacerbado, compele os homens a encerrarem o combate.

Contudo, o Conselheiro parece não ouvir o que Lisístrata diz, pois continua a perguntar o que fazer, e ela permanece empenhada em mostrar que a cidade vive a guerra, mesmo nos lugares mais improváveis:

Λυσιστράτη

ἦν παύσωμεν πρώτιστον μὲν ξὺν ὅπλοισιν
ἀγοράζοντας καὶ μαινομένους.

Γυνή Α.

νῆ τὴν Παφίαν Ἀφροδίτην.

Λυσιστράτη

νῦν μὲν γὰρ δὴ κὰν ταῖσι χύτραις κὰν τοῖς λαχάνοισιν ὁμοίως
περιέρχονται κατὰ τὴν ἀγορὰν ξὺν ὅπλοις ὥσπερ Κορύβαντες.

LISÍSTRATA

Se cessarmos primeiro com os que com armas andam pelo mercado feito loucos.

VELHA

Sim, pela páfia Afrodite.

LISÍSTRATA

Pois agora eis que entre o mercado de cerâmica e o de legumes igualmente percorrem todo o local com armas como coribantes. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 555-558)

Neste ponto, o termo ὄπλον, *hóplon*, “arma”, transcende a insígnia bélica para se tornar uma representação fálica do poder de subjugação, coação e morte. Tal autoridade, recorrentemente associada à figura masculina nas comédias aristofânicas, parece permear todo o espaço da pólis. Concomitante a essa simbologia, a deusa Afrodite é invocada em um contexto de guerra, uma associação que só adquire pleno sentido sob uma perspectiva erótica. Na sequência, o relato de uma das personagens introduz novos elementos bélicos que reforçam essa rede de significados:

νῆ Δί' ἐγὼ γοῦν ἄνδρα κομήτην φυλαρχοῦντ' εἶδον ἐφ' ἵππου
ἐς τὸν χαλκοῦν ἐμβαλλόμενον πῖλον λέκιθον παρὰ γραός;
ἕτερος δ' αὖ Θραῖξ πέλτην σείων κάκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεὺς,
ἐδεδίσκετο τὴν ἰσχαδόπωλιν καὶ τὰς δρυπεπεῖς κατέπινεν.

Sim, por Zeus, pois eu vi um homem cabeludo, um filarco, a cavalo, jogar em seu elmo de bronze purê comprado a uma velha; e outro, um trácio, agitando a pelta e o dardo como Tereu amedrontava a vendedora de figos e engolia os frutos maduros. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 561-564)

Os termos πέλτη, *pélte*, “lança”, e ἀκόντιον, *akóntion*, “dardo”, surgem na descrição de uma cena que retrata o exército no mercado. Segundo Sommerstein (1990, p. 182), Atenas recorria então a tropas mercenárias da Trácia, e a menção às armas de um soldado “como Tereu” evoca a figura desse rei trácio, célebre por sua violência desmedida. No trecho em questão, o

homem descrito — ao amedrontar a vendedora de figos — reitera a conotação fálica de ambos os termos, aludindo ao poder da brutalidade masculina. Essa coerção sugere a iminência do estupro, uma dinâmica que guarda ecos profundos na atualidade: a vulnerabilidade das mulheres diante de homens que, em espaços isolados, sentem-se investidos do poder de violentá-las. Assim, nota-se que a ficção aristofânica permanece inquietantemente próxima à nossa realidade contemporânea.

O tema da greve de sexo surge novamente na segunda metade da peça, nesse momento acontecem cenas mostrando o resultado do que foi a primeira parte, por isso, quando Lisístrata diz que as mulheres querem fazer sexo e que está difícil mantê-las longe dos maridos, em relação a isso ela prossegue dizendo o seguinte:

τὴν μὲν γε πρώτην διαλέγουσαν τὴν ὀπίην
κατέλαβον ἢ τοῦ Πανός ἐστι ταύλιον,
τὴν δ' ἐκ τροχιλείας αὖ κατελυσπωμένην,
τὴν δ' αὐτομολοῦσαν, τὴν δ' ἐπὶ στρούθου †μίαν†
ἤδη πέτεσθαι διανοομένην κάτω
ἐς Ὀρσιλόχου χθῆς τῶν τριχῶν κατέσπασα.

A primeira delas surpreendi alargando a abertura do lado em que está a gruta de Pã; depois uma segunda escorregando por um cabo e desertando; uma outra sobre um pardal já maquinando voar ontem sobre a casa de Orsíloco, quando eu a puxei pelos cabelos. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 720-725)

"A forte conotação erótica do trecho manifesta-se em três palavras-chave. Primeiro, *τροχιλείας*, *trochileías*, “cabo”, que Pompeu (1997) identifica como um símbolo fálico usado no contexto da fuga feminina. Segundo, *στρούθου*, *stroúthou*, pardal, ave que Sommerstein (1990) vincula a Afrodite e ao apetite sexual, sugerindo que 'montar um pardal' seria um eufemismo para a relação sexual. Finalmente, o nome Ὀρσιλόχου, *Orsilóchou*, é analisado por Henderson (2002) como um trocadilho visual e semântico: seu radical evoca o verbo *ὄρνυμι*, *órnymy*, “levantar” ou o adjetivo ὀρθός, *orthós*, reto, reforçando a simbologia da virilidade presente na cena. Tudo isso reforçando a presença do força religiosa em cena, o falo é o instrumento religioso de Afrodite.

A tentativa de fuga de quatro mulheres evidencia o tom mais obsceno que a peça assume nesse momento. Ao tornar explícitas as consequências da greve de sexo, o diálogo a seguir ilustra essa transição:

Γυνή Α.
ἀλλ' ἤξω ταχέως νῆ τῷ θεῷ
ὅσον διαπετάσας' ἐπὶ τῆς κλίνης μόνον.

Λυσιστράτη

μη διαπετάννου, μηδ' ἀπέλθης μηδαμῆ.

Γυνή Α.

ἀλλ' ἐὼ πολέσθαι τᾶρι';

Λυσιστράτη ἦν τούτου δέη.

Γυνή Β.

τάλαιν' ἐγώ, τάλαινα τῆς Ἀμοργίδος, ἦν ἄλοπον οἴκοι καταλέλοιφ'.

Λυσιστράτη

αὔθιτέρα

ἐπὶ τὴν Ἄμοργιν τὴν ἄλοπον ἐξέρχεται.

χώρει πάλιν δεῦρ'.

MULHER 1

Mas voltarei logo, pelas duas deusas. É só o tempo estender sobre a sua cama.

LISÍSTRATA

Não estendas, nem vás de modo algum.

MULHER 1

Mas deixarei que as Lãs se percam?

LISÍSTRATA

Se isto for necessário.

MULHER 2

Infeliz eu sou, infeliz de meu linho, que sem pelar abandonei em casa.

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005, vv. 731-737)

O trecho inicia com um subentendido na fala da Mulher 1: a menção ao que estaria “sobre a cama” sugere, de forma licenciosa, o ato sexual. Paralelamente, o termo ἀμοργίδος, *amorgidos*, “linho”, utilizado pela personagem ao referir-se ao ato de “pelar o linho”, evoca a imagem da retração do prepúcio (POMPEU, 1997, p. 99) — sentido este que é reiterado logo em seguida na fala de Lisístrata. Essa construção semântica persiste nos versos subseqüentes:

Γυνή Β.

ἀλλὰ νῆ τὴν Φωσφόρον

ἔγωγ' ἀποδείρασ' αὐτίκα μάλ' ἀνέρχομαι.

Λυσιστράτη

μή μάποδείρης. ἦν γὰρ ἄρξης τοῦτο σύ,

ἔτέρα γυνή ταῦτὸν ποιεῖν βουλήσεται.

MULHER 2

Mas, pela deusa Porta-Luz, eu voltarei logo que retire a pele.

LISÍSTRATA

Não, não retirarás a pele; pois se tu comesças isto, uma outra vai querer fazer o mesmo. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 738-741)

O verbo ἀποδέρω, *apodéro*, que significa “retirar a pele”, é empregado duas vezes nesse trecho. Segundo a leitura de Sommerstein (1990, p. 195), o termo comporta dois sentidos: primeiro, o ato de esfolar um animal ou descascar uma árvore, sugerindo uma ação violenta; segundo, retrair o prepúcio do órgão sexual masculino. É precisamente essa a ambigüidade explorada na cena: as mulheres, aflitas e “enlouquecidas” pela privação sexual, tentam fugir em busca de seus maridos. Diante disso, Lisístrata intervém para confrontá-las e entender suas

intenções, questionando uma delas:

Λυσιστράτη
 τίνα λόγον λέγεις;
 τί τοῦτ' ἔχεις τὸ σκληρόν;
Γυνή Γ
 ἄρρεν παιδίον.

LISÍSTRATA
 Que conto nos narra? O que tens duro aqui?
 MULHER 3
 É um pequeno menino. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 747-48)

Neste ponto, parece haver um jogo de palavras com o termo σκληρόν, *sklerón* — que significa “duro” ou “rígido” —, estabelecendo uma correlação entre a suposta gravidez de uma das mulheres e o estado de ereção do órgão sexual masculino (HENDERSON, 2002, p. 167). Mantendo a tônica lasciva da cena, as personagens recorrem a diversas artimanhas para burlar a greve, até que Lisístrata, em uma tentativa de conter a debandada, apela à autoridade de um oráculo:

σιγαῖτε δῆ.
 ἀλλ' ὅποταν πτήξωσι χελιδόνες εἰς ἓνα χῶρον,
 τοὺς ἔποπας φεύγουσαι, ἀπόσχωνταί τε φαλήτων,
 παῦλα κακῶν ἔσται, τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα θήσει
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης—

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. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 769-773)

A heroína pronuncia o oráculo e usa a palavra φαλήτων, *faléton*, “dos falos”, para afirmar a vitória das mulheres, pelo que diz Sommerstein (1990, p. 197), as “andorinhas” (comparadas a Filomela, é o nome para o órgão sexual feminino) que fogem das “poupas” são as mulheres fugindo dos seus homens e “abandonando os falos”. Abandonar o falo também pode ser deixar de lado o poder dos homens ou deter a escolha deles, nesse caso a de fazer a guerra.

O trecho a seguir traz a parte conclusiva do oráculo pronunciado por Lisístrata, ele continua com a ideia de relacionar o órgão sexual masculino a aves:

ἦν δὲ διαστῶσιν καὶ ἀναπτῶνται πτερύγεσσιν
 ἐξ ἱεροῦ ναοῦ χελιδόνες, οὐκέτι δόξει
 ὄρνεον οὐδ' ὀτιοῦν καταπυγώνεστερον εἶναι.

Caso se separem e batam asas
 Do tempo sagrado as andorinhas, jamais haverá
 Ave mais devassa do que ela. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005, vv. 774-776)

Conforme indica Henderson (2002, p. 168-169), o termo *περύγεσσιν*, *pterygessin*, “asas”, nos versos anteriores possui uma conotação fálica. A expressão parece remeter a uma citação de Sócrates no Fedro sobre Eros⁸¹, no sentido de 'dar asas' ou despertar o desejo (como ilustrado na figura 15). Essa simbologia ecoa as 'aves fálicas' recorrentes nas pinturas da Ática, que retratam mulheres ou sátiros montados em um ὄρνεον, *órneon*, “pássaro”, em clara alusão ao órgão sexual masculino. Embora figuras aladas associadas a temas itifálicos sejam frequentes na iconografia grega, a obra Lisístrata permanece como um dos raros registros literários explícitos dessa metáfora específica (HENDERSON, 1991, p. 128).

Figura 14 - Taça com figuras vermelhas representando Eros



Fonte – World History Encyclopedia (2018).

Sequencialmente, os dois semicoros entoam seus respectivos cantos: o masculino narra a história de Melânio, caracterizado pela misoginia, enquanto o feminino evoca a figura de Tímon, cujo ódio se dirige aos homens perversos, em contraste com seu apreço pelas mulheres. Na sequência, Aristófanes emprega um recurso metateatral ao satirizar o fato de as personagens femininas serem interpretadas por atores masculinos. Conforme observa Pompeu (2010, p. 83), tal jogo cômico manifesta-se no neologismo *σάκανδρον*, *sákandron*, que é a junção de *σάκκος*, *sákkos*, “pano grosso” com *άνδρός*, *andrós*, “homem”, “macho”. Traduzido por Pompeu como “pelo dele” e por Duarte (2005, v. 524) como “ensaca-homem”, o termo alude ao saco escrotal. Esse contexto se evidencia no embate entre um Velho e uma Mulher: diante da ameaça de agressão, o Velho afirma que ela acabará exibindo seus testículos peludos, ao que ela retruca estarem depilados, explicitando a condição do ator por trás da máscara.

Depois, Lisístrata vê um homem chegando, e uma das mulheres, Mirrina⁸², nome

⁸¹ ἔρωτα καλοῦσι ποτηγόν, ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ περοφότορ' ἀνάγκην. “Amor alado é o seu nome para os mortais. Mas para os imortais é Pteros, por fazer crescer as asas.” (PLATÃO, *Fedro*, 2000, 252b4 ff.)

⁸² Como é comum em suas traduções, Pompeu (1997) busca dar sentido aos dois nomes em língua portuguesa: Mirrina por “Buquerina” e Cinésias por “Penétrias”. Mas outras traduções, no Brasil, também seguem essa ideia de trazer o sentido para as palavras escolhidas que vão além da transliteração, é o caso de Édson Reis

que significa “ramo ou coroa de mirto” e seu sentido figurado se relaciona com o órgão sexual feminino, diz que é o seu marido, Κινησίας, *Kinésias*, Cinésias, que significa “mover, agitar”, representa, metaforicamente, o ato de copular, assim como, em relação à Mirrina, ele equivale ao pênis (POMPEU, 1997, p. 101). Cinésias primeiro trava uma conversa com Lisístrata, querendo convencê-la de ver a sua esposa, dessa forma, a palavra Κινησίας, *Kivesias*, aparece quatro vezes, nos versos: 838, 852, 856, 860. Numa delas, Lisístrata fala assim:

ὦ χαῖρε φίλτατ' : οὐ γὰρ ἀκλεῆς τοῦνομι τὸ σὸν
παρ' ἡμῖν ἔστιν οὐδ' ἀνόνημον. ἀεὶ γὰρ ἡ γυνή
σ' ἔχει διὰ στόμα.
κἂν ῥὸν ἢ μῆλον λάβῃ, 'Κινησία
τουτὶ γένοιτο,' φησίν.

Ó salve, caro amigo; pois o teu nome não é sem glória entre nós sem renome. Pois sempre a tua mulher o tem na boca. E se toma um ovo ou uma maçã, “para Cinésias isto seria”, ela diz. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 853-856)

Essa é uma colocação extremamente lúbrica de sexo oral⁸³, pois Cinésias representa o pênis e está na boca de Mirrina. Ela, de outra forma, pode ser o órgão sexual feminino e a cena representar uma penetração, também pode representar “a própria personificação da abertura da Acrópole, numa maior integração das mulheres à cidadela; como as suas portas, na primeira parte da peça, haviam simbolizado a abertura das mulheres” (POMPEU, 1997, 101-102).

Depois, quando Mirrina chega ao encontro de Cinésias, o casal trava uma conversa importante, em que ele tenta convencer a sua esposa para ter relações sexuais com ela e usa de vários artifícios nesse sentido. Em um determinado momento em que ela aceita a relação, há o seguinte diálogo:

Μυρρίνη
ἰδοὺ ψίαθος: κατάκεισο, καὶ δὴ 'κδύομαι.
καίτοι, τὸ δεῖνα, προσκεφάλαιον οὐκ ἔχεις.
Κινησίας
ἀλλ' οὐδὲ δέομ' ἔγωγε.
Μυρρίνη
νῆ Δί' ἀλλ' ἐγώ.
Κινησίας
ἀλλ' ἢ τὸ πέος τόδ' Ἑρακλῆς ξενίζεται.

Meira, que traduz esses dois personagens respectivamente por “Xibiuceta” e “Fodésio” e justifica da seguinte forma: “A decisão de traduzir a peça para normas populares do português brasileiro nasceu da constatação de que, embora tenhamos traduções acadêmicas de muito prestígio, faltam-nos traduções para encenação, que privilegiem o português falado em situações de não-monitoramento. Qualquer norma popular brasileira poderia acomodar perfeitamente o texto de Aristófanes, porém optei pelo dialeto do sul da Bahia por ser minha fala natural” (MEIRA, 2017, p. 10).

⁸³ Esse tipo de procedimento já foi demonstrado anteriormente na comédia *Nuvens*, v. 419, e representado na figura 7.

MIRRINA

Eis uma esteira. Deita-te e daí eu me dispo. Mas, que coisa, não tens travesseiro.

CINÉSIAS

Mas eu não tenho nenhuma necessidade.

MIRRINA

Sim, por Zeus, mas eu tenho.

MIRRINA

Não é este pênis como Hércules que se hospeda? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 925-928)

A palavra *πέος*, *péos*, membro viril, aqui, é associada a Heracles, que normalmente dá o sentido de extremo poder, já que é essa a ideia que o herói impõe. De maneira semelhante, Sommerstein (1990, p. 203) afirma que ter uma aproximação a Heracles indica um apetite sem medida, que não tem mais fim, um falo de vigor grandioso, é isso o que Cinésias quer mostrar que tem para a sua mulher Mirrina. Ela, no entanto, provoca Cinésias de várias formas e, quando chega ao ponto mais extremo dele, retorna para dentro da Acrópole. Nesse momento, o Coro de Velhos chega e lamenta a situação deste homem pelo que estava acontecendo com ele. Assim, Cinésias expressa a sua indignação:

μιαρὰ δῆτ' ὦ Ζεῦ ὦ Ζεῦ:
εἶθ' αὐτὴν ὡσπερ τοὺς θωμοὺς
μεγάλῳ τυφῶ καὶ πρηστῆρι
ξυστρέψας καὶ ξυγγογγύλας
οἴχοιο φέρων, εἶτα μεθείης,
ἢ δὲ φέροιτ' αὖ πάλιν ἐς τὴν γῆν,
κᾶτ' ἐξάιφνης
περὶ τὴν ψωλὴν περιβαίη.

Impura, impura sim, Zeus. Oxalá como a um montão de pó fazendo-a gritar e rodopiar em um grande furacão com raios tu a fosses levantado; então a deixasses e ela fosse trazida de novo à terra, em seguida, subitamente. Sobre esta vara pudesse espetar-se. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 972-979)

Nesse trecho, Cinésias concorda com a afirmação dos velhos do coro sobre a impureza de Mirrina e a ameaça com uma “vara”, uma tradução para a palavra *ψωλὴν*, *psolèn*, que é com certeza uma referência fálica para fazer a punição de sua mulher de forma agressiva e para resolver a sua fúria por sexo. Com o mesmo teor, ele fala para o Arauto Lacedemônio:

Κινησίας
σὺ δ' εἶ πότερον ἄνθρωπος ἢ κονίσαλος;
Κῆρυξ Λακεδαιμονίων
κᾶρυξ ἐγὼν ὃ κυρσάνιε ναὶ τῷ σιῶ
ἔμολον ἀπὸ Σπάρτας περὶ τᾶν διαλλαγᾶν.
Κινησίας
κᾶπειτα δόρυ δῆθ' ὑπὸ μάλης ἤκεις ἔχων;

TREPÁSIO

O que você é afinal? Um homem ou um Conísalo?

ARAUTO

Eu sou um arauto, meu jovem, sim, pelos gêmeos.

Venho de Esparta para tratar da reconciliação.

TREPÁSIO

E mesmo assim você vem trazendo uma lança embaixo do braço? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2005, vv. 982-985)

Na verdade, no cenário tanto Cinésias quanto o Arauto estão com “um falo enorme ereto” e um vê no outro a mesma situação de grande desejo sexual provocada pela influência de Afrodite e a greve de sexo (POMPEU, 1997, p. 104). Por esse motivo que a palavra κονίσσαλος, *konísalos*, é um apelido de Priapo e vem mostrar que o arauto está de pênis duro; assim como, a palavra δόρυ, *dóry*, lança, em que Cinésias ratifica a excitação do arauto.

Figura 15 - Priapo



Fonte: gettyimagens (2016)

Figura 16 - Ataíde



Fonte: Rede Liberal (2018).

Priapo (figura 16) é uma divindade marcada pela aparência grotesca e pelo falo avantajado. Sua genealogia remete a Dioniso e Afrodite, embora tenha sido abandonado pela mãe. De origem grega (cidade de Lâmpsaco), foi em Roma que o seu culto ganhou maior vigor. Segundo Sanfelice e Cozer (2017, p. 86), a função de Priapo está centrada no poder do falo que, no contexto romano, “parece estar sempre vinculado à guarda de um território, sobretudo se em meio rural”. Contudo, sua simbologia também abrange a fertilidade e a fecundidade: liga-se a Afrodite pelo vigor que incentiva as relações amorosas e a Dioniso pelas festividades

e pela garantia da frutificação sagrada.

A ênfase aqui dada ao priapismo vincula-se estritamente ao falo, articulando-se a uma significação possivelmente arquetípica. Prova disso é a semelhança com o Ataíde (figura 17), entidade amazônica que ecoa o sentido conferido a Príapo na Antiguidade. Conforme Silva e Silveira (2021, p. 18), existe uma tradição em que a aquisição de bonecos do Ataíde com o “pau amarrado” visa à proteção familiar, enquanto o Ataíde de “pau solto” denota a potencialização de suas propriedades sexuais. É justamente essa propriedade de vigor sexual extremo que Cinésias projeta no Arauto, evidenciando a tensão causada pela abstinência. Esse clima é reforçado no diálogo subsequente, que mantém o foco na mesma temática.

Κῆρυξ Λακεδαιμονίων

σκυτάλα Λακωνικά.

Κινησίας

εἶπερ γε χαῦτη 'στὶ σκυτάλη Λακωνική.

ἀλλ' ὡς πρὸς εἰδότη' ἐμὲ σὺ τάληθῆ λέγε.

τί τὰ πράγμαθ' ὑμῖν ἐστὶ τὰν Λακεδαίμωνι;

Κῆρυξ Λακεδαιμονίων

ὄρσᾶ Λακεδαίμων πᾶα καὶ τοὶ σύμμαχοι

ἅπαντες ἐστύκαντι: Πελλάνας δὲ δεῖ.

ARAUTO LACEDEMÔNIO

Um bastão espartano.

CINÉSIAS

Se é assim, isto aqui também é um bastão espartano. Vamos, fala-me a verdade como para quem conhece isso. Como estão as coisas para vós na Lacedemônia?

ARAUTO LACEDEMÔNIO

Toda a Lacedemônia está ereta e os aliados todos estão com tesão; e nos falta pornelas. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 992-996)

Nos versos: 991 e 992, Aristófanes usa duas vezes a expressão σκυτάλα Λακωνικά, *skytála Lakoniká*, “bastão espartano”. Segundo Sommerstein (1990, p. 205), há duas interpretações possíveis: um bastão envolto em couro para o envio de mensagens cifradas; a segunda, a uma bengala com extremidade protuberante, típica dos espartanos ou de seus imitadores. Na cena, o Arauto de Esparta chega com algo visivelmente sob a veste. Ao ser questionado por Cinésias, a resposta do arauto permite que este ironize a ereção do homem, evidente sob a roupa. Aristófanes utiliza o verbo ὄρσᾶ, *orsà*, que está na primeira pessoa do singular do aoristo ativo do modo indicativo do verbo ὄρνυμι, *órnyμι*, que, conforme Sommerstein (1990, p. 206), carrega um duplo sentido: denota tanto o estado de tensão política na cidade quanto a excitação física do Arauto. Essa ambiguidade reforça que a greve de sexo mergulhou a todos em um estado de “estresse sexual”. Assim, o termo funciona como mais uma referência fálica que desloca o foco do poder político para o órgão sexual masculino. Na sequência desse diálogo, Cinésias traça uma resolução para a situação ali criada e diz para o

Arauto Lacedemônio:

τουτὶ τὸ πρᾶγμα πανταχόθεν ξυνομόμοται
 ὑπὸ τῶν γυναικῶν: ἄρτι νυνὶ μανθάνω.
 ἀλλ' ὡς τάχιστα φράζε περι διαλλαγῶν
 αὐτοκράτορας πρέσβεις ἀποπέμπειν ἐνθαδί.
 ἐγὼ δ' ἑτέρους ἐνθένδε τῆ βουλῆ φράσω
 πρέσβεις ἐλέσθαι τὸ πέος ἐπιδείξας τοδί.

Trata-se de uma conjuração geral
 da parte das mulheres. Agora eu compreendo.
 Bem, diga que enviem aqui o mais rápido
 embaixadores com plenos poderes para tratar a paz.
 E eu direi ao conselho que elejam outros
 embaixadores aqui, mostrando-lhes este pênis aqui. (ARISTÓFANES, *Lisístrata*,
 2005, vv. 1007-1012)

Nessa fala, Cinésias exhibe o *πέος*, *péos*, “pênis”, e, ao apontar para o próprio corpo, indica que anunciará ao Conselho a necessidade urgente de novos embaixadores para negociar a paz e solucionar a greve de sexo. É fundamental compreender que, em *Lisístrata*, os personagens masculinos são representados como itifálicos — com o pênis ereto e visível, não apenas sob o manto, mas expostos após reconhecerem que compartilham a mesma condição. Assim, os embaixadores devem estabelecer tréguas para que possam ser 'curados' desse estado de priapismo. Como as mulheres juraram sob a invocação de Afrodite que só retomariam as relações após o fim do conflito, a excitação permanente torna-se uma espécie de 'doença' ou maldição que aflige os homens até que a paz seja selada.

Nesse momento, os semicoros iniciam um diálogo inédito de tom amistoso, culminando na unificação em um coro único, simbolizado pelo gesto das mulheres ao ajudarem os anciãos a se vestirem. Com a chegada dos embaixadores lacedemônios, o coro recém-unificado trava conversação com um deles. Nota-se, contudo, que a urgência diplomática é agravada pela condição física dos emissários, que se apresentam em estado de ereção visível ao suplicarem pela paz. Logo em seguida, os embaixadores atenienses manifestam o mesmo sintoma — o priapismo que os aflige —, evidenciando que o desejo comum pela paz é motivado pela necessidade mútua de “cura” e retorno à normalidade biológica.

Ἀθηναῖος

τίς ἄν φράσεις ποῦ' στὶν ἡ Λυσιστράτη;
 ὡς ἄνδρες ἡμεῖς οὐτοὶ τοιοῦτοί.

Χορός

χαῦτη ξυνάδει χητέρα ταύτη νόσῳ.
 ἢ που πρὸς ὄρθρον σπασμὸς ὑμᾶς λαμβάνει;

EMBAIXADOR DOS ATENIENSES

Quem diria onde está Lisístrata? Porque nós homens temos estes aqui assim!

CORO

E esta doença combina com esta outra. É certo que pela manhã uma convulsão vos toma? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 1086-1089)

O pronome demonstrativo nesse trecho: οὐτοῖ, *houtoii*, “estes”, indica que o personagem aponta para o seu pênis ereto, já visto como uma doença que precisa de cura, por isso que ele clama por Lisístrata. Assim como, χαῦτη, *chaúte*, e ταύτη, *taúte*, traduzidas por “esta”, são referências ao órgão sexual masculino e à moléstia que eles carregam. Os pronomes demonstrativos são a prova clara de qual direção Aristófanos quer apontar o foco da atenção do público, é provável que essa orientação é para provocar riso e consternação com o cenário fatídico de homens de pênis ereto querendo fazer sexo sem poder, já que a greve de sexo não os deixa. Na verdade, todo esse transtorno deve ser solucionado de uma forma, com a chegada de Lisístrata, que veio para resolver a questão, trazer a paz, acabar com a greve e curar os homens daquela mazela, nesse sentido ela diz:

ποῦ 'στιν ἡ Διαλλαγή;
 πρόσαγε λαβοῦσα πρῶτα τοὺς Λακωνικοὺς,
 καὶ μὴ χαλεπῆ τῇ χειρὶ μηδ' αὐθαδικῆ,
 μηδ' ὡσπερ ἡμῶν ἄνδρες ἀμαθῶς τοῦτ' ἔδρων,
 ἀλλ' ὡς γυναικῆς εἰκός, οἰκείως πάνυ,
 ἦν μὴ διδῶ τὴν χεῖρα, τῆς σάθης ἄγε.

Onde está a reconciliação? Toma e guia primeiro os espartanos, não com uma mão dura ou arrogante, nem como nossos maridos por ignorância assim faziam, mas como convém às mulheres, com toda delicadeza, se algum não der a mão, guia-o pelo pênis; (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, vv. 1115-1119)

No verso 1119, reitera-se a ideia presente no v. 1012 através do termo σάθης, *sáthes*, “pênis”, evidenciando que o estado de ereção generalizada persiste devido à greve de sexo. Lisístrata instrui as mulheres a conduzirem os homens à “Reconciliação” com delicadeza; contudo, caso eles resistam em dar as mãos, as mulheres devem guiá-los pelo próprio falo. Embora a situação possa parecer jocosa, os versos 1093-1099 sugerem uma condição indigna e vulnerável: os homens estão expostos, indefesos e, em alguns casos, reduzidos à masturbação (SOMMERSTEIN, 1990, p. 212). Nesse contexto, o Embaixador Ateniense lamenta: ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαί γ' ἀπεψωλημένος, *egò d'apóllymaí g'apepsoleménos*, “E eu me acabo com a glândula descoberta” (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, 2010, v. 1137) ou “Eu morro sem prepúcio!” (ARISTOFANE, *Lisistrata*, 2005, v. 1137). O termo apepsoleménos descreve a glândula exposta pela ereção extrema ou remete à circuncisão — prática associada aos bárbaros —, acentuando o ridículo de serem conduzidos pelo pênis. Assim, a reação dos atenienses aos

encantos da “Reconciliação” introduz um alívio cômico que suaviza a gravidade da tensão política (HENDERSON, 2002, p. 200)."

A peça caminha para o desenlace com Lisístrata mediando as negociações de paz entre os embaixadores. É evidente que a tensão dramática gravita em torno do falo, oscilando entre a urgência pelo fim da guerra e o desejo pelo término da greve de sexo. Essa convergência de interesses é simbolicamente retratada pela entrada na Acrópole, que pode ser interpretada como uma metáfora para o ato sexual. Tal ambiguidade entre o espaço público (o templo) e o corpo feminino (a vagina) é reforçada pela fala do Embaixador Ateniese:

ἄνοιγε τὴν θύραν: παραχωρεῖν οὐ θέλεις;
 ὑμεῖς τί κάθησθε; μῶν ἐγὼ τῇ λαμπάδι
 ὑμᾶς κατακαύσω; φορτικὸν τὸ χωρίον.
 οὐκ ἂν ποιήσαιμι· εἰ δὲ πάνυ δεῖ τοῦτο δρᾶν,
 ὑμῖν χαρίσασθαι, προσταλαιπωρήσομεν.

Tu, abre a porta. É preciso te afastares. Vós, por que estais aí? Será que eu vos queimarei com esta tocha? É um ato grosseiro demais. Eu não o faria. Mas se for absolutamente necessário, para vos agradar, nós sofreremos a pena. (ARISTÓFANES, Lisístrata, 2010, vv. 1216- 20)

A cena evoca a ideia de penetração ao descrever o ato de forçar a entrada na Acrópole. O Embaixador ameaça utilizar a λαμπάδι, *lampádi*, “tocha”, para abrir caminho, transformando este objeto em um símbolo fálico de imposição. Conforme aponta Pompeu (1997), tal gesto sugere uma violação simbólica, fundindo a invasão da cidadela ao ato sexual forçado. Em contrapartida, ao consumarem a entrada na Acrópole, os embaixadores são recepcionados com um banquete e festividades, o que mimetiza o relaxamento e o prazer do orgasmo após o ato. Esse desfecho é selado pela fala final do Embaixador, que realiza uma invocação solene:

εἶα μάλ' ἔμβη
 ὃ εἶα κοῦφα πάλλων,
 ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες,
 τᾶ σιῶν χοροὶ μέλοντι
 καὶ ποδῶν κτύπος,
 ἧ τε πῶλοι ταὶ κόραι
 πᾶρ τὸν Εὐρωταν
 ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν
 ἀγκονίωαι,
 ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἧπερ Βακχᾶν
 θυρσαδδῶᾶν καὶ παιδδῶᾶν.

Vamos, avance mais,
 Vamos saltar leve, para cantar Esparta
 Que se oculte dos coros dos deuses
 E da batida dos pés,
 Quando, como potrancas, as meninas
 Às margens do Eurota

Saltam com os pés juntos,
 Levantando poeira
 E a sua cabeleira se sacode,
 Como a das bacantes ao agitar o tirso e brincar. (ARISTOFANE, *Lisístrata*, 2020, 1302-13)

Nesta invocação aos Tindáridas, o cortejo marca o êxodo da peça, caracterizado por um tom tipicamente lacônico. O trecho consiste em uma ode que descreve uma cena da Lacedemônia em analogia ao comportamento das Bacantes, que portam o *θύρσαδδωᾶν*, *thyrsaddoân*, o tirso, bastão ritualístico recoberto de hera utilizado nos cortejos dionisiacos. Sendo o tirso um elemento central no culto a Dioniso, sua presença carrega, invariavelmente, uma forte simbologia fálica. Essa simbologia é

A referência ao campo cultivado através dos termos sexuais utilizados na peça parece mostrar que a paz ainda está representada na vida do campo, de onde a comédia retira sua força vital. No entanto, a renovação da vida está, desta vez, na reprodução dos seres humanos mesmos. E a simbologia da fertilização da terra não está ausente de *Lisístrata*, nas referências a diversos rituais agrários, especialmente presentes no papel das velhas do coro. Elas trazem jarras cheias de água, para salvar as mulheres fechadas na Acrópole, um templo sagrado, e ameaçadas de serem queimadas, como suplicantes, pelos velhos do coro. As velhas acabam por regar os próprios velhos, para que estes rejuvenesçam, uma vez que, por diversas alusões, eles são comparados a moribundos. Faraone interpreta que, nesta peça, a preocupação dos homens em salvar a cidade é substituída pela salvação dos próprios homens. 6 *Lisístrata* assimila os termos de salvação pública e privada, ao usar uma linguagem mítica tradicional de mulheres salvadoras como portadoras de água (*hidrophoroi*). A tarefa diária das mulheres de transportar água da fonte vem carregada de poderes dramáticos e religiosos das histórias de salvação de Heracles e Dioniso, pela alusão às Híades, ninfas da chuva, amas do deus do teatro. Dessa forma, Aristófanes entrelaça habilmente as noções mitológica, litúrgica e política de salvação, que é o tema central da peça. (POMPEU, 2012, p. 245).

A questão central da trama reside, portanto, na interrupção do conflito bélico por meio de um artifício aparentemente obscuro — a greve de sexo. Contudo, tal estratégia fundamenta-se em profundos argumentos religiosos, evocando divindades rurais da fecundidade e da fertilidade, além de Afrodite e Eros, para reforçar os vínculos eróticos. Essa articulação simbólica visa enaltecer atributos essenciais que são negligenciados em tempos de guerra: a produtividade do campo, a preservação da vida e o ciclo da fecundidade.

Cumpra-se notar, todavia, o silêncio que envolve as mulheres ao final da peça: encerrada a ação dramática, elas retornam à sua realidade social, novamente destituídas de voz. Esse silenciamento demarca os limites da subversão na ficção de Aristófanes, permitindo-nos distinguir a verossimilhança da greve de sexo daquilo que pertence estritamente ao domínio da ilusão cênica. A tensão entre a agência feminina e suas restrições históricas é um tema tão central à poética do autor que será retomado e aprofundado no

próximo capítulo, dedicado à análise de *As Tesmoforiantes*.

9 AS MULHERES QUE CELEBRAM AS TESMOFÓRIAS E O “PINGULIN” SUBREPTÍCIO E REFRACTÁRIO

Essa comédia, para alguns, na tradução, traz como título a palavra *Tesmoforiantes*, uma tradução do original Θεσμοφοριάζουσαι, *Thesmoforiázousai*, que é um participio presente, ativo, no nominativo plural, feminino do verbo θεσμοφοριάζω, *thesmoforiázo*, o qual seria melhor traduzido por “As (mulheres) que celebram (a festa d’) as Tesmofórias⁸⁴”. Ele faz referência, para ser mais claro, a uma reunião de mulheres, no Tesmofóron, o templo de Deméter e Perséfone, as deusas de θεσμός, *thesmós*, lei divina ou natural, em Atenas, no mês de outubro, que ali corresponde naquele tempo ao mês “Pyanepsion” e não era permitida a participação de homens (POMPEU, 2015, p. 6-7). Assim como havia um sigilo sobre as práticas usadas nos rituais, mesmo que fosse conhecido que o objetivo era de renovação da vida e a fertilidade das mulheres e da terra (DUARTE, 2000, p. 188). Aristófanes, em sua *Tesmoforiantes*, coloca esta reunião em uma época diferente do normal, entre o mês de março e abril.

Existe um entendimento de que *As mulheres que celebram as Tesmofórias* foi, provavelmente, apresentada em 411 a.C. em data diferente da habitual do ritual às deusas, mas não há nada definitivo a esse respeito, o certo é que a apresentação aconteceu dois meses depois da comédia *Lisístrata*⁸⁵, no período em que Callias foi arconte (DAELE, 1973, p. 9). *Tesmoforiantes*, assim, foi a primeira peça posterior à chegada dos espartanos à Deceléia⁸⁶, ela tendo trazido o universo feminino, claro que pode ser vista como uma outra forma de os homens verem a lei divina em relação às mulheres; um jeito novo de enxergar Eurípidés, pois Aristófanes articula que esse poeta trágico conspira contra as mulheres; e, por fim, a metalinguagem mostra uma maneira peculiar sua de fazer o cômico (DUARTE, 2000, p. 187).

O texto da peça e a representação ali colocada encerram uma prova da tensão existente no século V por conta de uma expedição feita, naquele momento, à Sicília, que teve resultados desastrosos, repercutindo em relação à Guerra do Peloponeso e para o interior da cidade de Atenas, com o governo dos 400 e a revolução oligárquica. As palavras usadas, os

⁸⁴ Esse nome é provindo de um epíteto atribuído à deusa Deméter e à Perséfone, referindo-se ao θεσμός, “lei divina, estabelecido como norma” e θεσμοί, “costumes, coisas acumuladas”, do verbo τίθημι, “dispor, depositar, dar para guardar”, daquilo que era carregado durante os festejos (POMPEU, 2015, p. 45).

⁸⁵ Para Russo (1994 apud DUARTE, 2000, p. 188) existem alguns indícios de que *As mulheres que celebram as Tesmofórias* e *Lisístrata* concorreram ao mesmo tempo nas Grandes Dionísias, apenas uma delas estava em nome de Aristófanes. Essa afirmação também vem mostrar que as dúvidas ainda são bem grandes sobre a data de apresentação dessas comédias.

⁸⁶ Vale lembrar que Atenas vive um momento ruim política e economicamente por conta da sua malograda incursão contra a Sicília, e Deceléia, aliada de Atenas, ter sido dominada por Esparta.

nomes de personalidades citados indicam o medo da traição, as situações de suspeita, os disfarces para que algo não seja revelado claramente, são indícios de que a comédia registra o que acontecia com a política ateniense. Isso tudo é colocado com relação aos disfarces e às paródias da tragédia operadas na comédia.

Embora a política e a guerra componham o pano de fundo da tensão dramática, é o embate entre gêneros que move a peça — tanto os literários (tragédia e comédia) quanto os biológicos (masculino e feminino). Em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, notam-se marcas profundas do olhar masculino sobre o feminino, evidenciadas na forma como Aristófanes instrumentaliza suas personagens para discutir questões públicas. Diferentemente de *Lisístrata*, em *Tesmoforiantes* as mulheres não buscam superioridade ou poder político (POMPEU, 2015, p. 9-10); elas são exaltadas como boas administradoras do lar, agentes da paz doméstica e genitoras de bons cidadãos. Em contrapartida, os homens são frequentemente retratados com caráter duvidoso. Esse registro oferece uma perspectiva distinta, mediada pela tragédia — especificamente a de Eurípides. Ao figurar como personagem na trama e trazer consigo suas próprias criações femininas, o tragediógrafo amplia as possibilidades de análise sobre a representação do gênero feminino na obra.

9.1 O “pingulin” religioso de *As Mulheres que celebram as Tesmofórias*

Diante do impasse de entrar no Tesmofório, Eurípides sugere que Agatão se infiltre ali travestido, valendo-se de sua aparência andrógina para interceder junto às mulheres. Agatão declina, alegando que sua presença seria interpretada como uma afronta: ao ser afeminado, ele estaria “furtando a Cípris feminina” (v. 205). O termo faz referência a Afrodite (Cípris), sugerindo que Agatão, ao emular a feminilidade, usurparia o domínio amoroso das mulheres e se tornaria uma rival nas conquistas, provocando o ciúme do gênero. Percebendo a necessidade de Eurípides, o Parente voluntaria-se para assumir o disfarce e enfrentar a assembleia feminina.

Ao concluir a parábase, Aristófanes evidencia a fragilidade do prestígio feminino ao sugerir que, em celebrações como as Estêneas e as Ciras — rituais análogos às Tesmofórias em honra a Deméter e Perséfone —, o direito à proedria (o assento de honra na primeira fila) deveria ser restrito às mães de homens nobres. Em contraste, mães de cidadãos indignos deveriam sentar-se ao fundo e cortar os cabelos (POMPEU, 2004, p. 112). Nesse cenário, o parâmetro de valor da mulher se desloca: não é mais o seu próprio nome que a constitui, mas a qualidade de sua descendência masculina. O poeta reforça que a função social da mulher

grega se limita a gerar “homens bons”, submetendo o valor feminino ao sucesso dos filhos. O desfecho do trecho evoca o silêncio como a virtude máxima, sugerindo que o esquecimento de suas falas e ações é o estado ideal (DUARTE, 2000, p. 201). Assim, Aristófanes opera em uma dualidade: utiliza a figura feminina para satirizar a desonestidade dos homens enquanto reafirma a necessidade de controle sobre as mulheres, cujos impulsos devem ser contidos pelo homem nos limites do ambiente doméstico (NORTWICK, 2008, p. 51).

O Coro inicia a segunda parábase celebrando não apenas as divindades centrais, Deméter e Perséfone, mas também outras figuras do panteão. Este momento estabelece um tom de conciliação, em que o Coro abdica temporariamente do escárnio contra o universo masculino. A seção encerra-se com uma aclamação a Dioniso, invocando a alegria e a vitalidade estética da natureza. Nota-se que, nesta obra, a religiosidade assume um caráter instrumental, cedendo protagonismo às discussões sobre teoria literária e aos aspectos estéticos da comédia — temas que serão explorados com maior profundidade no tópico seguinte.

9.2 O “pingulin” estético de *As Mulheres que celebram as Tesmofórias*

A peça inicia com uma cena que tem ao fundo o Tesmofórion e a casa de Agatão, um poeta trágico. Entram em cena Eurípides e um parente dele (possivelmente o sogro), Minesícolo, apressados querendo encontrar com Agatão. Neste momento do prólogo, os dois dialogam e o tragediógrafo explica ao Parente quem é Agatão, quando surge um servo de dentro da casa desse poeta, falando para quem está fora dali: ele pede silêncio e diz que o seu senhor está compondo uns versos. Os dois homens se escondem, mas aos poucos, por causa das suas falas, são escutados pelo servo, e o Parente, então, diz para ele:

ὄς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποιητοῦ
τοῦ καλλιποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ
συγγογγύλας καὶ συστρέψας
τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι.

O que vai no teu e no do poeta
de belos versos, dentro do recinto,
tendo arredondado e torcido
este pênis para afunilar.
(ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 59-62)⁸⁷

Um que, no seu recinto
e no do poeta de belos versos,

⁸⁷ Tradução de Ana Maria César Pompeu.

este pau aqui, depois de tê-lo arredondado e friccionado,
 está pronto a verter no molde.
 (ARISTÓFANES, 2005, *As Tesmoforiantes*, 2005, vv. 59-62)⁸⁸

Na cena, o Parente de Eurípides está falando do próprio πέος, *péos*, pênis⁸⁹, que vai introduzir no recinto do servo e do poeta Agatão, que é um homem de barba raspada, com características de adolescente e com afeição pelas artes das musas, isso indica perda de masculinidade (DOVER, 1994, p. 110), as particularidades são mais visíveis, nesse sentido, pois ele dispõe de vestes normalmente usadas pelas mulheres. O Parente está dizendo que vai para dentro (penetrar) no recinto dos dois, “tendo arredondado e torcido” o pênis, movimento provavelmente feito com o falo artificial, “para afunilar” e este objeto caber em cada um deles, e com condições de penetrar nos dois, já que o instrumento é grande e grosso, bem maior que o natural⁹⁰.

O diálogo prossegue entre o servo e Eurípides, que, visivelmente irado, solicita a presença de Agatão. O Parente estranha tamanha agitação, e Eurípides revela seu temor de ser julgado e morto. O Parente o contesta, lembrando que, devido ao período das Tesmofórias, os tribunais estariam suspensos. Contudo, a apreensão do tragediógrafo aumenta: ele teme uma retaliação das mulheres, cujas figuras frequentemente critica em suas obras. Diante disso, Eurípides expõe seu plano: convencer Agatão — que facilmente se passaria por uma mulher — a infiltrar-se no Tesmofório para interceder em seu favor perante as celebrantes.

Agatão sai de casa e por estar trajado com vestes femininas, o Parente o confunde com Cirene, uma prostituta citada na comédia *Rãs*. Esse trecho, pelo que coloca Olson (p. 84), tem um teor dramático que parodia uma cena trágica, nela um mecanismo cênico que movimentava o cenário, fazendo com que Agatão apareça cantando como se fosse um coro de virgens, e esse poeta seria uma corifeia, em honra de Leto, Apolo e Ártemis. E, quando Agatão finaliza o seu canto, o Parente fala e se mostra um pouco excitado ao ver aquela performance do poeta, tanto que ele cita as “Genitálias” que são deusas femininas que, frequentemente, podem ser relacionadas à devassidão feminina (OLSON, 2004, p. 98). Dentro do mesmo teor, ele diz:

τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία;
 τίς δ' αὐτὸς ὃ παῖ; πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;

⁸⁸ Tradução de Adriane da Silva Duarte.

⁸⁹ Em Tesmoforiantes, são usadas doze palavras que têm o sentido fálico ou fazem referência ao órgão sexual masculino.

⁹⁰ Nessa fala, o Parente remete aos versos ditos anteriormente, em que o Servo propõe sobre a forma que Agatão trabalha a sua poesia: “E dobra novas rodadas de versos, / E torneia uns, e ajusta outros, / faz sentenças e opõe nomes, / e modela e arredonda, e afunila...” (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 53-57).

καὶ ποῦ πέος; ποῦ γλαῖνα; ποῦ Λακωνικάι;
ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ': εἶτα ποῦ τὰ τιθία;

E o que há em comum entre um espelho e um punhal?
Tu mesmo, ó rapaz, se como homem te formas
onde está teu pênis? E o teu manto? E os sapatos espartanos?
Mas se como mulher? Então onde estão tuas tetas? (ARISTÓFANES,
Tesmoforiantes, 2015, vv. 140-143)

Nesse trecho, o termo ξίφος, *ksífos*, punhal, associa-se ao masculino, enquanto κατόπτρου, “espelho”, vincula-se ao feminino. Segundo Sommerstein (1994, p. 167-168), o instrumento bélico alude à paródia de uma cena de Ésquilo, indicando a presença de um personagem viril. Aristófanes coloca na boca lasciva do Parente essa dualidade, que se estende ao contraste entre πέος, *péos*, “pênis”, e em τιθία, *tithía*, “tetras”, questionando a identidade de Agatão: se homem, onde estão seu falo e trajas masculinos? Se mulher, onde estariam suas mamas? O Parente utiliza esses termos para ressaltar o sentido fálico e ridicularizar a visível efeminação de Agatão. Essa ambiguidade reflete uma questão estética da época: conforme assinala Dover (1994, p. 105), se até meados do século V a.C. a representação feminina em vasos se aproximava da masculina, na segunda metade o fenômeno inverteu-se. É provável que o poeta explore essa fluidez em relação ao homossexual masculino, em um período de profundos questionamentos sobre os padrões de gênero.

Agatão replica às insinuações do Parente detalhando o seu método criativo: o poeta deve mimetizar a natureza de suas personagens. Assim, sua aparência física e vestimentas devem corresponder ao papel que pretende representar, seja ele masculino ou feminino. Esse princípio de imitação é análogo ao visto em *Acarneuses*, quando Eurípides, ao compor uma cena com um mendigo, caracteriza-se com trapos. O diálogo a seguir ilustra essa concepção:

Ἀγάθων

ἀνδρεῖα δ' ἦν ποιῆ τις, ἐν τῷ σώματι
ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'. ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα,
μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.

Μνησίλοχος

ὄταν σατύρους τοίνυν ποιῆς, καλεῖν ἐμέ,
ἵνα συμποιῶ σοῦπισθεν ἐστυκῶς ἐγώ.

AGATÃO

Peça de homem se algum compõe, no corpo
está disponível isto, mas o que não possuímos,
a imitação já captura juntamente.

PARENTE

Quando sátiros então compuseres, chama-me,
Para que eu te auxilie por trás em ereção. (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015,
vv. 154-158)

No trecho, Agatão discorre sobre a composição das peças: ao representar mulheres, os corpos dos atores devem emular a forma feminina; já ao lidar com sátiros, ele busca mimetizar seu comportamento, caracterizado pela virilidade e pelo erotismo. Na sequência, o personagem mantém o tom jocoso ao relacionar a natureza dos poetas ao teor de suas obras, exemplificando as particularidades de cada um. É nesse contexto que o Parente introduz uma sugestão fálica por meio do participio ἐστυκός, *estukós*, traduzido como “em ereção”. A escolha desse termo alude diretamente ao órgão sexual masculino, sugerindo a possibilidade de penetração em Agatão.

Inicia-se, então, o processo de transformação: o Parente de Eurípidés é submetido à depilação, uma cena cuja comicidade explora sua condição de 'velho'. Na dramaturgia de Aristófanes, o riso opera como uma forma de comunicação bilateral, sustentada na relação entre personagens e público. Para alcançar a 'arte de fazer rir', o autor utiliza o que Silva (2015, p. 51-52) define pelo termo grego “κωμῳδεῖν”⁹¹, *komoideîn*, intrinsecamente ligado ao “καθυβρίζειν”⁹², *kathybrízein*, “o insulto”, “a maledicência”. Essa conexão projeta os personagens ao ridículo e à troça. Ao travestir-se e encenar paródias, o Parente transita por esses territórios, evidenciando o contraste entre sua velhice e o ideal grego que une beleza, juventude e amor. O estilo cáustico de Aristófanes acentua os traços físicos e caricaturais, tornando-os grotescos; conforme observa Minois (1987, p. 75), na comédia antiga, o velho só escapa do riso se for inerte, pois qualquer tentativa de agir o torna irremediavelmente ridículo.

A cena da depilação do Parente representa, então, algo importante, fundamental para a transformação empreendida por Eurípidés neste personagem, porque os pelos são representantes da masculinidade (DUARTE, 2005, p. 187) e para ele se transformar em uma mulher tem que retirá-los. E, no verso 222, Eurípidés faz uma fala bem significativa para o que estou tratando aqui:

Εὐριπίδης
γενναῖος εἶ.
κάθιξε: φύσα τὴν γνάθον τὴν δεξιάν.
Μνησίλοχος
ᾧμοι.
Εὐριπίδης
τί κέκραγας; ἐμβαλῶ σοι πάτταλον,
ἦν μὴ σιωπᾶς.
Μνησίλοχος
ἄτταταῖ ἰατταταῖ.

EURÍPIDES

⁹¹ Representar em uma comédia, satirizar, difamar.

⁹² Tratar com maldade, insultar ou afrontar de forma desenfreada.

Tu és gentil.
 Senta-te e enche a face direita.
 PARENTE
 Ai de mim!
 EURÍPIDES
 Por que gritas? Enfio-te uma estaca se não te calares.
 PARENTE
 Ai, ai! Ai, ai! Ai, ai. (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 220- 223)

Eurípides diz que vai enfiar *πάτταλον*, *páttalon*, “uma estaca”, na boca do Parente se ele não se calar. Para Sommerstein (1980, p. 172), a atitude indica uma prática feita por açougueiros para examinar a boca de animais no intuito de saber se eles teriam alguma enfermidade, porém nesse caso específico é para impedir que o Parente fale. A situação pode trazer um sentido fálico para o pedaço de madeira, que vai calar o Parente à força, não deixando que ele reclame em relação à sua depilação e enfatizando a forma de tratamento masculina, em que o uso da força e as maneiras violentas de fazer calar são válidas e são, antes de tudo, para fazer o riso, mas não deixa de lado a perspectiva violenta masculina.

Em consequência disso, o Parente tem uma fala que traz o tema guerra, fazendo uma relação com as suas lamentações por ter sido depilado:

Μνησίλοχος
 μυμῦ.
Εὐριπίδης
 τί μύξεις; πάντα πεποιήται καλῶς.
Μνησίλοχος
 οἴμοι κακοδαίμων, ψιλὸς αὖ στρατεύσομαι.
 PARENTE
 Mu, mu!
 EURÍPIDES
 Por que muges? Tudo está bem acabado.
 PARENTE
 Ai, infeliz, pelado servirei, então, ao exército. (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 231-233)

No verso 233, o termo *ψιλός*, *psilós*, “pelado”, 'pelado' ou 'sem pelos', admite também o sentido de 'desarmado' (POMPEU, 2015, p. 55). Segundo Sommerstein (1980, p. 172), para um soldado grego, estar desarmado era uma desonra comparável à ausência de barba. Olson (2004, p. 131) acrescenta que a expressão transcende o coloquialismo, referindo-se tecnicamente aos combatentes de infantaria leve que necessitavam de maior mobilidade. O ponto central é que Aristófanes vincula a posse de armas e a presença de pelos (barba) à virilidade. Assim, o uso irônico de *ψιλός*, *psilós*, enfatiza a destituição do poder masculino imposta ao Parente: ao ser depilado para travestir-se e infiltrar-se no Tesmofório, ele é

metaforicamente “desarmado” de sua masculinidade.

Concluída a depilação, Agatão auxilia na escolha das vestes para o travestimento, enquanto Eurípides o orienta a simular outros atributos femininos, como a voz e a retórica persuasiva. É fundamental considerar que, à semelhança de Lisístrata, esta peça apresenta um embate entre os sexos mediado por uma transposição de gênero⁹³, Tal dinâmica ocorre no âmbito da estética e do visual, permeando tanto a esfera do teatro quanto os próprios mecanismos da encenação. No entanto, como observa Cardoso (2019, p. 46), embora as personagens busquem essa emulação, o discurso das mulheres na obra permanece, paradoxalmente, dominado por expressões e estruturas do universo masculino.

Já devidamente travestido, o Parente assume a persona feminina por meio de um discurso e, acompanhado pela escrava Trácia, dirige-se ao Tesmofório. À sua chegada, o coro de mulheres inicia o párodo, entoando preces às divindades tutelares e consagrando a abertura da assembleia. O clima solene é interrompido quando uma das mulheres acusa Eurípides de caluniar o gênero feminino diante de espectadores masculinos; segundo ela, ao saírem do teatro, os homens passam a suspeitar da fidelidade de suas esposas. A acusação baseia-se no fato de o poeta retratar as mulheres como tagarelas, levianas, adúlteras e dadas ao excesso de vinho. Ressalta-se, ainda, que Eurípides preteriria figuras exemplares, como Penélope, em favor de personagens femininas perversas. Outra mulher reforça as críticas, relatando que o poeta teria difundido entre os homens a ideia de que os deuses não existem.

Em seguida, o Parente — ainda sob seu disfarce — contesta as acusações do coro e reivindica a necessidade de, na ausência de homens, tratarem a verdade com franqueza. Para desacreditar a crítica a Eurípides, ele passa a enumerar supostos defeitos femininos, confessando, em primeira pessoa, ter traído o próprio marido. O personagem utiliza exemplos de infidelidade para argumentar que o poeta, na realidade, jamais mencionou tamanhas torpezas. Para concluir sua exposição, relata um episódio de simulação de parto: uma mulher teria fingido dores por dez dias enquanto providenciava a compra de um recém-nascido; com o auxílio de uma anciã, o bebê foi introduzido furtivamente no leito para que ela o apresentasse

⁹³ As formas de percepção de gênero na antiguidade, “sendo alicerçadas por um aparato cultural, eram baseadas no dimorfismo sexual que refletia na divisão do trabalho e nos papéis sociais de cada sexo. Assim, separava-se o masculino do feminino, amparando-se em uma estrutura de oposições binárias cujos parâmetros de demarcações de papéis eram fundados em associações simbólicas das representações dos sexos. Essa concepção grega de uma espécie de antagonismo sexual, tão evidente no culto, nos mitos e demais representações culturais, situa machos e fêmeas em lados adversários, conforme nos diz Zeitlin (2002, p. 86) em seu estudo sobre a representação do outro. Todas essas considerações também envolvem ideias sobre a própria sexualidade, na forma masculina ou feminina, o corpo e suas partes, como constituídos e imaginados em termos corpóreos ou não corpóreos. Em suma, gênero e sexualidade operam tanto no nível literal de referência nas relações familiares quanto no metafórico entre os espaços masculino e feminino, entre a casa e a cidade” (CARDOSO, 2019, p. 45-46).

como seu legítimo filho. O relato encerra-se com a seguinte conclusão:

λέων λέων σοι γέγονεν, αὐτ' ἔκμαγμα σόν,
τά τ' ἄλλ' ἀπαξάπαντα καὶ τὸ πόσθιον
τῷ σῶ προσόμοιον, στρεβλὸν ὥσπερ κύτταρον.
'ταῦτ' οὐ ποιοῦμεν τὰ κακά; νῆ τὴν Ἄρτεμιν
ἡμεῖς γε. κἄτ' Εὐριπίδῃ θυμούμεθα,
οὐδὲν παθοῦσαι μείζον ἢ δεδράκαμεν;

“Um leão, um leão nasceu para ti, é a tua cara,
além de todas as outras coisas, até o pintinho
é semelhante ao teu, redondo como uma pinha”.
Não fazemos essas maldades? Sim, por Ártemis,
fazemos. E depois nos irritamos contra Eurípides,
nada sofremos mais do que cometemos. (ARISTÓFANES,
Tesmoforiantes, 2015, vv. 514-519)

No desfecho da narrativa, o Parente utiliza o termo *πόσθιον*, *pósthion* (v. 515, um diminutivo de *πόσθη*, *pósthe*, traduzido como “pintinho”). O termo é empregado para, supostamente, atestar a paternidade por meio da anatomia do recém-nascido; a ama, que cuidara do pai da criança, afirma reconhecer a semelhança entre os órgãos sexuais de ambos (SOMMERSTEIN, 1994, p. 189). Tal passagem explicita a visão do falo como uma insígnia masculina, o signo definitivo de identidade do homem. Essa caracterização é reforçada pelo uso de outros dois adjetivos: *στρεβλὸν*, *streblòn*, “redondo” ou “retorcida” e outra *κύτταρον*, *kúttaron*, “como uma pinha”, termos que descrevem com precisão cômica a forma do órgão sexual infantil.

Após o discurso do Parente, o coro e, em especial, Mica, manifestam profunda indignação, alegando ser inadmissível que uma mulher difame seu próprio gênero. Estabelece-se, assim, um *agón*, no qual um lado defende a honra feminina contra as ofensas atribuídas a Eurípides. É nesse momento que surge Clístenes, figura masculina de traços marcadamente afeminados e que, por tal razão, possui livre trânsito no *Tesmofório*. Ele alerta as mulheres de que o tragediógrafo enviara um parente como espião para infiltrar-se na assembleia. Diante da denúncia, as mulheres iniciam uma busca pelo intruso e solicitam o auxílio de Clístenes. Após uma investigação minuciosa, o Parente é desmascarado, sendo sua identidade comprovada por meio do seguinte diálogo:

Κλεισθένης
ἀνίστασ' ὀρθός. ποῖ τὸ πέος ὠθεῖς κάτω;
Γυνή Α
τοδὶ διέκυψε καὶ μάλ' εὐχρῶν ὦ τάλαν.
Κλεισθένης
καὶ ποῦ 'στιν;
Γυνή Α
αὐθις ἐς τὸ πρόσθεν οἴχεται.
Κλεισθένης

οὐκ ἐνγεταυθί.

Γυνή Α

μὰλλὰ δεῦρ' ἦκει πάλιν.

Κλεισθένης

ἰσθμόν τιν' ἔχεις ὄνθροπ': ἄνω τε καὶ κάτω
τὸ πέος διέλκεις πυκνότερον Κορινθίων.

CLÍSTENES

Fica de pé reto. Para onde lanças o pênis aí embaixo?

PRIMEIRA MULHER

Eis que ele olha atravessado e tem bela cor, ó coitado.

CLÍSTENES

E onde está?

PRIMEIRA MULHER

De novo vai para frente.

CLÍSTENES

Não está deste lado.

PRIMEIRA MULHER

Mas está aqui de novo.

CLÍSTENES

Tens um istmo, ó homem; para cima e para baixo

Arrastas o pênis mais vezes que os coríntios. (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 643-648)

No trecho, as descrições sobre o travestismo do Parente ganham vigor. O termo grego πέος, *péos*, “pênis”, ocorre duas vezes na cena em que Clístenes e uma das mulheres tentam desmascará-lo. Para infiltrar-se no ambiente exclusivamente feminino, o Parente precisou ocultar seu falo; contudo, o relato sugere o momento em que o recurso cênico se solta, balançando visivelmente.

Sommerstein (1994, p. 195) observa que a fala de Clístenes faz alusão ao transporte de cargas pesadas pelo Istmo de Corinto, conectando a cidade ao Golfo Sarônico. Através dessa zombaria, Aristófanes sublinha a masculinidade do Parente. Vale ressaltar que, embora Clístenes também seja homem, ele transita livremente entre as mulheres sem que sua genitália seja questionada ou sua retirada exigida. Isso ocorre porque, diferentemente do Parente, Clístenes assume um discurso aliado ao universo feminino, não sendo visto como uma ameaça ou um traidor.

Descoberto, o Parente tenta fugir imediatamente, mas é interceptado por uma das mulheres. Nesse momento, inicia-se uma paródia da tragédia *Telefo*⁹⁴, de Eurípides: o Parente toma uma suposta criança dos braços de uma das mulheres, fazendo-a de refém para garantir

⁹⁴ O trecho entre os versos 689 e 758 faz referência à tragédia *Télefo*, a qual conta a história do herói que dá nome a ela, rei da Mísia, aliado de Troia, foi ferido por Aquiles na ânsia de defender o seu país dos gregos quando passavam pelo seu território, antes de ir para a Guerra de Troia. Esse rei querendo ter a cura para o ferimento descobre, através de um oráculo, que só vai ser curado se a lança do filho de Tétis tocá-lo. Ele vai ao acampamento dos aqueus em Aulis, sequestra Orestes, filho de Agamêmnon, e só vai largá-lo depois de alcançar a sua cura (BRANDÃO, 1986, p. 90). No trecho narrado na comédia, o Parente pega a suposta criança, da mesma forma que Télefo pegou Orestes.

sua fuga. Contudo, ele logo descobre que a "criança" é, na verdade, um jarro de vinho camuflado sob panos, trazido secretamente pela mulher para a celebração.

A linguagem trágica domina a cena à medida que a mulher e o coro aderem ao jogo cênico proposto pelo invasor. Após ser capturado e imobilizado pelas mulheres, Clístenes parte para denunciar a invasão às autoridades. É nesse ponto que o coro intervém, proclamando:

ἡμᾶς τοίνυν μετὰ τοῦτ' ἤδη τὰς λαμπάδας ἀψαμένους χρῆ
 ζυζωσαμένους εὖ κἀνδρείως τῶν θ' ἱματίων ἀποδύσας
 ζητεῖν, εἴ που κάλλος τις ἀνὴρ ἀνελήλυθε, καὶ περιθρέξαι
 τὴν πύκνα πᾶσαν καὶ τὰς σκηνὰς καὶ τὰς διόδους διαθρήσαι.

Nós então depois disso, com as tochas acesas,
 as túnicas bem apertadas e virilmente tendo despido os mantos,
 procuremos se de algum modo outro homem entrou, e
 a Pnix toda, as cabanas e as saídas examinar. (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*,
 2015, vv. 655-658)

Na busca por possíveis invasores no Tesmofóron, as mulheres utilizam λαμπάδας, *lampádas*, “tochas”. Embora o objeto não possua, a princípio, uma conotação fálica por ser portado por figuras femininas, a sequência textual introduz a palavra κἀνδρείως, *kandreíōs*, à maneira de homem, “virilmente”. Esta palavra, derivada da raiz de ἀνὴρ, *anér*, homem, evoca a concepção tradicional de que coragem e vigor são atributos intrinsecamente masculinos — qualidades que, neste contexto específico, são atribuídas a uma mulher.

Essa escolha lexical reflete uma predileção histórica de grupos (mistos ou exclusivamente femininos) pelo uso de expressões ou práticas linguísticas de matiz masculina (MOURA, 2021, p. 150). Percebe-se, assim, uma inclinação falocêntrica no discurso: a ênfase em uma hierarquia prevalecente, estabelecida por um autor que escreve de homens para homens.

Mesmo que o Parente se esforce para mimetizar o linguajar feminino, o próprio coro das mulheres acaba por carregar a intenção "fálica" de Aristófanes. O autor as coloca em ações que, na visão da época, seriam alheias à natureza feminina. De forma irônica, Aristófanes busca impactar o público masculino ao apresentar uma mulher dotada de ἀνδρεία, *andreía*, “coragem masculina” (essa seria uma tradução mais precisa da palavra), assim age com a tocha em punho para investigar se no templo há mais homens.

Acontece uma nova paródia, que parece ter o objetivo de direcionar, de trazer uma solução para libertar o Parente da prisão no templo de Deméter. Aqui o parente de Eurípides

faz uma reprodução de um trecho da peça *Palamedes*⁹⁵ de Eurípides, escreve em tabuinhas de madeira, provavelmente, para dizer onde ele se encontra e o que está acontecendo, depois pega as plaquinhas escritas e as arremessa para fora do recinto onde está preso, na esperança de que alguém as encontre e venha em seu socorro.

A parábase estende-se dos versos 785 a 845, estruturando uma defesa das mulheres que ecoa as paródias trágicas anteriores. Essa continuidade temática, presente nos anapestos-pnigos e no epirrema, mantém o foco na voz feminina; contudo, evita-se um registro "elevado", dada a convenção de que as mulheres da época possuíam instrução limitada. Pelo mesmo motivo, o texto prescinde de discussões metapoéticas sobre recursos dramáticos, uma vez que o acesso das mulheres a esse universo era restrito — visto que as cidadãs casadas, destinadas à procriação, sequer frequentavam o teatro (DUARTE, 2000, p. 191).

Nesse contexto, o discurso do poeta revela que as mulheres têm plena consciência das acusações que as rotulam como "males" para os homens; ironicamente, porém, elas demonstram que esses mesmos homens continuam a buscá-las. A parábase estabelece, então, uma comparação entre nomes femininos e masculinos para sugerir uma suposta superioridade moral das mulheres. O exemplo de Palamedes surge como um contraponto crítico à "justiça" masculina de Atenas. Fica evidente que Aristófanes utiliza esse recurso não para santificar as mulheres, mas para ironizar a hipocrisia e a desonestidade inerentes à política e às assembleias atenienses.

Adriane Duarte (2000, p. 191) enfatiza que Aristófanes evita atribuir às mulheres argumentos que extrapolem seu horizonte de conhecimento; o que se observa na abertura da parábase é uma contraposição ao discurso misógino da cultura e, especificamente, da poesia grega. Nesse sentido, o trecho estabelece uma interlocução direta com a tragédia *Hipólito*, de Eurípides — cuja protagonista, Fedra, é citada recorrentemente na comédia como um contraponto temático.

Em uma de suas falas (vv. 449-550), o Parente afirma que as atenienses seguem o exemplo de Fedra, alegando não haver sequer uma "Penélope" entre elas. Tais versos carregam forte teor misógino ao eleger a esposa de Odisseu como o ideal feminino: a mulher

⁹⁵ Nesse trecho, do verso 765 ao 784, o Parente tem uma ideia extrema, retirada da tragédia *Palamedes*, para escapar das mulheres, ele imita a encenação de Éax, irmão de Palamedes. Este herói é o mesmo que ajuda Menelau a recrutar Odisseus para ir à guerra de Troia, pois o rei de Ítaca tenta encontrar formas para fugir ao compromisso, mas Palamedes, astucioso, resolve a situação. Odisseus se vinga de Palamedes percebendo uma maneira de acusá-lo de traição e de prendê-lo com o seu irmão, este encontra-se na situação de não ter como se comunicar, Éax resolve escrever em um remo para informar a situação de Palamedes, dizendo que este herói se encontra morto, e joga ao mar para que alguém veja e saiba de tudo (DUARTE, 2005, p. 189).

obediente que, fiel, aguardou o marido por vinte anos. O Parente contrasta essa virtude com a figura de Fedra que, sob influência de Afrodite, teria traído Teseu com Hipólito. Assim, a intervenção coral surge como uma autodefesa das mulheres contra o estigma de que representam um "mal". Essa defesa ocorre logo após a fala do Parente, que permanece em cena durante a performance do coro — uma quebra do protocolo habitual das comédias (OLSON, 2004, p. 262).

A tentativa de comparar os homens com as mulheres mostra que eles não são honestos com o dinheiro público, ficam ricos às custas de desvios das riquezas da cidade. Por outro lado, em relação aos bens pessoais:

ἡμῖν μὲν γὰρ σῶν ἔτι καὶ νῦν
τάντιον ὁ κανὼν οἱ καλαθίσκοι
τὸ σκιάδειον:
τοῖς δ' ἡμετέροις ἀνδράσι τούτοις
ἀπόλωλεν μὲν πολλοῖς ὁ κανὼν
ἐκ τῶν οἴκων αὐτῇ λόγχῃ,
πολλοῖς δ' ἑτέροις ἀπὸ τῶν ὤμων
ἐν ταῖς στρατιαῖς
ἔρριπται τὸ σκιάδειον.

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.
E, para muitos outros dos ombros
nas campanhas,
lança-se a sombrinha. (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 821-829)

Nesse sentido, o poeta evidencia a disparidade entre homens e mulheres ao atacar o enriquecimento ilícito e o descaso masculino com seus pertences de guerra. A *λόγχῃ*, *lónche*, “lança”, utilitário fálico e símbolo da virilidade, é usada para contrastar com o zelo feminino pelos instrumentos de tecelagem. Tal construção revela uma crítica aos políticos de Atenas, associando o travestismo e a imitação do feminino a uma forma de castração; afinal, perder os instrumentos de guerra equivale a perder o falo (DUARTE, 2000, p. 199) e, por extensão, a própria masculinidade. A cena, portanto, satiriza a política local por meio de uma encenação metateatral que opõe os universos masculino e feminino, expondo uma misoginia arraigada que relega a mulher à fragilidade. Essa estrutura simbólica permanece viva em nossa cultura, demandando uma desconstrução que subverta comportamentos e usos reificados, permitindo, como propõe Butler (2019, p. 63), a abertura para novas e imprevisíveis formas de significação.

Na segunda parte da peça, após o encerramento da parábase, o Parente lamenta a demora de Eurípides em socorrê-lo. Em uma tentativa de mimetizar o universo feminino, ele passa a encenar o papel de Helena — escolha estratégica, visto que a heroína personifica a mulher perseguida pelos homens e protagoniza uma famosa cena de reconhecimento com Menelau, da tragédia *Helena*⁹⁶. Aristófanes utiliza essa paródia para marcar a chegada de Eurípides (agora no papel de Menelau), que tenta reconstituir a cena trágica para resgatar o Parente (Helena), sinalizando também o desejo do poeta trágico de se reconciliar com o coro de mulheres. Contudo, a convenção da paródia colide com a realidade da trama: enquanto na tragédia original Menelau lograria levar Helena consigo, na encenação aristofânica a vigilante impede a fuga. O clímax da tensão ocorre com a chegada do Prítane e do Guarda Cita, convocados por Clístenes, para efetuar a prisão do Parente.

Após a segunda parábase, ocorre uma nova paródia quando o Parente percebe a entrada de Eurípides, que agora encena o papel de Perseu. Este solicita ao Parente que assuma a persona de Andrômeda⁹⁷; cativo no Tesmofóron, o Parente identifica sua própria reclusão com o martírio da heroína trágica, acorrentada ao rochedo à espera do monstro. Nessa dinâmica metateatral, o Parente oscila entre as duas identidades, dialogando por ambas na mesma passagem. A cena culmina quando Eurípides passa a mimetizar a ninfa Eco, repetindo exaustivamente os finais das falas do Parente e do arqueiro cita. Para Bowie (1996, p. 223), essa versão de *Andrômeda* assume contornos de farsa devido ao exagero das repetições e à ambiguidade das relações representadas: como todos os atores são homens, as interações amorosas tornam-se, tecnicamente, homoeróticas, evidenciando a crise de identidade do Parente. Em suma, essa sobreposição de representações e travestismos compõe um universo de múltiplas camadas significativas, onde as fronteiras entre o real e o ficcional se dissolvem.

Sendo assim, Eurípides imitando o Perseu, na cena, encontra Andrômeda na praia e, na encenação da paródia, há uma tentativa do tragediógrafo de enganar o Arqueiro para fugir dali, dentro dessa situação acontecem algumas falas obscenas. Ele muda de estratégia e

⁹⁶ Essa tragédia traz uma versão que tem um tema central sobre a reputação de Helena e conta que uma imagem dela, uma réplica foi levada para Tróia com Alexandre Páris, mas a verdadeira seguiu para o Egito com Proteu. Eurípides vai colocar essa personagem importante da cultura grega com uma ideia próxima ao que era Penélope, que foi assediada pelos pretendentes, mas resistiu com fidelidade a todo o período de guerra ao retorno do marido Menelau.

⁹⁷ Andrômeda é uma tragédia de Eurípides encenada no mesmo ano (412 a.C.) e festival que Helena, um ano antes que Tesmoforiantes, talvez esse seja um dos motivos de Eurípides e as narrativas dessas peças estarem tão presentes nessa comédia. Ela trata da princesa Andrômeda, que foi oferecida pelos seus pais em sacrifício como pagamento da ofensa feita às Nereidas, ela foi amarrada em um rochedo e seria entregue a um monstro marinho, mas Perseu logo quando retorna da sua empreitada com a Medusa, vê a jovem apaixonar-se por ela e a salva. A ninfa Eco participa da história porque repete as lamentações da princesa colocada na praia e, em seguida, as de Perseu.

imita uma velha que vem acompanhada de uma flautista e uma dançarina, esta tira a roupa com o intuito de distrair o Arqueiro, ele fica tresloucado e diz:

ὦ γράδι' ὡς καρίεντό σοι τὸ τυγάτριον,
 κοῦ δύσκολ' ἀλλὰ πρᾶο. ποῦ τὸ γράδιο;
 οἴμ' ὡς ἀπόλωλο: ποῦ τὸ γέροντ' ἐντευτενί;
 ὦ γράδι', ὦ γρᾶ. οὐκ ἐπαινῶ γράδιο.
 Ἄρταμουξία.
 διέβαλλέ μ' ἡ' γραῦς. ἀπότρεκ' ὡς τάκιστα σύ:
 ὀρτῶς δὲ συβήνη 'στί: καταβηγήσι γάρ.
 οἴμοι,
 τί δρᾶσι; ποῖ τὸ γράδι'; Ἄρταμουξία

Ó belhinha, como tua bilha é graciosa
 e não antipática, mas gentil. Onde está a belhinha?
 Ai, como me acabo. Onde está a belha que estava aqui?
 Ó belhinha, ó belha. Não te louvo, belhinha. Artemuxia.
 A belha enganou-me. Tu, afasta-te o mais rápido.
 Com razão tu és dardo; pois tu metes dentro.
 Ai de mim, o que eu fazer?
 Onde está a belhinha? Artemuxia! (ARISTÓFANES, *Tesmoforiantes*, 2015, vv. 1210-1217)

Enquanto o Arqueiro Cita se distrai com uma bailarina, o tragediógrafo finge vigiá-lo para, em seguida, simular o ato sexual. O diálogo nesse trecho apela diretamente ao gosto do público masculino, explorando o duplo sentido da palavra συβήνη, *sybéne*, “dardo”, relacionada com καταβηγήσι, *karabehnêsi*, “metes dentro”, o que evoca explicitamente a imagem do falo em penetração. Aproveitando-se dessa distração carnal do Arqueiro, Eurípidēs e o Parente logram a fuga, e a comédia se encerra com o Coro ratificando o êxito da retirada. Em episódios como este, o 'feminino' — que, segundo Butler (2019, p. 78), sequer participa da ontologia das coisas por não ser reconhecido como um “ser” pleno — acaba submetido e instrumentalizado, uma dinâmica de apagamento que ecoa desde a Antiguidade até o século XXI.

A temática trazida na comédia *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, portanto, é rica em tratar em relação aos recursos cênicos e à poesia de forma geral: as paródias, o travestimento e até mesmo a colocação de poetas (Eurípidēs e Agatão) como personagens. Essa prática permanece na obra de Aristófanes, é o que estudarei na próxima peça *As Rãs*, que continua usando os poetas como personagens e até o próprio deus do teatro, Dioniso, vem para constituir o jogo cênico.

10 AS RÃS TRAZ DIONISO COM A CLAVA DE HERACLES NA MÃO

A temática metapoética e a trama relacionada ao fazer da poesia, é evidenciada em *As Rãs*. Nessa comédia, Aristófanes traz uma homenagem aos dois tragediógrafos: Ésquilo e Eurípidés⁹⁸. Dessa maneira, em relação às características da Comédia Antiga, essa seria a derradeira que ainda traz todas as seções da estrutura tradicional⁹⁹. Contudo, parece que em *As Rãs*, o gênero cômico chega ao seu cume e tende a fazer mudanças e a ter um contorno diferente, já que a cidade de Atenas do ano 405 a.C. (data de apresentação dessa peça)¹⁰⁰, com a aproximação do fim de três décadas de guerra, eclodido pelo fracasso de Egospotami e os muros de Atenas serem cercados por Esparta e seus aliados (em 404 a.C.), a decadência prevalece em vários sentidos, por isso as questões políticas vêm cada vez mais sendo restringidas, a liberdade e as questões econômicas vão interferindo de forma crucial nas possibilidades das expressões culturais.

Vale dizer também que o coro nas nove primeiras comédias de Aristófanes que chegaram para nós completas é um tipo especial de personagem coadjuvante, mantém-se parceiro do protagonista, em muitas delas, isso acontece desde o começo dessa peça, em outras, ele se opõe a esse personagem no início, mas depois adere aos argumentos do plano do herói (ANDRADE, 2023, p. 24). Assim, n' *As Rãs* o coro continua tendo papel preponderante, mas segue uma ordem peculiar, pois parece acontecerem duas narrativas e para cada uma, entremeada pela parábase, existem dois prólogos e dois párodos (OLIVEIRA, 2009, p. 154), mas “[...] tanto o coro de rãs (primeiro coro, de rãs, antes da parábase) quanto o coro de iniciados (segundo coro, de iniciados, depois da parábase) são adjuvantes do herói [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 167), isso indica que o formato da peça e intenção do poeta são traçados por essa colocação do coro e mostram o sentido que Aristófanes quer montar, posto que a ideia é elevar novamente Dioniso a um lugar de destaque e isso é proporcionado pelo coro de iniciados para revigorar o valor do teatro.

Como todas as comédias de Aristófanes, *As Rãs* tem, possivelmente, o objetivo de fazer o riso e, com o riso, servir de entretenimento para o público, mas, como podemos observar em *Tesmoforiantes*, *As Rãs* serve como uma expressiva fonte de pesquisa para os

⁹⁸ Eurípidés e Sófocles morreram em uma época bem próxima ao da apresentação dessa peça.

⁹⁹ É igualmente importante falar que *As Rãs* é, entre as nove primeiras comédias de Aristófanes que chegaram até nós completas, a mais livre em relação à ordem das formas tradicionais. Por esse motivo existem discordâncias quanto à unidade da sua estrutura, se essa é ou não comprometedoras (SOARES, 2014, p. 16).

¹⁰⁰ *As Rãs* teve, possivelmente, uma segunda apresentação um ano depois da primeira, algo bem peculiar para o teatro antigo. É possível, também, que essa outra apresentação tenha tido alteração no texto e o que chegou até nós traga um misto do que foi alterado (DOVER, 1993 apud SOARES, 2014, p. 9).

estudos literários. E esse autor, agora já com uma larga vivência compondo para o teatro e produzindo as representações, foi premiado com o primeiro lugar nas Leneias, um concurso em que o segundo lugar foi dado para *Musas* do poeta Frínico, uma comédia que também seguia o assunto literário. A prioridade para a temática artística, portanto, parece uma forma de se autovalorizar e de se autopromover para acudir o gênero trágico e, com iminência, a cidade que está necessitada de um amparo.

Essa comédia, assim sendo, traz à cena o próprio deus do teatro, Dioniso, e tenta abraçar a maior diversidade possível do público mexendo com a empatia dos que apreciavam Ésquilo e Eurípidés, como também o modelo da viagem que tanto adornou a literatura antiga, fazendo com que o deus do teatro siga a rota que diversos heróis traçaram, a ida ao Hades. E com um consequente retorno do mundo dos mortos, de um dos tragediógrafos, mas tal façanha indica na peça uma questão moral, colocando o poeta como um professor, ideia provinda principalmente da poesia didática do século V (DOVER, 1993, p. 16). Essa mesma concepção de poeta professor já teria surgido em Aristófanes em “*Acarnenses*, v.496-501; 628-658; *Os Cavaleiros*, v. 510; *As Vespas*, 650-1 (SOARES, 2014, p. 20) e em outros autores da cultura grega *A República* (376e- 398b, 595^a-608b), de Platão, e *Poética*, de Aristóteles” (SOMMERSTEIN, 1996, p.15). Paralelamente ao viés didático, a dimensão religiosa permeia a obra, tema que será explorado na seção seguinte.

10.1 O ponto religioso da clava de Heracles em *As Rãs*

Um momento que traz o clima religioso é quando Dioniso e Xântias vão seguindo pelo Hades, mostrando como ele é obscuro, cheio de sujeira, de pessoas mentirosas e assassinas, isso até o momento que ouvem um barulho, era a Empusa¹⁰¹, um monstro que se transformava no que quisesse, e só quem o viu foi o escravo, pois Dioniso fecha os olhos e não quer ver. Xântias, então, com um gesto cômico aponta para a plateia para fazer entender que os ímpios e o monstro estão ali entre o público. Assim com a saída de cena da Empusa, entra e se anuncia com um toque de flauta o coro dos iniciados para constituir o párodo e os cantores começam clamando por “Iaco”, que é um deus associado a Dioniso ou Baco, nomes diferentes para o mesmo deus, usados nas manifestações em cortejos. Nesse sentido, fazem referência a

¹⁰¹ Essa parece ser uma imitação cômica de quando Heracles foi ao Hades e viu a Madusa, nesse momento, a Empusa vem assombrar o novo herói, Dioniso. Luciano faz uma ligação desse ser ao ato de dançar, é o que acontece no instante na peça, em que possivelmente um dançarino entra em cena (ANDRADE, 2023, p. 158). Esse ser monstruoso é associado à noite e relacionado à Hécuba, no caso, ela muda de mulher sedutora para animais: uma mula e um cachorro.

uma atmosfera silvestre com arvoredos, frutos e aos iniciados dos Mistérios de Eleusis, da forma como é uma celebração deles. É o que se pode observar neste diálogo entre Xântias e Dioniso:

Ξανθίας

ὦ πότνια πολυτίμητε Δίμητρος κόρη,
ὡς ἡδύ μοι προσέπνευσε χοιρείων κρεῶν.

Διόνυσος

οὔκουν ἀτρέμ' ἔξεις, ἦν τι καὶ χορδῆς λάβῃς;

LOIRINHO (falando)

Pela honrosa e soberana deusa filha de Deméter!

Mas que aroma succulento de carne de bacorinha!

DIONISO

Se você não cala a boca, vai ganhar é uma linguiça! (ARISTÓFANES,
Rãs, 2023, vv. 337-339)

O trecho remete aos Mistérios de Elêusis, nos quais o porco era o animal tradicionalmente sacrificado em rito à deusa Perséfone (DOVER, 1993, p. 237). Contudo, o termo χοιρείων, *choireíon*, traduzido como “de porcos” ou “bacorinhas” por Andrade (2023, p. 169) — funciona aqui como uma alusão vulgar à genitália feminina. Segundo o pesquisador, Xântias utiliza uma metonímia para se referir às mulheres nos rituais, mencionando o órgão sexual de forma popularizada. No verso seguinte, a palavra χορδῆς, *chordês*, que significa “linguiça”, é proferida por Dioniso com uma conotação fálica, sugerindo que seu escravo poderia se submeter sexualmente a um dos iniciados (SOMMERSTEIN, 1996, p. 185). Na sequência, o coro retoma o canto, dando continuidade à performance:

ἔγειρε φλογέας λαμπάδας ἐν χερσὶ γὰρ ἦκει
τινάσσων†,
ακχ' ὦ Ἴακχε,
νυκτέρου τελετῆς φωσφόρος ἀστήρ.
φλογὶ φέγγεται δὲ λειμών:
γόνυ πάλλεται γερόντων:
ἀποσεύονται δὲ λύπας
χρονίους τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτοῦς
ἱερᾶς ὑπὸ τιμᾶς.
σὺ δὲ λαμπάδι † φλέγων†
προβάδην ἔξαγ' ἐπ' ἀνθηρὸν ἔλειον δάπεδον
χοροποιὸν μάκαρ ἦβαν.

Desperta célere as flamantes tochas, brandindo-as nas mãos!

Iaco, Iaco!

Avança! Do rito noturno ó estrela luzente!

O bosque flameja com fulgores vastos,
os velhos se agitam baloiçando as pernas,
chacoalham, lançando o sofrimento ao longe
e ciclos inúmeros dos antiquíssimos anos
envolvidos por sacra honraria!

Porém tu, luzindo entre tochas,
marchando adiante, ao solo florido do pântano leva
o coro dos moços, é deus venturoso! (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv.340-352)

Nesta passagem, o coro incentiva a continuidade do cortejo, aclamando o deus do vinho para conferir intensidade ao rito. A palavra-chave que direciona a ação divina parece ser *λαμπάδας*, *lampádas*, “tochas”, simbolizando a potência sexual e a energia ígnea que guia o caminho de Dioniso pelo Hades. Esse fogo é transposto para instrumentos de formato e imposição fálicos. Assim, enquanto o coro de iniciados executa seu canto imbuído de misticismo e simbolismo, Xântias introduz o elemento cômico ao “farejar” o aroma de carne grelhada proveniente dos sacrifícios, evocada pelo calor das tochas.

O Corifeu faz uma fala direcionada para o público, pede silêncio e repreende aquele que não tem conhecimento do ritual e nunca participou do coro ou nem teve iniciação nas Dionísias, o que não é honesto e ainda “devora” os valores dados ao poeta, trai a pátria, deve ser proibido de estar próximo dos coros. Depois disso, o coro segue chamando para continuarem com as brincadeiras do cortejo, aclamando as deusas da natureza e principalmente Iaco, achincalhando alguns personagens e fazendo insinuações obscenas:

κάκοπτετ' ἐγκεκυφώς,
κάκλαε κάκεκράγει
Σεβῖνον ὅστις ἐστὶν ἀναφλύστιος,
καὶ Καλλίαν γέ φασι
τοῦτον τὸν Ἴπποβίνου
κύσθου λεοντῆν ναυμαχεῖν ἐνημμένον.

Dobrado em dois, a levar poucas e boas, põe-se a chorar e a berrar pelo Sebino, um parceiro qualquer lá da Foderice. Corre por aí também que aquele tipo, o Cálías, o filho do Hipó-penis, se perfilou no combate ‘navaginal’, armado de uma pele de leão. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2014, vv. 429-434)

Bate o peito e já prostrado
lagrimeja e choraminga
Tifodias, que nasceu no povoado da Punhétia.
Sobre Cálías, nos contaram
que o rebento de Hipofodes,
numa pele de leão afundou uma buceta. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 429-434)

As palavras usadas por Aristófanes trazem grande sentido para o canto do coro: Σεβῖνον, Sebínon, no original é “se binô”, é a união de σε, *se*, o pronome “te”, com βινέω, *binéo*, “foder”, ou literalmente: “te fodo”, a primeira tradução opta por transliterar a palavra: “Sebino” e a segunda traz a ideia dos dois termos unidos: “Tifodias”. O personagem indicado se relaciona com o amante do filho de Clístenes, por isso o sentido erótico, mas não se sabe se ele é uma pessoa real. A outra palavra é Αναφλύστιος, *Anaflystios*, Anaflisto, realmente

refere-se a um distrito, uma localidade, mas é bem possível que Aristófanes tenha usado a palavra por ela manter uma proximidade com o verbo: ἀναφλάω, *anafláo*, masturbar-se, esse é o motivo das traduções: “Foderice” ou “Punhétia”, e até “Currelinho” que encontrei na tradução de Mariana Peixoto Soares, ela explica da seguinte forma: “Escolhemos o nome de uma cidade existente no Brasil e que é alvo de piadas em função da associação entre seu nome e um termo chulo para ânus” (SOARES, 2014, p. 87); e Ἰππόβινου, *hippóbinou*, que é a junção de ἵππος, *híppos*, cavalo, e βινέω, *binéo*, foder, traduzido por “Hipó-penis”, “Hipofodes”, é o nome do pai de Cálias (Hipônico), que Aristófanes associa à fama do filho, que era “um mulherengo, um conquistador inveterado” (SILVA, 2014, p. 75). Por isso que trago a ressalva aqui sobre o índice fálico que é colocado sobre o nome desse personagem, próprio para o clima de um coro que está exaltando Dioniso e mostrando, como vimos em Lisístrata, um culto a esse deus para o estruturar um clima fálico, que ele possui.

O início do agón é marcado pela troca de acusações entre os poetas, sob a mediação de Dioniso e as intervenções do coro, que antecipam ao público o teor de cada discurso. Após Dioniso solicitar uma oração às Musas, o coro evoca essas divindades para abençoar o momento de eloquência e propõe que cada debatedor também realize sua prece antes de iniciar. Eurípidés inaugura a disputa glorificando suas próprias divindades: αἰθήρ, *aithér*, “Éter”; στροφήξ, *strófinks*, “Eixo da Língua”; σύνεσις, *sýnesis*, “Inteligência”; e μυκτῆρες, *myktêres*, “Narinas”, que pela sua argumentação são os instrumentos práticos do poeta. Nesse trecho, “Aristófanes imputa a Eurípidés o ateísmo e faz com que ele invoque, como se fossem deuses, elementos de seus interesses filosóficos e retóricos” (ANDRADE, 2023, p. 252-253).

Na parte final da peça, Dioniso encontra-se mudado, antes era um medroso desarticulado, agora ele é quem vai decidir sobre o poeta que vai retornar do Hades. O deus do teatro, então, escolhe Ésquilo para retornar do mundo dos mortos, porque ele se importa em imitar a natureza e, por isso, vincula-se com princípios éticos importantes para a cidade, e deixa para trás “Eurípidés imita a imitação da natureza, por isso se interessa primeiro pela técnica poética, pelo realismo do seu discurso” (POMPEU, 2004, p. 130). Ésquilo vai servir melhor para voltar a viver porque trará exemplos melhores para serem apresentados numa cidade repleta de problemas. Hades, assim, convida para todos serem seus hóspedes, depois Ésquilo é levado em um cortejo para retornar à cidade, quando acontece uma fala do deus do mundo dos mortos:

φαίνετε τοίνυν ὑμεῖς τούτῳ
λαμπάδας ἱεράς, χάμα προπέμπετε

τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες

Vocês acenderam para ele agora
as consagradas tochas e o conduzam,
com as canções e as danças dele, a ele
enaltecendo e celebrando. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 1524-27)

Neste trecho, que antecede o êxodo da peça, o deus do submundo ordena que se acendam a λαμπάδας, *lampádas*, “tochas”, especificamente as ἱεράς, *hierás*, consagradas, para acompanhar os cantos de Ésquilo, que agora retorna à vida para levar sua palavra ao povo de Atenas. Tais instrumentos transcendem a função cênica: as tochas evocam o fogo de Prometeu e, com ele, o discernimento necessário aos atenienses. Nesse sentido, Sommerstein (1996, p. 298) associa o uso das tochas à ideia de “escolta”, estabelecendo um paralelo com o final de *Eumênides*, obra em que as divindades homônimas são conduzidas a Atenas pela luz sagrada. Em minha compreensão, as *Eumênides* encontram ali uma nova morada e uma existência renovada sob a égide de Atena, cujo poder decisório define seu destino. O desfecho da comédia, portanto, assume um caráter profundamente ritualístico e religioso, sintetizando o debate sobre o fazer poético de Ésquilo e Eurípides que será detalhado no próximo segmento.

10.2 O ponto estético da clava de Heracles em *As Rãs*

A peça inicia-se com Dioniso a caminho do Hades, trajando um manto de açafreão¹⁰², sob uma pele de leão e calçando coturnos enquanto empunha clava¹⁰³. Ele é acompanhado por seu escravo, Xântias, que segue montado em um jumento. Entre piadas e referências que estabelecem o tom burlesco do gênero cômico, a dupla chega à casa de Heracles¹⁰⁴. Ao recebê-los, o herói não contém o riso diante do traje do meio-irmão: uma composição híbrida que mescla elementos femininos e masculinos, trágicos e cômicos. Essa percepção é explicitada na fala de Heracles:

ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἶμι' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων
ὄρων λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην.
τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνηλθέτην;
ποῖ γῆς ἀπεδήμεις;

¹⁰² O manto açafreão é uma roupa feminina.

¹⁰³ Essa é uma roupa típica de um herói trágico, ao que parece ele já vem representando o trágico e o cômico na vestimenta.

¹⁰⁴ Heracles, Héraclès ou Heraclês é o filho de Alcmena e Zeus, que para os romanos o nome se tornou Hércules, o mais famoso e célebre dos heróis da antiguidade.

Mas é que não consigo espantar o riso, ao ver uma pele de leão por cima de um vestido amarelo. Que ideia se te meteu na cabeça? O que fazem juntos um par de botas de senhora e um cacete? Por que paragens tens tu andado? (ARISTÓFANES, *As Rãs*, 2014, vv. 45-48)¹⁰⁵

Não tenho condição nenhuma de exortar a gargalhada!
Essa pele de leão com esse mantinho açafraão!
(*Sai da casa e se põe ao lado de Dioniso.*)
Qual o conceito? Por que a clava e o coturninho se aliam?
(*para Dioniso*) Por onde você andou? (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 45-48)¹⁰⁶

Heracles aponta, em cena, o paradoxo constituído pelo traje e pelos acessórios de Dioniso. A túnica amarela κροκωτός, *krokotós*, frequentemente utilizada em festivais dionisiacos. Em contrapartida, Dioniso porta uma insígnia marcadamente masculina: o ῥόπαλον, *rópalon*, “clava” ou “cacete”, símbolo de força heróica que, por seu formato, carrega uma simbologia fálica do órgão sexual¹⁰⁷ masculino. Somando-se ao hibridismo, o deus calça o κόθορνος, *kóthornos*, que é uma “bota” ou um “coturno”, que é próprio de uso feminino, como pode ser visto nas duas traduções escolhidas. Essa indumentária justifica o estranhamento de Heracles perante o caráter andrógino de um Dioniso travestido, que “parecia um Hércules efeminado, expressando o caráter híbrido do deus dos disfarces” (POMPEU, 2004, p. 127). Na verdade, tal recurso — assim como os travestismos de Agatão, Clístenes e do Parente de Eurípidas — visa o rebaixamento ridículo da personagem, garantindo a diversão e a surpresa do público (HENDERSON, 1991, p. 219-220).

Posto isso, é fundamental ressaltar que, em nossa sociedade, o uso do ridículo e do recreativo com caráter depreciativo sobre os corpos alheios frequentemente culmina em violência extrema, inclusive o homicídio¹⁰⁸. O procedimento intolerante apresentado na comédia de Aristófanes revela um padrão que persiste da Antiguidade aos dias atuais. O intuito de analisar a comédia grega é, portanto, explorar sua riqueza e a capacidade de oferecer chaves de leitura para o entendimento da nossa própria estrutura social. Como alerta Candido (2006, p. 22), o valor está em perceber os efeitos do “meio na obra”.

O diálogo entre Dioniso e Hércules prossegue permeado por insinuações mútuas, até o momento em que Dioniso revela seu plano heroico: descer ao Hades para resgatar Eurípidas. O deus justifica a empreitada afirmando que os poetas vivos são medíocres,

¹⁰⁵ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva.

¹⁰⁶ Tradução de Tadeu da Costa Andrade.

¹⁰⁷ Com essa palavra, a comédia *As Rãs* teve trinta e um usos de palavras que se referem ao órgão sexual masculino.

¹⁰⁸ Dado estatístico alarmante mostra que o Brasil pelo décimo quinto ano seguido é o país que mata mais pessoas com a transfobia, teve um aumento de 10,7% em 2023. A reportagem apresenta que “76% dos casos acontecem com pessoas negras e 66% tinham menos de 35 anos; organização alerta para subnotificação” (FEIFEL, 2025).

carecendo a cidade de um autor “engenhoso” capaz de salvá-la — uma concepção que posiciona o poeta como um mestre responsável pela educação do cidadão. Ao enumerarem diversos poetas e suas respectivas qualidades, destaca-se para esta pesquisa a fala de Dioniso sobre os tragediógrafos da época:

ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα,
 χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης,
 ἃ φροῦδα θᾶττον, ἦν μόνον χορὸν λάβῃ,
 95 ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ.
 γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροις ἔτι
 ζητῶν ἄν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι.

Rabisco, é o que essa tropa é, paleio fiado, conservatório de andorinhas, a desgraça da arte, que leva sumiço – é só apanhar um coro uma vez sem exemplo! -, depois de mandar não mais do que uma mijadela, única na vida, para a tragédia. Mas um poeta de gema, não se encontra nem de vela acesa, capaz de se sair com uma tirada de génio. (ARISTÓFANES, *As Rãs*, 2014, vv. 92-97)

Uns bagos de uvas mirradas, uma cotja de matracas,
 Andorinhas entre as musas, são uns vândalos da arte,
 Que se escafedem de medo logoque ganham um coro
 E deram uma mijada em cima da tragédia!
 Nem buscando em todo canto você acharia um poeta
 Fértil que possa entoar um só ditode alta estirpe. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 337-339)

No trecho, a palavra ἐπιφυλλίδες, *epifyllides*, traduzida por “Rabisco” ou “Uns bagos de uvas mirradas”, ao que parece, na segunda tradução, existe uma ideia mais próxima na tradução para o português brasileiro, porque nela, no entendimento de Henderson (1991, p. 93), existe uma alusão de duplo sentido à pouca potência criativa desses poetas, relacionada à impotência sexual deles. Isso apresenta um sentido depreciativo do teatro da época, relacionado à falta de vigor fálico. Pouco depois, o deus do teatro conclui aquela conversa pedindo a Heracles que o oriente na sua ida ao mundo dos mortos e exhibe a melhor maneira que ele poderia ter para chegar lá sem muitos problemas. O filho de Alcmena, que já havia ido ao mundo dos mortos para prender o Cérbero, o cão que protege o portal do Hades, propõe de início a seu irmão que busque a via do suicídio e apresenta o modo que ele pode fazer isso, depois outras formas, mas nenhuma delas é aceita por Dioniso. Em seguida indica a forma que ele chegou ao Hades, conduzido pelo barqueiro Caronte, essa parece ser mais atrativa.

Héacles descreve o percurso, detalhando as características do local e quem ali habita. Após concluir as orientações, Dioniso ordena que Xântias carregue novamente o jumento para partirem. O escravo, contudo, queixa-se do fardo e sugere que seria preferível que um morto levasse a carga, dada a extensão da jornada. É nesse momento que Caronte surge; ele convida Dioniso a embarcar, mas recusa terminantemente o escravo, abrindo

exceção apenas para aqueles que lutaram em batalhas navais. Trata-se de uma alusão direta à Batalha de Arginusas (406 a.C.), uma vitória ateniense crucial sobre os espartanos que resultou na alforria de diversos escravos combatentes (ANDRADE, 2023, p. 92).

Dioniso segue então de barco e Xântias vai a pé, percorrendo a margem do lago, e mesmo o deus tendo pago pela viagem, Caronte faz com que ele reme. Surge assim o coro de Rãs-cisne, elas se colocam na água ao lado do barco cantando e louvando Dioniso. Essa cena traz várias possibilidades de entendimentos e muitas especulações dos especialistas de como ela foi realizada, já que a época é marcada pela crise econômica e a comédia exige dois coros, presume-se alguns recursos cênicos e máquinas que cumpram o que se prevê para a sua realização (SILVA, 2014, p. 60). O deus do vinho pede para elas pararem de cantar, elas se revoltam com esse pedido, e o próprio Dioniso segue o canto das rãs, reproduzindo o que elas fazem. Essa disputa entre o coro e o deus do teatro continua até o momento que Caronte aporta o barco, todos descem e Dioniso, nesse momento, já procura Xântias que vem se aproximando com as bagagens nas costas.

Dioniso insiste em querer ver Hades e o coro o conduz à porta do mundo dos mortos e sai de cena, quando começa um episódio e o deus do vinho bate à porta e o porteiro, Eaco¹⁰⁹, atende e vai logo acusando Dioniso, pensando que ele é Heracles, de ter roubado o Cérbero. O deus do teatro sai correndo e coberto de medo defeca e suja tudo de fezes, vendo a situação, o escravo faz pouco caso do deus, ao ponto de Dioniso pedir para que Xântias:

ἴθι νυν ἐπειδὴ ληματίας κἀνδρεῖος εἶ,
 σὺ μὲν γενοῦ ἄγω τὸ ῥόπαλον το οὐτὶ λαβῶν
 καὶ τὴν λεοντῆν, εἵπερ ἀφοβόσπλαγχνος εἶ:
 ἐγὼ δ' ἔσομαί σοι σκευοφόρος ἐν τῷ μέρει.

Já que tá se machotando e não se cabe de audácia,
 Vem cá, toma meu lugar, pega aqui a clava,
 E essa pele de leão, se é tripudo e corajoso!
 Eu me transformo em você e vou levando a bagagem. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 494-497)

A palavra ῥόπαλον, *rópalon*, “clava”, é reintroduzido para reiterar o simbolismo fálico de força e poder associado ao herói, arquétipo da masculinidade. No contexto cômico de Aristófanes, o uso do artefato acentua o contraste com a figura de Dioniso, que se mostra atemorizado diante dos desafios inerentes ao traje de Heracles. Aristófanes parece atribuir ao

¹⁰⁹ Eaco é considerado o juiz do Hades, Aristófanes o coloca como o porteiro desse lugar, agora em uma condição menor que a do próprio cão Cérbero, que fora roubado por Heracles. Nesse trecho da comédia, o porteiro amedronta Dioniso com cada compartimento do mundo dos mortos (SILVA, 2014, p. 77).

deus uma personalidade deliberadamente efeminada e frágil; incapaz de sustentar o peso simbólico da indumentária heroica, Dioniso permuta suas vestes com o escravo. Ele entrega a pele de leão e a clava a Xântias para que este assuma a identidade do filho de Alcmena, enquanto o deus do teatro, desesperado, encarrega-se da bagagem. Contudo, ao surgir uma escrava anunciando as regalias preparadas para o herói, Dioniso prontamente retoma o disfarce. Essa dinâmica de troca de papéis evidencia a inventividade de Aristófanes e sua maestria em explorar o riso através da inversão de expectativas.

O coro surge, então, e canta alguns versos brincando com a situação de mudança de Dioniso, comparando-o a Terâmenes, um dos comandantes do golpe oligárquico de 411 a.C., que mudou de lado por ser melhor para ele (SILVA, 2014, p. 82). Por esse motivo, Dioniso responde cantando:

οὐ γὰρ ἄν γέλοιον ἦν, εἰ
 Ξανθίας μὲν δοῦλος ὢν ἐν
 στρώμασιν Μιλησίοις
 ἀνατετραμμένος κυνῶν ὀρ-
 χηστρίδ' εἶτ' ἤτησεν ἀμίδ', ἐγὼ
 δὲ πρὸς τοῦτον βλέπων
 τοῦρεβίνθου ὄραττόμην, οὗ-
 τος δ' ἄτ' ὢν αὐτὸς πανοῦργος
 εἶδε, κἄτ' ἐκ τῆς γνάθου
 πύξ πατάξας μουξέκοψε
 τοῦ χοροῦ τοῦς προσθίους;

Havia de ser bonito! O Xântias, um escravo, refastelado em tapetes de Mileto a atirar-se à bailarina, e vir-me pedir um penico, ainda por cima; e eu, ali feito parvo a olhar para ele e a fazer festinhas na coisa! Aí o fulano, ao ver o espectáculo, safado como ele é, ainda me havia de mandar um murro nos queixos que me rebentasse com a dentadura. (Aristófanes, *As Rãs*, 2014, vv. 542-549)

Pois não seria absurdo
 que, embora escravo, o Loirinho,
 em lençóis de Mileto,
 beijasse a moça folgado e,
 quando pedisse um penico,
 eu ficasse só vendo
 enquanto esfrego o meu grão,
 e, trambiqueiro que é,
 ele visse e socasse
 minha bocarra, arrancando a vanguarda do coro? (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 542-549)

No trecho, a palavra τοῦρεβίνθου, *tourebínthou*, pode ser traduzido literalmente como “grão-de-bico”, funciona como uma metáfora para o falo de Hércules. Enquanto a primeira tradução opta pelo termo genérico “coisa”, a segunda prefere “grão”, mantendo maior proximidade com o original. A cena ocorre logo após a nova troca de vestes entre Dioniso e Xântias, ilustrando a disputa de poder entre ambos. Nos versos citados, o deus expressa seu

estranhamento diante da inversão hierárquica: seria inconcebível que uma divindade servisse a um escravo enquanto este desfruta dos favores de uma bailarina. Nesse contexto, o ato de Dioniso acariciar o próprio falo sugere, conforme aponta Dover (1993, p. 262), uma atitude masturbatória (figura 19¹¹⁰) enquanto observa a interação entre Xântias e a jovem.

Figura 17 - Masturbação masculina¹¹¹



Fonte: Wikipédia (2021).

Em um outro episódio, o deus do vinho se dirige à porta do Hades e chega uma mulher estrangeira, na verdade, uma hoteleira, que vem logo acusando Dioniso e é apoiada por uma assadeira, as duas o acusam de comer de tudo na casa delas e não pagar. Elas também o confundem com Heracles e têm o apoio de Xântias, que as incentivam durante suas falas de acusação. Assim, as duas fazem a seguinte denúncia, apoiadas por Xântias:

Ξανθίας

τούτου πάνυ τοῦργον: οὗτος ὁ τρόπος πανταχοῦ.

Πανδοκεντρία

καὶ τὸ ξίφος γ' ἐσπᾶτο μαίνεσθαι δοκῶν.

Πλαθάνη

νῆ Δία τάλαινα.

XÂNTIAS (à parte)

Faz mesmo o jeito dele. Arma dessas em todo o lado.

ESTALADEIRA

... e apontou-me a espada, com ar de doido varrido.

PLÁTANE

Foi assim foi, coitada! (ARISTÓFANES, *As Rãs*, 2014, vv. 563-565)

Nesse trecho, a palavra ξίφος, *ksífos*, “espada”, mostra o poder que a arma tem para este herói, como havia sido dito a respeito da clava. É importante dizer que a cena tem um tom cômico, apresentando o suposto Heracles (Dioniso travestido e se passando por Heracles)

¹¹⁰ Além do exemplo da figura 14, em relação à masturbação feminina, referente ao verso 109 de *Lisístrata*.

¹¹¹ Gravura de uma cratera do século IV a. C. que mostra um fauno se masturbando.

como um glutão, mas também traz toda a sua performance do grande guerreiro que vence os monstros e amedronta com as histórias contadas. Com as outras falas do diálogo, dá para perceber que o medo das mulheres não é só do filho de Alcmena, Aristófanes provavelmente quer mostrar a situação das mulheres estrangeiras, moradoras de Atenas, mas que não gozam de certos direitos, tanto que esse poeta, em *Rãs*, logo em seguida, faz referência a Cleão como sendo um protetor de uma nova casta social ascendente, estrangeiros que tinham algum comércio, “a nova classe burguesa, próspera nos negócios, que concorria, na ribalta política, com a velha aristocracia” (SILVA, 2014, p. 84).

Dioniso novamente entrega a pele de leão e a clava para Xântias, o escravo reclama, mas acaba aceitando e responde cantando ao coro que terá uma atitude de macho. Contudo, quando o porteiro entra em cena de novo, pede para prender o ladrão de cachorros, agora era Xântias vestido de Heracles, mas esse tenta escapar oferecendo o seu escravo, que era Dioniso, para ser torturado, ele para se livrar da surra se declara como deus, filho de Zeus. O porteiro para finalizar com a questão pede para os dois tirarem as vestes e apetrecho e resolver o problema, depois, vai começar a bater nos dois para descobrir quem é um deus, pois se for divino não deveria sentir dor. Mas como não conseguiu definir quem seria deus ou humano, ele resolve deixar para isso ser definido por Hades e Perséfone.

Começa então a parábase, mais ou menos no meio da peça, em que o coro de iniciados se proclama sagrado e fala de questões políticas da votação na assembleia, da libertação de escravos que participaram de vitória na guerra (batalha em Arginusas, como visto antes), desaprova o tratamento dado aos cidadãos ilustres, faz referências somente vistas nessa peça, como no seguinte trecho:

εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος ἢ τρόπον ὅστις ἔτ' οἰμώζεται,
οὐ πολὺν οὐδ' ὁ πίθηκος οὗτος ὁ νῦν ἐνοχλῶν, Κλειγένης ὁ μικρός,
ὁ πονηρότατος βαλανεὺς ὅποσοι κρατοῦσι κυκησιτέφρου
ψευδολίτρου κονίας
καὶ Κιμωλίας γῆς,
χρόνον ἐνδιατρίψει: ἰδὼν δὲ τάδ' οὐκ
εἰρηνικὸς ἔσθ', ἵνα μὴ ποτε κάποδυθῆ μεθύων ἄνευ
ξύλου βαδίζων.

Se eu sei prever qual vida de varão, qual jeito
vai se danar,
Não mais por muito tempo, esse mico que perturba,
Clígenes, o pequeno,
O mais canalha de quantos reis-de-banhos governam, borralheiros,
O pó falsa-barrilha
E a terra cimólia,
Estará junto de nós! Mas mesmo vendo, não se acalma
Com medo de o despirem, se beber
E estiver sem porrete. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 706-717)

A cena narrada pelo coro menciona Clígenes, cujo nome carrega uma ironia etimológica: a união de κλέος, *kléos*, glória com γένος, *génos*, resultando em “estirpe gloriosa”. Personagem citado apenas nesta comédia, ele é apresentado como dono de uma casa de banho — ocupação de baixo prestígio, frequentemente comparada ao comércio popular e à prostituição. Aristófanes, contudo, eleva esse patamar de desprestígio ao associá-lo também à figura do político.

A expressão μικρός, *mikrós*, pequeno, aplicada ao personagem, cria um contraste irônico com sua suposta origem aristocrática, uma vez que a nobreza é tradicionalmente associada ao termo μέγας (grande) (ANDRADE, 2023). A encenação de Clígenes reflete o clima de insegurança em Atenas, onde o medo de assaltos noturnos era constante. Segundo Sommerstein (1996), a cena sugere uma situação em que o homem foi despojado de suas vestes, retratando Clígenes ora como um "valentão" que porta uma arma sem propósito claro, ora como um covarde que a exhibe de forma descabida.

Essa arma, o ξύλου, *ksýlou*, pau, utilizada teoricamente para proteção, ganha uma conotação sexual no contexto da nudez do personagem, sugerindo tratar-se do próprio falo. Assim, a expressão “não consegue viver em paz” (ARISTÓFANES, *Rãs*, vv. 714-715) torna-se ambígua: por um lado, indica a oposição de Clígenes a uma trégua com os aliados de Esparta (SILVA, 2014); por outro, sugere que ele vive em constante conflito com seus compatriotas, sempre "armado" e protegendo a retaguarda — uma alusão satírica ao comportamento sexual ou à agressividade fálica.

Após a parábase, o coro sai de cena e o segundo prólogo começa com um diálogo entre Xântias e um serviçal do Hades. A conversa aborda o cotidiano de servos e senhores, trocando acusações e anunciando o agón entre Ésquilo e Eurípides. Em seguida, os serviçais saem e o coro entra novamente para detalhar como será o debate e as características dos competidores. Com a saída do coro, entram Hades, Dioniso, Ésquilo e Eurípides. São colocados três tronos para os deuses e Ésquilo, de modo que Eurípides inicia a disputa. Henderson (1991, p. 91) organiza a peça em duas partes: a primeira é um grande prólogo sobre a viagem ao mundo dos mortos; a segunda, após uma parábase de temática ética e política, foca na disputa trágica. O autor destaca que o humor escatológico da primeira parte dá lugar, na segunda, ao debate sério entre os poetas, que alternam entre críticas recíprocas e elogios à própria poesia.

Eurípides dá início à sua fala dizendo que prefere mostrar antes a farsa que é o seu oponente e depois vai tratar de sua poesia, por esse motivo, ele diz que Ésquilo é um

enrolador, que menciona sobre seres desconhecidos do público e outros desnecessários, e ele, Eurípides, não misturava as coisas na peça, nem deixava personagens à toa, todos falavam. Ele complementa dizendo que ensinou o público a falar e outros atributos a mais que isso: a pensar, a refletir, a ver as coisas de forma melhor com as suas tragédias. Dioniso ouvindo tal argumento, conta de forma irônica sobre o resultado no público do que ensinou Eurípides, que sempre colocou em suas peças temas do cotidiano, o coro, por sua vez, vem pedir a Ésquilo que ele responda sobre as acusações que recebeu.

Em resposta ao coro, Ésquilo acusa Eurípides de transformar homens nobres em 'trambiqueiros', contrastando sua própria obra, que eleva o tema da guerra e instrui os cidadãos à valentia e à vitória. Para fundamentar sua posição, ele defende que se busque a sabedoria dos poetas ancestrais: Orfeu, com os Mistérios; Museu, com curas e predições; Hesíodo, com o labor da terra e as estações; e Homero, com a glória e a bravura heróica. Ésquilo enumera figuras como Pátroclo e Teucro como arquétipos de guerreiros, incluindo entre eles Lâmaco — que, embora criticado anteriormente por Aristófanes em *Acarneuses*, é aqui elogiado por Ésquilo por seu espírito combativo e seu sacrifício na expedição à Sicília, evento de grande impacto para a Atenas da época. Em contrapartida, o poeta repudia personagens femininas como Fedra e Estenebeia, argumentando que elas oferecem maus exemplos e que cabe ao poeta ocultar o que é vil.

Na sequência, Ésquilo acusa Eurípides de subverter a ordem social e semear a discórdia civil, analisando os efeitos de sua poesia sobre as diferentes classes de Atenas. Sendo os atenienses um povo de tradição marítima, Eurípides é acusado de introduzir em suas tragédias o uso irrestrito da *πειθός*, *peithós*, “persuasão” e do uso irrestrito da oratória para convencer, do *ἄρχουσιν*, *árchousin*, “comandante” aos *παράλους*, *parálous*, “marujos”. Segundo Andrade (2023, p. 280), tal prática negligenciaria os costumes ancestrais, favorecendo figuras marginais e ociosas. Esse procedimento pode ser interpretado como falocêntrico, uma vez que utiliza a linguagem estruturada pelo domínio masculino para consolidar propósitos de poder. O trecho seguinte ilustra tal perspectiva:

κᾶτ' ἐκ τούτων ἡ πόλις ἡμῶν
 ὑπογραμματέων ἀνεμεστῶθη
 καὶ βωμολόχων δημοπθῆκων
 ἐξαπατώντων τὸν δῆμον αἰεί,
 λαμπάδα δ' οὐδεὶς οἴός τε φέρειν
 ὑπ' ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.

E desde então nossa cidade encheu-se
 de secretários assistentes torpes,
 de macacos que só são palhaços

e não se cansam de enganar o povo,
e agora, pela falta de exercícios,
ninguém mais corre com a tocha. (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 1083-1085)

A palavra *λαμπάδα*, *lampáda*, “tocha”, aqui mencionada, no verso 1087, é repetida, no verso 1098, refere-se ao instrumento conduzido pelos competidores na “lampadeforia” ou “lampás”¹¹². Essa competição mencionada no trecho mostra que os cidadãos não são mais como antes, nem no sentido ético, nem no físico, assim eles não correm mais com a “tocha”, pois o treinamento com o corpo está sendo negligenciado (SOMMERSTEIN, 1996, p. 254). A “tocha”, nessa situação, representa um símbolo fálico de força e de virilidade, a qual está fragilizada no homem da época da apresentação da peça e, nas duas ocorrências da palavra, ele é ironizado por não conseguir carregar esse poder, esse vigor em uma competição tão comum e importante na cidade, fazendo alusão aos festivais de poesia.

O coro instiga, depois, a disputa e Eurípides entra falando que vai comentar sobre o prólogo das peças de Ésquilo. Ele, primeiro, mostra que há falta de clareza na *Oresteia*, expondo algumas palavras e tendo o seu entendimento para encontrar contradição, mas é perceptível que Aristófanes busca trazer comicidade em relação a repetições de palavras que trazem sentido semelhante. Esse uso faz um jogo cômico com termos recorrentes em tragédias. É o caso do sentido dos verbos: κλύειν, *klyein*, e ἀκοῦσαι, *akoûsai*, que têm o sentido de ouvir e Eurípides afirma que Ésquilo usa em uma mesma situação e não percebe que é uma repetição. Dioniso (vv. 1175- 76) aproveita a situação para trazer o cômico, dizendo que ele está chamando os mortos, por esse motivo precisa repetir muitas vezes, porque há, certamente, uma dificuldade de ouvir.

Ésquilo, então, decide evidenciar as falhas nos prólogos de Eurípides, tomando como exemplo o caso de Édipo em *Antígona*. Segundo a crítica esquiliana, Eurípides descreve Édipo como inicialmente feliz; no entanto, Ésquilo questiona como um homem predestinado, desde antes do nascimento, a cometer parricídio e incesto poderia ter conhecido a felicidade. Para o poeta arcaico, tal caracterização é inerentemente contraditória. Eurípides, por sua vez, defende reiteradamente a qualidade de suas composições. Nesse ponto, Ésquilo replica, e ambos travam um diálogo marcado por insinuações sexuais:

Αἰσχύλος

¹¹² Era “uma corrida em que os competidores carregavam uma tocha em revezamento. A corrida era um importante evento cívico, e um homem rico, nomeado ginasiarca, ficava responsável por financiar o treinamento dos atletas” (ANDRADE, 2023, p. 124). Essa competição fazia parte das Panateneias na cidade de Atenas (SOMMERSTEIN, 1996, p. 254), que eram festivais importantes em favor da deusa Atena e relacionavam cortejos, competições de canto e recitação de poesia, disputas no atletismo com premiações.

καὶ μὴν μὰ τὸν Δί' οὐ κατ' ἔπος γέ σου κνίσω
τὸ ῥῆμ' ἕκαστον, ἀλλὰ σὺν τοῖσιν θεοῖς
ἀπὸ ληκυθίου σου τοὺς προλόγους διαφθερῶ.

Εὐριπίδης

ἀπὸ ληκυθίου σὺ τοὺς ἐμούς;

Αἰσχύλος

ἐνὸς μόνου.

ποιεῖς γὰρ οὕτως ὥστ' ἐναρμόττειν ἅπαν,

καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θύλακον,

ἐν τοῖς ἱαμβείοισι. δεῖξω δ' αὐτίκα.

ÉSQUILO

Pois bem, não me proponho passar no crivo, verso por verso, as palavras que tu usas, uma a uma. Vou mas é, assim os deuses me ajudem, dar cabo dos teus prólogos... à galheta.

EURÍPIDES

À galheta? Tu? Dos meus prólogos?

ÉSQUILO

Isso mesmo. E uma chega. É que tu compões de tal maneira que qualquer coisa, uma ampulheta, uma galheta, uma saqueta, se ajusta aos teus iambos. Faço-te uma demonstração, e é já. (ARISTÓFANES, *As Rãs*, 2014, vv. 1198-1204)

ÉSQUILO

Em nome de Zeus, não vou esmigalhar verso por verso

Cada um de seus dizeres, mas, co'a ajuda dos bons deuses,

Eu triturarei seus prólogos com uma moringuinha!

EURÍPIDES

Como? Co'uma moringuinha?

ÉSQUILO

E só com uma moringuinha!

Você compõe de uma maneira que tudo pode caber:

Um saquinho, um chumacinho... e també' uma moringuinha

Inteirinha nos seus versos. Como vou mostrar agora! (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 1198-1204)

Nesse diálogo e no seguinte, encontramos quinze vezes a palavra λήκυθον, *lékython*, “moringa”, e treze vezes o diminutivo dela ληκύθιον, *lekýthion*, “frasquinho”. Para Dover (1993, p. 337-8), λήκυθος, *lékythos*, era um vaso estreito, pequeno e com um bojo, usado para carregar óleo, existia um que se parecia muito com o órgão sexual masculino, essa palavra mantém relação com ληκᾶν, *lekân*, que é uma gíria para designar as relações sexuais. Note-se que as traduções consultadas utilizam “galheta” e “moringuinha” para preservar esse sentido original. Também é importante ressaltar que as duas palavras usadas no verso 1203, ligadas a ληκύθιον, *lekýthion*: κωδάριον, *kodáron*, “pelos pubianos”; θύλακον, *thýlakon*, “saco escrotal”, e λήκυθος, *lékythos*, também constroem a ideia obscena do poeta, que para Henderson (1991, p. 91), essa temática sexual tem um papel de aliviar a seriedade do embate dos dois poetas trágicos. A princípio, Aristófanes usa essas palavras na sequência do diálogo entre Dioniso, Ésquilo e Eurípides, principalmente, quando este conta prólogos de suas tragédias. A utilização desses objetos do cotidiano e do diminutivo constrói uma aproximação com as peças de Eurípides, por outro lado, a obscenidade bem frequente remeteria à

fertilidade da poesia desses trágicos e ao jeito licencioso que Eurípides faz a sua poesia (ANDRADE, 2023, p. 304-5). Entretanto, “Essa representação da razão masculina como corpo desencarnado supõe uma morfologia imaginária criada por meio da exclusão de outros corpos possíveis” (BUTLER, 2019, p. 90).

Já, na parte final desse trecho, recheado de obscenidades, Eurípides diz o seguinte:

ἔασον εἰπεῖν πρῶθ' ὄλον με τὸν στίχον.
 ‘Οἶνεύς ποτ' ἐκ γῆς πολύμετρον λαβῶν στάχυν
 θύων ἀπαρχάς’—

Deixa-me ao menos dizer o verso até ao fim. “Eneu, um dia, no campo, após uma colheita abundante, preparava-se para a oferenda das primícias e...” (ARISTÓFANES, *As Rãs*, 2014, vv. 1239-41)

Vê se deixa eu terminar o verso por completo!
 “Eneu, certa vez, da terra levantando vasta espiga,
 As primícias ofertando...” (ARISTÓFANES, *Rãs*, 2023, vv. 1239-41)

Nesse ponto da peça, acompanho a leitura de Tadeu da Costa Andrade (2023, p.312-3) de afirmar a tradução de πολύμετρον στάχυν, *polýmētron stachyn*, por “vasta espiga”, isso para manter o teor do momento da comédia com uma insinuação fálica, diferente da tradução de Maria de Fátimas Sousa e Silva, que traduz por “colheita abundante” e a de Mariana Peixoto Soares, que traduz por “safra abundante”, em que Ésquilo cita um trecho da tragédia *Meleagro* de Eurípides, para zombá-lo, novamente, com a poesia dele, trazendo uma sugestão obsca.

O coro retorna para prenunciar um novo episódio, concedendo a palavra a Eurípides sob a premissa de sua soberania báquica. O poeta passa, então, a cantar versos ao som da lira, parodiando trecho a trecho a lírica arcaica de Ésquilo e ironizando seus recursos estilísticos. Ésquilo reage, sugerindo que a poesia de Eurípides assemelha-se à das prostitutas por se afastar da ética trágica em favor de “potencialidades eróticas, lúdicas e populares, condizentes com o sentido de quotidiano” (SILVA, 2014, p. 142). Ele sustenta que a obra euripídica é marcada por um colorido de sons e imagens, porém carente de profundidade. Na sequência, durante uma performance coral, uma balança é levada ao centro do palco; Eurípides posiciona-se à direita e Ésquilo à esquerda. Ambos depositam seus versos no prato, e a balança pende para o lado de Ésquilo. Apesar da contestação de Eurípides, o procedimento é repetido e o peso de Ésquilo prevalece novamente.

No êxodo da comédia, o coro pede um bom caminho para Ésquilo em seu retorno e que a cidade tenha paz e se livre de guerras. Na verdade, esse é o momento final da Guerra do Peloponeso período que configura à parte uma outra fase da história de Atenas e,

consequentemente, do teatro grego, pois as duas peças seguintes: *Assembleia de mulheres* e *Pluto* fazem parte da comédia intermediária e é delas, nessa ordem, que iremos tratar agora.

11 AGORA, EM *A ASSEMBLEIA DE MULHERES*, AS “BENGALA” FAZEM A REVOLUÇÃO COMUNISTA

A peça *A Assembleia de mulheres* traz uma imprecisão sobre a data de sua apresentação, já que não há didascálias¹¹³ referentes a essa comédia, o que se tem de informação está relacionado a fatos ocorridos na época que estão referidos na peça. Contudo, existem especulações de que a apresentação aconteceu, nas Leneias, entre 393-392 a.C. (SILVA, 1988, p. 9). É importante também dizer novamente que a Guerra do Peloponeso teve o seu fim em 404 a.C. e a cidade de Atenas vem se reconfigurando com todo um processo de mudanças políticas e econômicas. A temática sobre a paz foi deixada de lado e o foco passou a ser a crise econômica e a busca por uma recuperação que permaneceu dando suporte financeiro para os festivais (DUARTE, 2000, p. 220). Dessa maneira, a criatividade para solucionar os problemas econômicos é apresentada nessa comédia e em *Pluto*.

O poeta traz renovações em algumas questões formais da comédia: a participação do coro diminui, pois esse componente, que fora tão importante para a trama no teatro antigo, vai perdendo a função de mediar as ações e expressar a voz do poeta, isso principalmente porque a parábase desaparece a partir dessa peça. Outra característica que Aristófanes muda está colocada na forma de fazer o humor, não mais tão fortemente com a zombaria de personagens conhecidos, políticos da época, já que o Golpe Oligárquico de 411 a.C. trouxe mais rigidez e restrições para uma investida pessoal feita contra políticos, como Aristófanes já fizera com Cleão, por exemplo, não era apropriado nesse momento.

A trama começa antes de amanhecer, com um monólogo de Praxágora, a heroína dessa comédia, esposa de Bléfiro, que remonta ao estilo dos prólogos trágicos de Eurípidés, usando palavras comuns de uso desse poeta, modelo que Aristófanes já operara em *As Rãs* e é característico por ser com descrições detalhadas, muito próximo ao que já havia feito em *Lisistrata* (SILVA, 1988, p. 113). Essa heroína encontra-se, então, na praça pública em Atenas, fazendo um discurso para a lâmpada que ela carrega, dizendo sobre o quando esse objeto é importante para as mulheres em sua intimidade no lar e companheira nos momentos solitários. Esse discurso vai até o instante em que ela entende que o horário da assembleia está chegando e ela, ainda no escuro do amanhecer do dia, vestida com as roupas do seu marido, espera as suas amigas que não chegaram, como planejado. Mas, quando Praxágora vê que

¹¹³ Didascálias ou rubricas são indicações, marcações, notas que o poeta fez em relação às questões importantes da peça. Nelas estão colocadas entradas e saídas dos personagens, com quem eles estão falando, traz informações sobre as indumentárias, cenários e vestimentas. De outra forma, também apresenta informações sobre o dia e o festival que a encenação aconteceu.

todas estão ali, começa a organizar quem vai falar na assembleia, já que elas planejam tomar a administração da cidade, porque os homens com a corrupção não conseguem fazer uma boa gestão.

Esta situação retoma um recurso já explorado em *Tesmoforiantes*: o travestimento. Naquela obra, Aristófanes utiliza atores que se vestem de mulheres para encenar uma peça ambientada em um espaço estritamente feminino. Ocorre ali um “duplo travestimento”, pois atores masculinos interpretam mulheres que, por sua vez, encenam paródias de personagens masculinos. Já em *Assembleia de Mulheres*, o processo se inverte: atores interpretam personagens femininas que se disfarçam com roupas de homens para conduzir a trama. Diante dessa diversidade de representações, nota-se que “a mulher é criada pelo homem e se reduz a uma lista metonímica de acessórios” (TAAFFE, 1993, p. 85 apud RUBIÃO, 2007, p. 87), evidenciando o quanto a voz masculina é uníssona e falocêntrica nas comédias aristofânicas. Este é o ponto que será abordado inicialmente no próximo segmento.

11.1 As “bengala” estéticas em *A Assembleia de mulheres*

Quando as outras mulheres chegam e Praxágoras passa em revista para saber se todas estão ali e se estão com os trajes adequados:

Πραξάγορα

καὶ μὴν τά γ' ἄλλ' ὁμῶν ὀρθῶ πεπραγμένα.
Λακωνικὰς γὰρ ἔχετε καὶ βακτηρίας
καὶ θαιμάτια τάνδρεϊα, καθάπερ εἶπομεν

Γυνή Α

ἔγωγέ τοι τὸ σκύταλον ἐξηνεγκάμην
τὸ τοῦ Λαμίου τουτὶ καθεύδοντος λάθρα.

Γυνή Β

τοῦτ' ἔστ' ἐκείνων τῶν σκυτάλων ὧν πέρδεται.

PRAXÁGORA

Bem visto vocês fizeram as coisas restantes,
trazem os sapatos lacônios, bengalas
e trajes masculinos, conforme falamos.

PRIMEIRA MULHER

Eu mesma peguei o bastão de Lâmias,
às escondidas, enquanto ele estava dormindo.

SEGUNDA MULHER

É um daqueles bastões que ele carrega pra lá e pra cá [*enquanto peida*].
(ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 73-78)¹¹⁴

¹¹⁴ Tradução da pesquisadora Tatiana Vieira Barcelos, vejo que valorizar o seu trabalho, a sua pesquisa vem dar voz aos conhecimentos incentivados nos programas de pós-graduação pelo Brasil.

Nesse trecho, Praxágoras caracteriza a mulher que pretende transformar a política ateniense. Há aqui uma ênfase em tratar dos adereços utilizados, destaca-se o que melhor representa o caráter fálico: βακτηρίας, *bakterías*, bastão, ou mesmo a “bengala¹¹⁵”, termo que ocorre uma vez no texto. Sommerstein (2015, p. 144) observa que este era um instrumento típico de homens idosos na Assembleia; já Ussher (1973, p. 85) ratifica tal visão e acrescenta que o uso do bastão também era comum entre jovens que buscavam emular o estilo espartano, portando-o como símbolo de vigor e força. Assim, as mulheres utilizam-se desse subterfúgio para a performance da masculinidade. Subsequentemente, o termo σκούταλον, *skútalón*, “porrete” ou “clava”; aparece em duas ocasiões. Na primeira, a Primeira Mulher toma a clava de Lâmias — provavelmente seu marido, embora o nome possa ser uma alusão à comédia *Lâmia*, de Crates. No mito, Lâmias porta uma clava colossal, semelhante à de Hércules e associada aos costumes lacônicos. Por fim, a palavra é repetida de forma cômica na fala de Praxágoras (ou da Segunda Mulher, a depender da variante do texto grego), sugerindo que o peso do porrete provoca flatulências no personagem.

Depois, no diálogo entre Praxágoras e as mulheres, há algumas referências de oradores, colocados para fazer uma relação da ficção com a realidade e mostrar o que a oradora Praxágoras tem com os exemplos existentes destes: primeiro, Céfalo, que era um político influente e com posições fortes contra Esparta, é usado na comédia para mostrar que ele seria um oponente duro para a novata Praxágoras; e Neoclides, que era famoso pela sua habilidade de roubar. E para concluir esse diálogo, Praxágoras de novo convoca as mulheres para se travestirem para irem à Pnix:

ἄγε νυν ἀναστέλλεσθ' ἄνω τὰ χιτῶνια:
 ὑποδεῖσθε δ' ὡς τάχιστα τὰς Λακωνικάς,
 ὡσπερ τὸν ἄνδρ' ἐθεᾶσθ', ὅτ' εἰς ἐκκλησίαν
 μέλλοι βαδίζειν ἢ θύραζ' ἐκάστοτε.
 ἔπειτ' ἐπειδὴν ταῦτα πάντ' ἔχη καλῶς,
 περιδεῖσθε τοὺς πώγωνας. ἤνικ' ἂν δέ γε
 τούτους ἀκριβῶσθε περιηρμοσμένοι,
 καὶ θαιμάτια τὰνδρεῖά γ' ἄπερ ἐκλέψατε
 ἐπαναβάλεσθε, κᾶτα ταῖς βακτηρίαις
 ἐπερειδόμενοι βαδίζετ' ἄδουσαι μέλος
 πρεσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμενοι
 τὸν τῶν ἀγροίκων.

Vamos, dispam as túnicas.

Coloquem, pois, o quão rápido os sapatos Lacedemônios,
 como costumavam ver os homens fazerem, quando vão

[à *Assembléia*],

ou para qualquer lugar porta a fora.

¹¹⁵ Encontrei dezesseis referências do falo em *Assembleia de mulheres*.

Depois que tudo isso estiver pronto,
 preguem as barbas. Quando, com efeito,
 essas coisas estiverem perfeitamente ajeitadas,
 E a roupa masculina, a que vocês roubaram,
 tiverem vestido, sobre os bastões,
 apoiando-se, andem, cantando uma melodia
 Antiga, imitando os hábitos
 dos camponeses. (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 268-279)

A palavra βακτηρία, *bakterías*, acontece novamente, agora no dativo plural ταῖς βακτηρία, *taís bakteriais*. Nesse trecho, a ideia fálica se mantém como a anterior, aqui Praxágoras fala como as mulheres devem proceder, imitando os maridos para irem à assembleia e, novamente, a bengala é um objeto que traz a imposição daquele que vai exercer o poder político masculino. Também existe um registro em relação às canções feitas por mulheres do campo, mostrando a relação das populações do campo que foram para a cidade, isso é, exibe o resultado das migrações para dentro das muralhas de Atenas se resguardando contra a Guerra do Peloponeso.

Com a saída das mulheres em direção à Pnix, elas se reúnem para formar o coro. A atuação desse grupo na peça é, do início ao fim, vinculada à iniciativa de Praxágoras em concretizar o plano heroico de transferir o poder às mulheres e implementar as novas leis de seu governo (OLIVEIRA, 2009, p. 171). Nesta primeira metade da comédia, o coro preserva as características típicas das obras anteriores de Aristófanes: apoio à ação da protagonista, uso de paródias, teor obsceno e ironia direcionada a figuras políticas da época (DUARTE, 2000, p. 220). No párodo, o coro convoca os ὄνδρες, *ôndres*, — termo traduzido como “homens” ou “meus senhores” (SILVA, *As mulheres no parlamento*, 1988, v. 289) — para comparecerem à assembleia. Tal convocação reflete a metalinguagem da peça, que tem o seu papel didático e poético ao mesmo tempo, pois o coro feminino se dirige a um público majoritariamente masculino, instruindo-o a retirar a senha necessária para o recebimento do soldo. O coro explica, ainda, que o pagamento é o principal motor da participação nas sessões, uma vez que, sem o incentivo financeiro, os cidadãos negligenciariam as reuniões (SILVA, 1988, p. 53).

Logo após a saída do coro, entra em cena Bléfiro, marido de Praxágoras. Ele surge trajando as vestes da esposa, pois, ao sentir necessidade de usar o banheiro, não encontrou suas próprias roupas — levadas por ela. Outros homens surgem com o mesmo problema, vestindo roupas femininas e questionando-se sobre o ocorrido. O diálogo transcorre entre a confusão sobre o paradeiro das esposas e o desconforto fisiológico de Bléfiro. Cremes, outro personagem, chega da Assembleia informando que a sessão já se encerrara com um público recorde. Segundo ele, os prítanes submeteram à discussão a salvação da pólis, tema de

suma importância. Cremes relata que um grupo de 'sapateiros' de pele alva — na verdade, as mulheres disfarçadas — propôs a entrega do governo às mulheres, projeto que foi prontamente aprovado. Assim, o diálogo entre Bléfiro e Cremes revela que as mulheres ocuparam o espaço público e mimetizaram o discurso masculino para tomar o poder, apontando as falhas dos homens e exaltando as virtudes femininas. A promessa é de uma cidade próspera, sem corrupção ou pobreza, sob o comando feminino. A encenação das mulheres logrou êxito, ludibriando os cidadãos na Assembleia.

O que foi tramado pelas mulheres é realmente uma crítica que Aristófanes faz aos resultados desastrosos da política feita pelos homens, a corrupção, a guerra e todos os transtornos trazidos por ela. Entretanto, mostra novamente o poeta trazendo, em sua ficção, algo pouco provável de acontecer, mas que deixa subentendido um grande temor dos homens, as mulheres tomarem o poder. E Aristófanes brinca com a posse do governo de Atenas, que com a trama das mulheres é concedido a elas, e parece ser melhor, mais justo. Mas as mulheres precisam ser dominadas, como a natureza deve ser domada, da mesma maneira que Peserfone foi contida para que a força da natureza que existe nela seja submissa ao poder de Zeus e Hades (do falo). Mesmo que, por uma concessão, ela só possa estar na terra numa parte do ano, a outra ela deve estar nos domínios do deus do mundo inferior.

Com o fim desse diálogo, o coro de mulheres entra com as componentes ainda vestidas de roupa masculina, a corifeia vem falando sobre o cuidado de elas não estarem sendo seguidas, pois seria ruim se os maridos desconfiassem do que estava acontecendo e anuncia que a chefe delas está chegando, vem ainda com a sua barba pendurada no queixo. E Praxágoras chega e fala para todas as mulheres:

ταυτὶ μὲν ἡμῖν ὃ γυναῖκες εὐτυχῶς
τὰ πράγματ' ἐκβέβηκεν ἀβουλεύσαμεν.
ἀλλ' ὡς τάχιστα πρὶν τιν' ἀνθρώπων ἰδεῖν,
ῥιπτεῖτε χλαίνας, ἐμβᾶς ἐκποδῶν ἴτω,
χάλα συναπτοῦς ἡνίας Λακωνικάς,
βακτηρίας ἄφεσθε.

Ora pronto, minhas senhoras, assunto arrumado. E em boa hora, porque tudo se resolveu como tínhamos previsto. Não há tempo a perder, antes que um parceiro qualquer nos ponha a vista em cima, tirem-me esses casacos, descalcem os sapatos. [A uma das mulheres.] Desaperta os cordões às botas, [a todas] desvencilhem-se das bengalas. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 504- 509)

Aristófanes continua utilizando a palavra βακτηρίας, *bakterías*, agora no acusativo singular, mas no mesmo sentido das duas ocorrências anteriores, “bengala”. Nesse momento, Praxágoras retorna da assembleia e pede para as mulheres retirarem o disfarce de homem,

inclusive deixarem de lado a “bengala”, o símbolo fálico de poder do discurso masculino, já que retornaram a ocupar o lugar de mulheres. O coro feminino, em seguida, fala novamente querendo organizar, propõe seguir as orientações de Praxágoras e faz elogios a ela. A líder ratifica a sua autoridade dizendo:

περιμείνατέ νυν, ἵνα τῆς ἀρχῆς ἦν ἄρτι κεχειροτόνημαι,
 ζυμβούλοισιν πάσαις ὑμῖν χρήσωμαι. καὶ γὰρ ἐκεῖ μοι
 ἐν τῷ θορύβῳ καὶ τοῖς δεινοῖς ἀνδρείοταται γεγένηθε.

Esperem até que eu volte. Continuem obedientes como até agora, para que eu possa usar a autoridade de que estou investida com o apoio de todas vocês, pois na assembléia verifiquei que na hora de resolver vocês são um bocado homens! (ARISTÓFANES, *A revolução das mulheres*, 1988, vv. 517-518)⁸⁴

Bem, então esperem só um momento, para eu usar da autoridade de que acabo de ser investida, apoiada no voto de todas. Porque lá na assembleia, no meio daquela confusão, na hora do perigo, vocês portaram-se como verdadeiros homens. [no momento em que praxágoras faz menção de entrar em casa, sai Bléfiro, vestido de mulher.] (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 517- 518)

Esse trecho confirma o discurso das mulheres em relação ao instrumento “bengala”, pois a palavra ἀνδρείοταται, *andreiótatai*, “verdadeiros homens” ou “um bocado homens” é um adjetivo, no feminino, no singular, no caso dativo, com terminação de superlativo, ou seja, uma palavra masculina caracterizando de forma hiperbólica, no sentido masculino, as mulheres. Isso para mostrar que elas foram muito “homem” naquele momento, na assembleia, e que a palavra ἀνδρεία, *andreía*, significa coragem, dentro desse sentido, em português, existe a expressão “é muito macho” na acepção de ter muita coragem. A maneira que o poeta, então, concede o poder às mulheres é para elas seguirem o padrão masculino, aquele que vai dominar as forças da natureza, porque a civilização humana deve ser vista como o resultado do poder da inteligência humana submetendo o poder da natureza, o que fez Zeus e Hades devem ser vistas como ações educadoras de Perséfone, uma forma de controlar a natureza (NORTWICK, 2008, p. 21-22).

Praxágoras, então, diz que deve voltar à ágora para começar as organizações, vai acontecer um banquete, Bléfiro e Cremes já ficam interessados para comer, beber e fazer sexo de graça, dessa maneira eles vão para casa arrumar as coisas para entregar para a cidade. Acontece, por conseguinte, algo novo nas comédias de Aristófanes, uma entrada do coro de nome: Χοροῦ, *Choroú*, “do coro”, que é uma representação do coro sem registro de fala, para Sommerstein (2015, p. 202), são intervenções do coro com músicas e danças, sem qualquer texto que tenha sido registrado, elas são próprias dessa fase da comédia antiga.

Na cena final da peça, a Escrava, ao chegar ao local do banquete, propõe uma

canção. Nesse momento, o Coro intervém com elogios à comédia, pleiteando o prêmio tanto por seu conteúdo sério quanto por sua capacidade de suscitar o riso; para o Coro, a vitória é imperativa. Solicita-se aos juízes imparcialidade, especialmente na avaliação da performance do coro. Tal passagem remete aos versos da parábase das primeiras comédias de Aristófanes, nos quais se exaltavam as qualidades do poeta e do grupo cênico. Por fim, a Escrava retoma a palavra, convidando todos ao jantar e ao cortejo enquanto enumera as iguarias. A peça encerra-se, então, em um clima de canto e dança. Contudo, as críticas e as transformações políticas decorrentes da ascensão feminina ao poder — temas centrais desta obra — serão aprofundadas na próxima unidade.

11.2 As “bengala” políticas em *A Assembleia de mulheres*

No início da peça, algumas questões já podem ser observadas, uma delas é em relação ao nome das personagens femininas: Πραξάγορα, *Prakságora*, πρᾶξις, *prâksis*, executar, agir, na ἀγορά, *agorá*, praça pública, assembleia, ela é a que tem uma ação na assembleia e por isso possui esse nome que impacta em relação ao sentido dela na comédia. Contudo, as outras personagens não têm nome, são representadas por Primeira e Segunda Mulher, Moça e as Velhas, que indicam uma função na praça, mas que a opção de não dar nome a elas mostra o valor secundário que todas têm.

As mulheres tentam se organizar enquanto o dia não amanhece e as pessoas não chegam para a assembleia. Procuram um lugar para se sentarem e, na fala de Praxágoras, vem o plano que elas vão ter para a tomada de poder. A dúvida surge da Primeira Mulher, de como mulheres podem falar para o povo na assembleia e Praxágoras responde:

πολὸν μὲν οὖν ἄριστά που.
λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι
πλείστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν:
ἡμῖν δ' ὑπάρχει τοῦτο κατὰ τύχην τινά.

Que dúvida! O melhor possível! É voz corrente que a rapaziada que melhor se deixa... esperar, é a que tem a língua mais pronta. É, graças a Deus, essa é a nossa especialidade! (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 111-114)¹¹⁶

Nesse trecho, Praxágoras diz que νεανίσκων, *neanískon*, os homens jovens, os que são mais efeminados são os melhores, dessa forma, as mulheres também serão boas em suas

¹¹⁶ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, usada aqui pela riqueza de informações que ela traz, assim como pela diversidade linguística da língua portuguesa oferecida pela autora.

performances na assembleia. Na verdade, longe de ser um elogio aos efeminados ou mesmo às mulheres, essa é uma piada de cunho machista, e Sommerstein (2015, p. 149) afirma que também existe um viés político, pois mostra que esses jovens políticos apresentam o caráter de todo político (orador), que é difamado por já ter sido prostituído na juventude.

Logo depois, a temática relacionada à fala, ao discurso que vai ser feito pelas mulheres, é colocada no diálogo:

Πραξάγορα

οὐκοῦν ἐπίτηδες ξυνελέγημεν ἐνθάδε,
ὅπως προμελετήσωμεν ἀκεῖ δεῖ λέγειν.
οὐκ ἂν φθάνοις τὸ γένειον ἂν περιδουμένη
ἄλλαι θ' ὅσαι λαλεῖν μεμελετήκασί που.

Γυνή Α

τίς δ' ὧ μέλ' ἡμῶν οὐ λαλεῖν ἐπίσταται;

PRAXAGORA

E não é por esse motivo que nós, convenientemente nos reunimos,
a fim de praticarmos o que devemos dizer lá?

Não te anteporias ao fixar a barba,
nem todas as outras que se dedicam a tagarelar.

PRIMEIRA MULHER

Qual de nós, minha cara, não sabe tagarelar? (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 116-120)

Nesses termos, Praxágoras diz em sua fala o verbo: λέγειν, *légein*, “dizer”, e no discurso da Segunda Mulher a palavra usada é λαλεῖν, *laleîn*, “tagarelar”. Aristófanes estabelece uma distinção irônica entre os termos: o primeiro refere-se ao planejamento do discurso e da performance para a Assembleia; o segundo, por sua vez, evoca o estereótipo da loquacidade feminina. Como observa Silva (1988, p. 121), o sentido de 'tagarelice oca e gratuita' é recorrente na comédia, sendo aplicado indistintamente a mulheres, a Eurípidas e à sofística. Tal distinção evidencia o caráter falogocêntrico do poeta, que desqualifica a voz feminina — mesmo sendo esta privada do direito à fala — ao mesmo tempo que critica oradores e o próprio Eurípidas pelo uso manipulativo da retórica. Identifica-se, portanto, um falogocentrismo em múltiplos níveis: o de Aristófanes, em suas acusações e recursos satíricos; e o da sofística e de Eurípidas, na maneira como instrumentalizam o discurso.

As mulheres, então, começam a treinar como deveria ser a participação delas na assembleia e em um dos momentos elas falam sobre os costumes dos homens que participam daquele evento, é o que vejo no discurso da Primeira Mulher:

νῆ τὴν Ἄρτεμιν
καὶ ταῦτα γ' εὔζωρον. τὰ γοῦν βουλευματα
αὐτῶν ὅσ' ἂν πράξωσιν ἐνθυμουμένοις

ὥσπερ μεθύντων ἐστὶ παραπεπληγμένα.
καὶ νῆ Δία σπένδουσί γ': ἢ τίνοσ χάριν
τοσαῦτ' ἄν ἠϋχοντ', εἶπερ οἶνος μὴ παρῆν;
καὶ λοιδοροῦνταί γ' ὥσπερ ἐμπεπωκότες,
καὶ τὸν παροينوῦντ' ἐκφέρουσ' οἱ τοξόται,

Sim, por Ártemis, e é do vinho puro. Os seus decretos são delirantes como quando estão bêbados. E também, por Zeus, eles fazem libações, ou, em favor de quê suplicariam tantas vezes, se não houvesse vinho? E trocam insultos como embebedados e os arqueiros expulsam o que, cheio de vinho, é inconveniente. (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 136-143)

Essa fala traz a ideia de que os decretos feitos pelos homens que participam das assembleias são de qualidade ruim, porque eles estão sempre bêbados. Novamente Aristófanes quer mostrar a péssima qualidade do que é decidido na assembleia e a relação com o álcool, pelo que coloca Sommerstein (2015, p. 151), também pode ser entendida como algo associado ao comportamento violento e barulhento dos homens, ou seja, liga a fala dos homens com o caráter truculento e sempre com resultados ruins. Por causa disso, o poeta coloca as mulheres querendo tomar o poder de fala dos homens, de ter as decisões, para elas fazerem mudanças, mas que verdadeira transformação pode ser feita nesse sentido, com mulheres travestidas de homens e com um ideário masculino que mantém um sentido pouco flexível dentro do padrão da época? Isso, por um lado, leva-nos a pensar “que o disfarce não é bem-sucedido” (RUBIÃO, 2007, p. 87). Entretanto, Praxágoras continua dizendo como as mulheres devem se portar para poder ter o direito de falar:

ἴθι δὴ στεφανοῦ: καὶ γὰρ τὸ χρῆμ' ἐργάζεται.
ἄγε νυν ὅπως ἀνδριστὶ καὶ καλῶς ἐρεῖς
διερεισαμένη τὸ σχῆμα τῆ βακτηρία.

Põe a coroa, despacha-te, que a coisa vai de vento em popa. [*A Primeira Mulher aproxima-se, pronta a fazer o discurso.*] Anda lá, trata de falar que nem um livro aberto, apoiada na bengala, como um homem. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 148- 150)

Nesse trecho, é evidente a associação feita por Praxágoras da possível fala da Primeira Mulher com o objeto fático, βακτηρία, *baktería*, “bengala”, em suas mãos. Mas, Ussher (1973, p. 96) explica qual das mulheres vai falar primeiro e diz que a Primeira Mulher deve ser a segunda oradora e a Segunda Mulher, a primeira oradora, porque aquela está com a bengala de Lâmias e as comédias são feitas para serem vistas e não, necessariamente, lidas, o texto não precisa dizer que a bengala estaria com a Primeira Mulher, isso já foi dito antes, assim, Praxágoras comenta como a Segunda mulher deve se posicionar com a bengala para falar. De outra

maneira, a palavra ἀνδριστι, *andristi*, “como um homem”, tem associação com as atitudes relacionadas aos homens, colocarem-se no auditório, postarem-se com a bengala, a maneira como se equilibra com ela (SILVA, 1988, p. 122). Portanto, se as mulheres portarem esse instrumento para falar, como diz o discurso da personagem, o trecho mostra de fato uma ação, melhor uma lição fálca de como devem proceder na assembleia.

Depois das duas mulheres falarem, Praxágoras faz algumas repreensões a elas e realiza o seu discurso, começa atribuindo responsabilidades aos maus governantes para o estado ruim em que a cidade se encontra, estabelece relação desses governantes com os oradores, que vão à assembleia para enganar com um discurso demagógico. Ela faz referência a situações políticas da época, como é o caso da aliança que os atenienses fizeram com várias cidades da Beócia para deter a hegemonia espartana. Diz sobre as dificuldades de reforçar a sua armada, pois o Estado incentiva, mas as dificuldades financeiras não ajudam o financiamento naval. Também comenta sobre as medidas feitas para resolver os problemas que têm dificuldade para terem aprovação, porém que decepcionam sempre. E, principalmente, apoia que as mulheres são capazes de resolver os problemas, pois elas bem administram as suas casas e, com isso, ela enumera vários atributos das mulheres para poder governar melhor que os homens. E ainda diz que morou com o seu marido próximo à Pnix, perto de onde se reunia a assembleia, e que foi lá que aprendeu a maneira dos oradores de falar, ouvindo os discursos de sua casa.

Em um diálogo entre Bléfiro e Praxágoras, em que ele a acusa de vir da casa de um amante, ela justifica ter ido visitar uma amiga que estava em trabalho de parto, ele pergunta por qual motivo que ela não foi com a roupa dela, ela dá uma justificativa em relação ao frio. Então, na sequência do diálogo, ocorrem mais duas vezes a palavra βακτηρία, *baktería*, relacionando o tal utensílio a uma prática masculina:

Βλέπυρος

αἰ δὲ δὴ Λακωνικαὶ
ᾤχοντο μετὰ σοῦ κατὰ τί χῆ βακτηρία;

Πραξάγορα

ἵνα θοιμάτιον σώσαιμι, μεθυπεδησάμην μιμουμένη σε καὶ κτυποῦσα τοῖν ποδοῖν καὶ τοὺς λίθους παίουσα τῆ βακτηρία.

BLÉFIRO

E os sapatos, levaste-os para quê?

PRAXÁGORAS

Foi para não ficar sem a roupa que os calcei. Batia com os pés no chão, ao andar, como tu fazes, e dava com a bengala nas pedras da calçada. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 542-546)

Nesse trecho, a heroína também justifica que portava a roupa e a bengala do marido para indicar que se estivesse assim parecida como um homem, espantaria os assaltantes noturnos. Então, ela “dava com a bengala nas pedras” e mostrava o seu poder de amadrontar.

Logo em seguida, Bléfiro relata a Praxágoras o resultado das votações na assembleia: a partir daquele momento, ela e as demais mulheres passariam a governar a cidade. Praxágoras expressa sua alegria e afirma que mudanças profundas ocorrerão, visando acabar com os falsos testemunhos, as delações premiadas e a corrupção generalizada. Enquanto o marido demonstra receio quanto ao seu novo papel nesse novo cenário, Cremes surge para aliar-se a ele. Por fim, o coro manifesta apoio às decisões de Praxágoras e critica o comportamento dos atenienses, defendendo que as mulheres assumiram o poder para reparar a política que os homens negligenciaram.

Praxágoras, então, inicia um agón com Cremes e Bléfiro falando de inovações, as quais representam uma busca da comédia antiga pela “luta contra o convencionalismo” (SILVA, 1988, p. 135), ela se dirige ao público e pede para todos entregarem os seus bens, porque tudo agora será comunitário e não haverá mais rico e nem pobre, para que todos tenham um padrão unificado. Assim, a terra e o dinheiro serão comuns a todos, existindo um fundo comunitário para ser administrado com um bom-senso. E os habitantes da cidade têm que declarar os seus bens e entregá-los, para não sofrerem as consequências, mas isso não será um problema, já que não irá faltar nada a ninguém. Inclusive ela faz uma referência ao corpo das mulheres em falas com Bléfiro:

Πραξάγορα

ἀλλ' ἐξέσται προῖκ' αὐτῷ ζυγκαταδαρθεῖν.
καὶ ταύτας γὰρ κοινὰς ποιῶ τοῖς ἀνδράσι
συγκατακεῖσθαι
καὶ παιδοποιεῖν τῷ βουλομένῳ.

Βλέφυρος

πῶς οὖν οὐ πάντες ἴασιν
ἐπὶ τὴν ὠραιοτάτην αὐτῶν καὶ ζητήσουσιν ἐρείδειν;

Πραξάγορα

αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι παρὰ τὰς σεμνὰς καθεδοῦνται:
κᾶτ' ἢν ταύτης ἐπιθυμήσῃ, τὴν αἰσχρὰν πρῶθ' ὑποκρούσει.

PRAXÁGORAS

Nada disso! Pode até dormir com ela de borla! Porque eu vou pô-las em comum para todos os homens; quem quiser pode ir para cama com elas e fazer-lhes um filho.

BLÉFIRO

E se vão todos atrás dos borrachinhos, mortos por fazerem amor com eles? Como há de ser?

PRAXÁGORAS

As feionas e narigudas põem-se ao lado das beldades. E, quem quiser uma lasca, tem de se haver primeiro com o camafeu. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 613-618)

Nesse trecho, Praxágoras propõe a igualdade absoluta de direitos e condições. Sob a nova administração feminina, estabelece-se que os homens podem escolher suas parceiras, desde que se relacionem primeiro com as mulheres mais velhas e menos favorecidas esteticamente. É fundamental observar que a linguagem fálica da peça é construída sob uma perspectiva estritamente masculina, já que o domínio da fala e do poder (o falo) permanece centrado no homem. Afinal, Aristófanes não parece ter tido o intuito de dar voz aos anseios reais das atenienses; em vez disso, o foco de sua sátira eram os homens e suas práticas políticas (MUNIZ, 2021). Isso ocorre porque “o corpo racional desmaterializa os corpos que não podem apropriadamente representar a razão ou suas réplicas e, ainda assim, é uma figura em crise, pois esse corpo da razão é a própria desmaterialização” (BUTLER, 2019, p.90), sugerindo que, na obra, as mulheres são evocadas apenas como ferramentas da crítica de Aristófanes, perdendo sua relevância ou agência fora desse contexto satírico.

A heroína continua e diz que os filhos, as crianças que nascerem, serão de todos, os mais velhos, tendo uma atenção específica com relação à idade para que esses estejam aptos para cuidarem dos mais novos. Como há uma tendência de filho querer bater no pai (situação vista em *As Nuvens*), essa nova lei, vai evitar esse tipo de violência, porque na dúvida de quem seria o seu pai e os filhos não querendo outra pessoa batendo no pai, não haverá mais espancamento deles. Já a terra, quem cultiva são os escravos, nesse caso, a igualdade não se aplica para todos, os escravos continuam com as suas atribuições e as mulheres têm o seu papel na administração, mas continuam submissas ao homem na maioria das atribuições. Nos tribunais, não vai haver processo, já que tudo é propriedade comum, assim como as punições devem ser com o corte de comida para os que cometerem algum desatino. E não haverá “gatunos” porque não se vai roubar o que também nos pertence. As habitações serão únicas, comuns a todos e tudo será dado às pessoas com fartura. Ela é enfática e repetitiva no que diz respeito às relações sexuais, homens e mulheres poderão fazer sexo com as(os) mais novas(os), contanto que façam com as(os) mais velhas(os) e feias(os) antes. Essa situação é registrada em uma fala de Praxágoras:

ἀλλ' οὐκ ἔσται τοῦτο παρ' ἡμῖν:
 πᾶσι γὰρ ἄφθονα πάντα παρέξομεν,
 ὥστε μεθυσθεὶς αὐτῷ στεφάνῳ
 πᾶς τις ἄπεισιν τὴν δᾶδα λαβῶν.
 αἱ δὲ γυναῖκες κατὰ τὰς διόδους
 προσπίπτουσαι τοῖς ἀπὸ δείπνου
 τάδε λέξουσιν: 'δεῦρο παρ' ἡμᾶς:
 ἐνθάδε μεῖράξ ἔσθ' ὡραία.'

‘παρ’ ἐμοὶ δ’ ἑτέρα’
 φήσει τις ἄνωθ’ ἐξ ὑπερφύου,
 ‘καὶ καλλίστη καὶ λευκοτάτη:
 πρότερον μέντοι δεῖ σε καθεύδειν
 αὐτῆς παρ’ ἐμοί.’
 τοῖς εὐπρεπέσιν δ’ ἀκολουθοῦντες
 καὶ μειρακίοις οἱ φαυλότεροι
 τοιάδ’ ἐροῦσιν: ‘ποῖ θεῖς οὗτος;
 πάντως οὐδὲν δράσεις ἐλθών:
 τοῖς γὰρ σιμοῖς καὶ τοῖς αἰσχροῖς
 ἐπήφισται προτέροις βινεῖν,
 ὑμᾶς δὲ τέως θρῖα λαβόντας
 διφόρου συκῆς
 ἐν τοῖς προθύροισι δέφεσθαι.’

Isso é coisa que não vai acontecer conosco. Temos de proporcionar a todos tudo que lhes for necessário, com fartura. De modo que cada um, depois de se ter enfrascado bem, volte a casa ainda de coroa na cabeça e tocha na mão. As mulheres nas ruas, vão então abordar os que vêm da comezaina, para lhes dizer: ‘Vem a minha casa. Temos lá uma moça que é um encanto.’ ‘E em minha casa’, salta outra lá do andar de cima, ‘há uma que é uma perfeição. E que pele! de uma brancura! Só que antes dela, vais ter de dormir comigo primeiro.’ Mas nessa altura, na peuga dos janotas, os velhos caquéticos vão-lhes cantar esta: ‘Onde pensas que vais? Não adianta nada em ires lá acima. Porque diz o decreto que são os macacões e os estafermos quem faz amor primeiro. Você tem mais é de se agarrar aos bagos e irem fazendo festinhas à porta.’ Que acham deste projeto? Ora digam lá! Estão ambos de acordo? (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 689-709)

Bléfiro teme que o novo sistema instituído pelas mulheres herde os vícios da administração masculina. Ao questionar sobre as senhas para os banquetes, Praxágoras esclarece que a organização será pautada pela igualdade absoluta: sem senhas ou pagamentos, todos terão acesso aos mesmos bens. No campo sexual, a lógica é semelhante: nenhuma mulher cobrará por seus favores, mas poderá abordar homens publicamente. Contudo, para garantir a equidade, os homens mais atraentes só poderão ser acessados após as mulheres satisfazerem os “velhos caquéticos”. Essa descrição detalhada dos banquetes carrega o típico duplo sentido de Aristófanes; o retorno para casa “de coroa na cabeça” e portando τὴν δᾶδα, *tèn dáida*, “a tocha” (como diz a fala de Praxágoras), simboliza a busca pelo prazer, estabelecendo uma clara analogia fálica entre o objeto e o órgão sexual masculino.

Logo após a participação do coro, Cremes entra e faz uma cena parodiando as Pan-Ateneias, que é uma festividade em honra a Atena, de quatro em quatro anos, objetivando presentear a deusa. As comemorações falam dos alimentos ofertados à Atena e todo o preparativo do cortejo. Assim um certo homem conversa com Cremes, questiona a ele em relação ao fato de eles terem que dar os seus mantimentos para a cidade, Cremes vai justificar, mas o tal homem duvida e polemiza sobre a nova lei, porque as leis são aprovadas, contudo não são cumpridas e sempre trazem prejuízo. No final desse diálogo, posso selecionar as seguintes falas para analisar:

Ἄνθρωπος Α

οὐ ταῦτ' ὄν τῶν. τότε μὲν ἡμεῖς ἤρχομεν,
νῦν δ' αἱ γυναῖκες.

Ἄνθρωπος Β

ἄς ἐγὼ φυλάξομαι
νῆ τὸν Ποσειδῶ μὴ κατουρήσωσί μου.

Ἄνθρωπος Α

οὐκ οἶδ' ὅ τι ληρεῖς. φέρε σὺ τ' ἀνάφορον ὁ παῖς.

CREMES

Não tem nada a ver uma coisa com a outra, meu caro amigo. Dantes éramos nós a governar, agora são as mulheres.

HOMEM

Deus me livre delas, não vá que ainda me façam em cima!

CREMES

Buzina à vontade, que eu estou-me nas tintas! [Ao escravo] Passa cá a vara, rapaz!
(ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 830-834)

Nessa parte final do diálogo, em que os dois homens falam sobre as repercussões da mudança de governo para as mulheres, o dito Homem reclama em relação a isso até que na fala final do diálogo Crêmes coloca uma palavra que tem sentido fálico: ἀνάφορον, *anáforon*, que é a “vara” em que são transportadas mercadorias, normalmente um instrumento usado por um escravo, como em *Rãs* por Xântias. Esse instrumento pode ser de suplício, de dor com o peso para o escravo (SILVA, 1988, p. 143), mas também de obscenidades com relação ao órgão sexual masculino de um para o outro, com um tom cômico de gracejos entre homens, ou melhor, de vulgaridades do cotidiano masculino.

Surge, então, a figura da Mulher-Arauto, que mostra as novas organizações sociais e políticas, convocando os cidadãos para um banquete onde os assentos são definidos por sorteio. Sua fala, permeada por obscenidades, descreve a ambientação e as iguarias, estabelecendo uma conexão direta entre o apetite gastronômico e o libidinoso. O personagem Esmeu personifica esse alicerce cômico-sexual; segundo Sommerstein (2015), sua caracterização remete à prática da cunilíngua. No verso “rapando a panela das mulheres” (v. 847), Aristófanes utiliza o ato de lambe os restos de comida como uma metáfora explícita ao sexo oral. Outro personagem relevante é Géron que, embora idoso, surge rejuvenescido, simbolizando a prosperidade e a vitalidade trazidas pelo novo governo feminino. Esse cenário marca a transição para a segunda parte da comédia, na qual são apresentados os resultados práticos do plano heroico.

O diálogo entre o referido Homem e Cremes se conclui com os dois concordando em entregarem os pertences para a cidade e participarem do banquete. Em seguida o coro entra e acontece um diálogo entre as mulheres, a primeira, uma Velha, fala da janela de sua

casa e reclama que os homens ainda não chegaram e faz uma pequena descrição de sua vestimenta: κροκωτόν, *krokotón*, que é uma veste feminina já mencionada em *Rãs*, usada nos rituais de Dioniso. Uma Moça responde também da janela da casa dela, mostrando para a Velha que ela não se servirá sozinha de todos os homens. A Velha não fica calada e diz:

τούτω διαλέγου κάποχώρησον: σὺ δὲ
φιλοτάριον ἀύλητὰ τοὺς ἀύλους λαβὼν
ἄξιον ἔμοῦ καὶ σοῦ προσάλησον μέλος.

Fale com esse aí! Você, por outro lado, amorzinho de flautista, segurando a flauta toque uma melodia digna de mim e de você! (ARISTÓFANES, *Assembleia de muleres*, 2004, vv. 890-92)

O pronome demonstrativo τούτω, *τούτοι*, isto ou isso, na compreensão de Sommerstein (2015, p. 2015), foi colocado para se referir a algo que está sendo visto pela plateia, mas que não está sendo especificado no texto, nós, leitores só podemos dizer que é masculino ou neutro, pela gramática da língua grega, e pelo teor do contexto situacional observa-se que se trata de algo insultuoso. Contudo, além de haver um insulto é um gesto obsceno, provavelmente, pelo que já é conhecido de Aristófanes e criticado por ele também, é provável que a Velha tenha exibido o dedo médio (SILVA, 1988, p. 144).

A Velha canta, então, com o acompanhamento de um flautista, uma música que inicia como um convite para quem quiser vir com ela aproveitar os prazeres que só as mulheres maduras podem dar. A Moça responde na canção exaltando a sua mocidade e a Velha retruca desejando que a cama dela caia ao chão e se entrelace com um amante, que uma ὄφιν, *ófin*, uma serpente, é bom dizer que Sommerstein (2015, p. 201) coloca que esses versos não podem assegurar a ideia da cobra tendo um sentido de um pênis flácido, o que está sendo dito parece mais mostrar que a serpente indica o perigo, algo como deitada com um animal peçonhento. Revidando ao que foi dito, a moça reclama pelo seu amor não ter vindo e pede para a Velha:

Νεᾶνις
ἀλλ' ὦ μαῖ' ἱκετεύομαι, κάλει
τὸν Ὀρθαγόραν, ὅπως
σαυτῆς κατόναι', ἀντιβολῶ σε.

Γραῦς Α
ἤδη τὸν ἀπ' Ἰωνίας
τρόπον τάλαινα κνησιᾶς:
*

δοκεῖς δέ μοι καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους.

ΜΟΨΟ

Vá, avozinha, peço-te com fervor, chama o Falógoras, - que te faça o serviço -

chama o Falógoras, chama, por favor!

PRIMEIRA VELHA

Como na Íônia, da mesma maneira, - oh infeliz! - lá te vem a coceira. Até lamber tu já lambias, à moda de Lesbos! (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 915-920)

JOVEM

Ah, vovó, estou te suplicando, chame

Ortágoras, pra que ele

trabalhe aí em baixo!

PRIMEIRA VELHA

Agora à maneira dos jônios,

desgraçada, você está se coçando!

E me parece um lambda à moda dos lésbios. (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 915-20)

Neste ponto, observam-se divergências entre as traduções de Maria de Fátima Silva e Alan Sommerstein. Destaca-se o uso do termo Ὀρθαγόραν, *Orthagóran*, cujo prefixo ὀρθός, *orthós*, “ereto” evoca nomes como Citágoras ou Protágoras. Segundo o comentário do escoliasta citado por Silva (1988), a palavra designa o αἰδοῖον δερματικόν, *aidoion dermatikón*, “o falo em couro” (SILVA, 1988, p. 145), ou seja, o falo de couro proveniente da Jônia. Essa nuance etimológica justifica as escolhas tradutórias: a opção semântica por “Falógoras” e a literal por “Ortágoras”. No contexto da cena, o canto da Moça é, de fato, um apelo para que a Velha lhe traga o objeto para consolá-la, configurando uma alusão explícita à masturbação feminina diante da ausência de parceiros.

As duas mulheres continuam conversando, a Velha contando sobre as suas vantagens e a Moça depreciando a velhice da outra. Elas falam sobre os namorados e numa disputa, com a possibilidade de o νεανίας, *neanías*, Jovem, chegar, a Velha se vendo em desvantagem, sai da janela entrando para dentro de casa, a Moça permanece ali e ele chega. O rapaz veio para tentar ludibriar a nova lei e namorar com a Moça sem ter que passar pela Velha, mas esta chega e cobra o seu lugar de prioridade que era antes daquela. A jovem retorna à janela e inicia uma canção com o rapaz, ela chama o seu namorado e se declara para ele, o rapaz retribui a declaração de amor com expressões de duplo sentido, relacionadas ao ato sexual, à penetração. A Velha novamente aparece e reclama o seu direito em um diálogo com o Jovem:

Γραῦς Α

τοῦ δαι δεόμενος δᾶδ' ἔχων ἐλήλυθας;

Νεανίας

Ἄναφλύστιον ζητῶν τιν' ἄνθρωπον.

Γραῦς Α

τίνα;

Νεανίας

οὐ τὸν Σεβῖνον, ὃν σὺ προσδοκᾷς ἴσως.

PRIMEIRA VELHA

De que andas tu à procura, de tocha em punho?

MOÇO

De um tipo de Mariqueira.

PRIMEIRA VELHA

Quem?

MOÇO

Não é o Foderico, de quem tu, se calhar, estás à espera. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 978-80)

PRIMEIRA VELHA

O que você está buscando, com a tocha em pé?

RAPAZ

Busco um homem de Anafístio.

PRIMEIRA VELHA

Quem?

RAPAZ

Não a Sebino, por quem você anseia. (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv.978-80)

No diálogo, a Velha questiona o Jovem sobre a δᾶδ', *dâd*, "tocha", que ele carrega. Segundo Sommerstein (2015, p. 222), a personagem refere-se, metaforicamente, ao pênis ereto de Epígenes. Essa interpretação é reforçada pela resposta do Jovem, que menciona o demo ático Ἀναφλύστιον, *Anaflýstion*, Anaflisto, criando um trocadilho com o verbo ἀναφλάω, *anafláo*, masturbar-se (SILVA, 1988, p. 146). E, depois, o rapaz mantém a tônica de sentido aplicada à cena e diz a palavra Σεβῖνον, *Sebînon*, como já explicado anteriormente¹¹⁷, significa "te fodas". Sobre as escolhas tradutórias, observa-se que Tatiana Vieira Barcelos opta pela transliteração literal "Sebino", enquanto Maria de Fátima Silva prefere a adaptação semântica "Foderico", preservando o jogo de palavras original.

A Velha explica a lei para fundamentar seu privilégio naquela situação, mas o Jovem, fazendo-se de desentendido, finge temer o amante da senhora. Enquanto ela tenta agarrá-lo, ele a ridiculariza e recorre a diversos argumentos para evitá-la, chegando a apelar para o tema da morte como última tentativa de esquiva. Diante da resistência, a senhora apresenta-lhe o decreto para que ele compreenda seus direitos, e o rapaz inicia a leitura:

καὶ δὴ σοὶ λέγω.

ἔδοξε ταῖς γυναῖξιν, ἦν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σποδεῖν αὐτὴν πρὶν ἂν
τὴν γραῦν προκρούση πρῶτον: ἦν δὲ μὴ 'θέλη
πρότερον προκρούειν ἀλλ' ἐπιθυμῆ τῆς νέας,
ταῖς πρεσβυτέραις γυναῖξιν ἔστω τὸν νέον
ἔλκειν ἀνατεὶ λαβομένης τοῦ παττάλου.

Está bem, eu leio: 'Eis o que foi decretado pelas mulheres: se um rapaz novo

¹¹⁷ Ver as observações relacionadas ao verso 431 de *As Rãs*, anteriormente colocadas.

pretende uma rapariga, não pode possuí-la sem se ter primeiro... atracado a uma velha. Mas se não quiser espetá-la primeiro, e em vez disso continuar a pretender a rapariga, é permitido às mulheres mais velhas, sem qualquer sanção, arrastá-lo pelo... cacete'. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv.1014-20)

Então eu leio para você:
 “Foi decretado pelas mulheres, que, se um rapaz deseja uma jovem, que não a sacuda antes de... dar no couro da velha primeiro; se não quiser dar no coro dela antes, mas, querendo a jovem, as mulheres mais velhas tomarão o rapaz, agarrando, sem restrição, o bilau. (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv.1014-20)

Nesse momento, a Primeira Velha apresenta a lei que democratiza o acesso ao sexo, estabelecendo que as mulheres mais velhas têm a precedência de se relacionar com os homens jovens antes das mulheres mais novas. Tal disposição evidencia o valor central do falo, disputado por todas; na sociedade igualitária proposta pela comicidade de Aristófanes, elas garantem o direito de usufruir do *πατάλου*, *pattálou*, termo traduzido como “cacete” na primeira versão e “bilau” na segunda, e que funciona como uma clara alusão ao órgão sexual masculino no contexto referido.

Depois de todas as tentativas de escapar de serem infelizes, o rapaz resolve atender à Velha e já vai seguindo para a casa dela, quando a Moça intervém, ofende a mulher. O Rapaz fica agradecido e diz:

νή τὸν Δία τὸν σωτήρα κεχάρισαί γέ μοι
 ὃ γλυκύτετον τὴν γραῦν ἀπαλλάξασά μου:
 ὥστ' ἀντὶ τούτων τῶν ἀγαθῶν εἰς ἐσπέραν
 μεγάλην ἀποδώσω καὶ παχεῖάν σοι χάριν.

Por Zeus Salvador, você me fez um favor,
 ó dulcíssima, tirando a velha de mim.
 E, por esse bem, à tarde,
 Eu vou retribuir a você com uma gratidão grande e grossa! (ARISTÓFANES, *Assembleia de mulheres*, 2004, vv. 1045-49)

Nesse trecho, a expressão *χάριν μεγάλην παχεῖαν*, *chárin megálen pacheían*, “gratidão grande e grossa”, faz referência ao falo, isso mostra a maneira que o rapaz vai agradecer à Moça. Sommerstein (2015, p. 228) confirma que para esse trecho naturalmente deve haver um pagamento, mesmo que sutilmente colocado a todos, com esses nomes alusivos ao falo.

No momento em que o jovem tenta desvencilhar-se da situação, surge a Segunda Velha, que reivindica seu direito legal de prioridade sobre o rapaz devido à sua idade avançada. Enquanto ela o arrasta, surge a Terceira Mulher, a mais idosa de todas. O rapaz implora pelo socorro dos deuses, mas acaba acuado e disputado pelas três, que o puxam em

direções opostas sob seus protestos e ofensas, interrompidos apenas pela chegada de uma escrava de Praxágoras. Nota-se que, nesta cena, o objetivo do comediógrafo, “por meio desses posicionamentos femininos e caricatos, era o riso, ainda que os temas abordados exigissem seriedade” (MUNIZ, 2021, p. 58).

Dando continuidade à peça, a situação anterior é suspensa com a entrada de uma serva. Ela pergunta por Bléfiro que, ao escutar o chamado, vai ao encontro dela. A funcionária esclarece que veio buscá-lo a mando de sua senhora, pois ele é o único que ainda não participou do jantar. Após convidar algumas jovens para acompanhá-lo ao banquete, Bléfiro expõe o seu ponto de vista:

οὐκουν ἅπασι δῆτα γενναίως ἐρεῖς
καὶ μὴ παραλείψεις μηδέν', ἀλλ' ἐλευθέρως
καλεῖς γέροντα μειράκιον παιδίσκον; ὡς
τὸ δεῖπνον αὐτοῖς ἐστ' ἐπεσκευασμένον
ἄπαξάπασιν, ἦν ἀπίωσιν οἴκαδε.
ἐγὼ δὲ πρὸς τὸ δεῖπνον ἤδη 'πειζομαι:
ἔχω δέ τοι καὶ δᾶδα ταυτηνὶ καλῶς.

Porque não diriges um convite franco a toda a gente sem deixar ninguém de fora? Sê generosa, convida velhos, rapazes, meninos. Porque o jantar está pronto e dá para todos, sem exceções, ... desde que cada um desande para sua casa. Cá por mim vou-me despachar para o banquete. Até já aqui tenho uma tocha – estão a ver? -, que vem mesmo a calhar. (ARISTÓFANES, *As mulheres no parlamento*, 1988, vv. 1144-50)

A palavra δᾶδα, *dáida*, “tocha”, como está sendo dita no trecho, para Sommerstein (2015, p. 236), mostra que ele só recentemente tomou posse dela, foi deixada ali talvez por Epígenes, e Bléfiro pegou para ele. Nesse sentido, Ussher (1973, p. 232) também afirma que esse objeto é uma aquisição recente, mas pode ter outras conotações, dessa forma, pode ser uma marca da intenção de Aristófanes de relacionar o jantar com o ato sexual, e colocar a “tocha” como um falo.

Esta peça traz um grupo de características, que indicam uma outra forma do fazer do poeta e elas circulam, principalmente, ao redor dos personagens, pois a diminuição da participação do coro acarreta também numa mudança na estrutura da peça (DRUMOND, 2010, p. 25). Contudo, em *Pluto*, algumas características encontram um entremeio entre o novo e o já usado pelas outras comédias de Aristófanes, é o caso do escravo Carião, que mostra atributos dos escravos de peças anteriores, mas a sua autonomia autorizada pelo herói, Crêmilo, indica algo só visto na comédia nova (FERNÁNDEZ, 2002, p. 362). Estas são questões as quais trarei no próximo capítulo.

12 EM *PLUTO*, A RIQUEZA SOLTA A “PIROCA DE COURO” E SEGURA A BENGALA

Pluto, a derradeira comédia de Aristófanes que nos restou completa, está na fase de transição, período não é menos importante que os outros, mas tem as suas características de acordo com a lógica do momento da cidade de Atenas. Também existe a nomenclatura “Comédia Intermediária”, um momento que entremeia a comédia antiga e a comédia nova, que é apresentada entre 404 a.C. e 388 a.C. Provavelmente, *Pluto* foi representada em 388 a.C. mas, em 408 a.C., vinte anos antes, há uma apresentação, de uma peça homônima a ela, no entanto, não sabemos a relação de uma com a outra (FERNÁNDEZ, 2002, p. 28).

Alguns pesquisadores atribuem à produção intermediária de Aristófanes a uma crise na produção, isso pelas mudanças no formato da representação, principalmente: a diminuição da participação do coro, porque as partes de atuação dele foram reduzidas, ficando somente o párodo e uma atuação superficial nos diálogos; a redução das obscenidades e das críticas pessoais, já que o momento era outro, há um comedimento nas falas; a troca do interesse das questões políticas pelas questões universais; assim como o protagonismo da peça é dividido entre Crêmilo e o escravo Carião. Mesmo com todas essas mudanças, as comédias de Aristófanes produzidas nesse período têm “um desenvolvimento coerente com o seu teatro anterior, comprometido com a discussão da esfera pública” (DUARTE, 2000, p. 220). Isso fica evidente quando as propostas dentro da ficção do poeta para solucionar as questões da diferença social de distribuição da riqueza vêm com um padrão de criatividade semelhante às que buscavam tratar sobre a guerra.

A mudança na caracterização das personagens é evidente também nessas duas peças, como o coro não mais conduz o enredo da comédia, cada personagem assume alguma característica do coro e diluem em suas falas a voz do poeta. As novas partes da peça, como já visto em *Assembleia de mulheres*, *χοροῦ, chorouí*, “do coro”, nessa peça acontecem em uma quantidade maior, e “O coro permanece na orquestra até o final da peça” (OLIVEIRA, 2009, p. 226) sem sair. Essa mudança da participação do coro, que para alguns é um enfraquecimento, mas mais especificamente é uma saída dele da intriga, da condução das ações, isso parece ter um vínculo com o conteúdo religioso nas peças e tendência a uma uniformização da linguagem na comédia (DUARTE, 2000, p. 224), porque a parábase ou as outras participações do coro fazem quebras na organização do diálogo e sem elas o texto fica mais homogêneo.

A comédia começa na praça pública de frente da casa de Crêmilo e em uma das

laterais entra um velho cego, com vestes de um mendigo, movimentando-se vagarosamente, apoiado em uma bengala. Logo atrás, seguindo este vem Crêmilo, o herói da comédia, e Carião, o seu escravo, cada um com uma coroa de louro na cabeça. Eles retornavam de uma viagem que foi feita a Delfos, pois Crêmilo queria consultar o deus Apolo em relação ao seu filho único, que deveria mudar de atitude e ser mau-caráter, injusto, para que a sua vida melhorasse. Contudo, respondem para ele que deve seguir o primeiro homem que encontrar ao sair do templo, ele encontra o tal mendigo cego e junto de Carião começam a segui-lo.

A primeira fala da peça é de um escravo, essa parece uma inovação¹¹⁸, porque Carião traz em seu discurso as primeiras situações da comédia, ofende o seu senhor, Crêmilo, e nessa comédia, esse escravo não é um simples instrumento do seu dono, vem auxiliá-lo na trama de forma particular e individualizada. Carião é diverso em suas características tem uma participação expressiva na peça, divide com Crêmilo o protagonismo e as suas falas trazem situações bem valorosas ao enredo, ele recebe outros personagens importantes e conduz algumas cenas cruciais (FERNÁNDEZ, 2011, p. 30-31). Nesse trecho, ele diz sobre o começo da trama, em que está seguindo um velho cego e mendigo, coloca-se indignado com o absurdo que isso lhe parece, pois para ele o seu dono aparenta ter enlouquecido por estar com essa atitude depois de ter saído do oráculo de Apolo, e por fim exige uma explicação.

Crêmilo responde às ameaças de Carião com mais ameaças, mas isso não intimida o escravo e o herói tenta explicar a sua ida para ver Apolo, mostrando que a intenção dele era salvar o filho, entender se seria melhor para ele deixar de ser uma pessoa boa, mudar, ser um mau-caráter, para ter bom êxito na vida¹¹⁹. Só que o deus o responde pedindo para ele seguir o primeiro que visse ao sair do templo e mostra que era aquele cego quem primeiro Crêmilo encontrou.

Os dois vão, então, investigar quem é o velho para entender qual o propósito de Apolo. O senhor e o escravo começam a perguntar ao tal homem quem ele é, mas o mendigo fica sem querer responder. O velho cego, temeroso com a situação, responde que não quer falar nada, porque eles lhe farão algum mal, contudo com a insistência dos dois, ele revela que é o deus da riqueza, Pluto. Ambos ficam impressionados e pedem para que Pluto explique o que aconteceu com ele, o deus replica dizendo que Zeus o deixara naquele estado, quando era jovem, para puni-lo, pois ele só queria estar com os justos e os sábios. E para isso não ocorrer mais, o chefe dos deuses cegou Pluto com o intuito de ele não mais identificar as pessoas, mas

¹¹⁸ Tal tendência de iniciativa do personagem já vem afigurada em *Xântias*, escravo de Dioniso, em *Rãs*.

¹¹⁹ Aristófanes faz uma crítica aos atenienses, que para ser uma pessoa bem-sucedida, o cidadão tem que ser corrupto.

Pluto confirma que, se voltasse a ver, também retornaria a querer estar perto somente dos justos. Assim, depois de revelar o seu nome, o deus pede para ser solto, Crêmilo não obedece ao pedido dele e o quer mais ainda por perto, dessa maneira, vai argumentar o quanto ele será importante para as pessoas, principalmente se voltar a ver.

O deus da riqueza fica com medo de voltar a ver, e Crêmilo tenta convencê-lo de ser curado e realizar o plano heroico, como também de que ele, Pluto, é mais poderoso que Zeus, porque o deus da riqueza é quem dá dinheiro para todo mundo para comprar o que for preciso. Dessa forma, por conta de Pluto, as pessoas fazem sacrifício a Zeus, e para tudo a riqueza é importante, tanto que as artes e os ofícios necessitam de Pluto, este deus movimentava as atividades mais diversas: a assembleia, remeiros das “trirremes” (embarcações gregas), assim como, as questões políticas e até as guerras são movidas pelo deus da riqueza. E nunca as pessoas ficam satisfeitas de Pluto, sempre querem mais.

Pluto confessa temer o vasto poder que Crêmilo lhe atribui e reflete sobre sua própria fama de covarde — um boato surgido pelo fato de ele se esconder e guardar riquezas para evitar roubos. Diante disso, o herói pretende restituir ao deus uma visão superior à de Linceu, o argonauta de percepção extraordinária. O argumento de Crêmilo é urgente: muitos passam fome e necessitam do auxílio de Pluto. Essa fala evidencia a escassez de farinha, base da alimentação das classes empobrecidas em Atenas (utilizada em pães e bolos), e serve como um registro histórico do declínio econômico da cidade. Como aponta Fernández (2011, p. 44), a pobreza assolando as camadas populares é o tema central que move esta comédia. É dela que vou tratar mais especificamente no próximo segmento.

12.1 A bengala econômica e política de *Pluto* em uma cidade carente de riqueza

Crêmilo, de imediato, pede a Carião para ir chamar os agricultores com o intuito de conhecer Pluto, eles representam um grupo social bem afetado com a situação econômica do momento. Carião sai para buscar os camponeses e Crêmilo entra em casa com o deus, os dois já conciliados. É nesse instante que começa o párodo, nele Carião dialoga com o coro de agricultores, exaltados na peça como os que trabalham. O escravo assim explica:

ἔχων ἀφίεται δεῦρο πρεσβύτην τιν' ὃ πόνηροι
 ῥυπῶντα κυφὸν ἄθλιον ῥυσὸν μαδῶντα νοδόν:
 οἶμαι δὲ νῆ τὸν οὐρανὸν καὶ ψωλὸν αὐτὸν εἶναι.

Ó seus peçonhentos, ele trouxe pra cá um velho,
 sujo, corcunda, penoso, enrugado, careca, desdentado.

E creio, pelo céu, que ele, também seja capado. (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, vv. 265-267, tradução nossa)¹²⁰

É um velho que aqui acaba de chegar, com ele, ó desgraçados, um velho imundo corcovado, triste, enrugado, calvo, desdentado. E parece-me até, pelo céu, que ele é circuncidado. (ARISTÓFANES, *Pluto*, 1999, vv. 265-267)¹²¹

O trecho indica o estado de Pluto, que, no início da comédia, está assim desvalido e cego, punido por Zeus, além disso, também $\psi\omega\lambda\acute{o}\nu$, *psolón*, “circuncidado” (na primeira tradução) ou “capado” (na segunda tradução), já que normalmente os atores cômicos fazem a sua representação com um falo de couro, como já mencionado aqui, e nesse caso parece que o ator está sem (FERNÁNDEZ, 2011, p. 93). Isso mostra que o deus da riqueza no momento encontra-se sem forças, porque o termo usado no grego indica uma falta de função sexual (SOMMERSTEIN, 2001, p. 152-153) ou a falta do falo, como pode ser visto na figura 19, mas que tudo deve mudar no decorrer da peça, já que ele voltará a ver e destronará Zeus. Entretanto, é importante mostrar que os velhos e as crianças de forma geral, pela dependência e por conta do vigor físico¹²², estavam fora do centro das atenções na cultura grega antiga. Em Atenas, ao se casar, um jovem, se voltasse para casa do seu pai, assumiria as responsabilidades do homem da casa (NORTWICK, 2008, p. 122). O deus Pluto numa sociedade extremamente falocêntrica, velho, é um “homem”¹²³ sem falo (figura 20), sem poder, Aristófanes o caracteriza assim para deixar que todos possam visualizar a situação precária em que ele se encontra.

Figura 18 - Ilustração do deus Pluto sem falo



Fonte – elaboração de Iná Moura Rocha¹²⁴.

¹²⁰ Essa tradução é fruto da minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

¹²¹ Essa tradução é de Américo da Costa Ramalho, reafirmo a minha escolha por ela para novamente trazer diversidade para esta pesquisa com outra leitura de Aristófanes.

¹²² Com o poder de controlar abreviado, com o passar do auge físico e o menor vigor sexual (velho) ou ainda ele não ter chegado a esse auge (criança), eles enfrentavam desafios assustadores e, principalmente, a dependência e a perda ou ausência do poder de decisão.

¹²³ A peça traz, em alguns momentos iniciais, o deus Pluto como um homem, considero esse direcionamento pelo fato de ele estar velho, sem falo, fraco e sem poder.

¹²⁴ A ilustração referida foi feita pela ilustradora Iná Moura Rocha para a capa do livro que traz a minha tradução da comédia *Pluto*, com o título: *Rico: uma tradução de Pluto de Aristófanes*. Vale observar que o desenho que está sendo utilizado nesta pesquisa é diferente da capa original do livro, porque traz na figura dos

Os velhos agricultores continuam dialogando com Carião e desconfiam da atitude do escravo de levar o deus da riqueza para eles. Nesse sentido eles falam:

Χορός

ὃ χρυσὸν ἀγγείλας ἐπὼν πῶς φήεις; πάλιν φράσον μοι.
δηλοῖς γὰρ αὐτὸν σωρὸν ἦκειν χρημάτων ἔχοντα.

Καρίων

πρεσβυτικῶν μὲν οὖν κακῶν ἔγωγ' ἔχοντα σωρὸν.

Χορός

μῶν ἀξιοῖς φενακίσας ἔπειτ' ἀπαλλαγῆναι
ἀζήμοις, καὶ ταῦτ' ἐμοῦ βακτηρίαν ἔχοντος;

CORIFEU

Ó você que fala da riqueza, o que diz? Conta de novo aí direitinho!
Pois mostra que ele chega carregando um montão de riquezas.

CARIÃO

Do contrário, que eu saiba, ele carrega um montão de desgraças de velhos.

CORIFEU

Acaso acha certo enganar a gente, depois escapar assim
Sem uma bronca, apesar do bastão que tenho comigo? (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, vv. 268-272)

O texto emprega o termo βακτηρίαν, *bakterian*, “bastão recorrente na obra aristofânica. Neste caso específico, trata-se de um instrumento utilizado por agricultores para coagir o escravo, garantindo que este não os engane e revele a verdade sobre o deus da riqueza. Dentro do universo de Aristófanes, é possível associar essa cena à tese de Dover (1994, p. 146) sobre as relações de poder: assim como a exibição do falo simboliza ameaça e submissão feminina, o "bastão" atua aqui como um substituto fálico que impõe autoridade sobre o escravo.

Outro momento importante é a forma que Crêmilo ameaça a Pobreza de maneira inteiramente agressiva, a qual traz uma percepção sobre a índole desse herói cômico. Ele é como alguns outros personagens importantes da comédia de Aristófanes um agricultor e velho, muitas vezes, é descrito com um passado anterior, heróico, diferente daquele tempo, aparenta um afeto do poeta pelo campo, no sentido de manter a tradição dionisiaca. Em alguns momentos, ele se apresenta ético e distinto, querendo resolver as questões sociais da pobreza e da falta de comida que abatia a cidade naquele momento, entretanto, ele se revela, em situações como essas colocadas no agón, um ambicioso que quer a qualquer custo o poder de possuir Pluto, de dominar a riqueza como um tirano (FERNÁNDEZ, 2011, p. 28-29). Desse modo, as ameaças, que ele faz à Pobreza, parecem importantes de serem enfatizadas, pois ela

personagens Crêmilo e Carião o falo cênico, e na ilustração usada para a capa do livro, optei por retirar da imagem esse artifício dos personagens, porque o livro seria adotado por uma escola de ensino médio e a imagem original não foi aceita.

traz uma visão significativa sobre ela mesma, mas Crêmilo não quer ouvir e responde com violência. É o que encontramos nos seguintes versos:

Πενία

καὶ σύ γε διδάσκου: πάνυ γὰρ οἶμαι ῥαδίως
ἄπανθ' ἁμαρτάνοντά σ' ἀποδείξειν ἐγώ,
εἰ τοὺς δικαίους φῆς ποιήσειν πλουσίους.

Χρεμύλος

ὃ τύμπανα καὶ κύφωνες οὐκ ἀρήξετε;

Πενία

οὐ δεῖ σχετλιάζειν καὶ βοᾶν πρὶν ἂν μάθῃς.

POBREZA

Compreenda, então, pois eu acredito que muito facilmente
Irei provar que você tá inteiramente enganado,
Se diz tornar rico os justos.

CRÊMILLO

Açoites e algemas não vão me ajudar!

POBREZA

Não é necessário se irritar e gritar antes de compreender! (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, vv. 473-477, nossa tradução)

POBREZA

E tu aprende! É que estou inteiramente convencida de que vou provar-te o redondo engano em que estás, ao afirmar que vais tonar ricos os justos.

CRÊMILLO

Ó cacetes e golinhas, não me ajudareis?

POBREZA

Não deves gemer nem gritar antes de saberes. (ARISTÓFANES, *Pluto*, 1999, vv. 473-477)

Nesse trecho, destacam-se dois termos. O primeiro, *τύμπανα*, *týmpana*, “açoites” ou “cacetes”, é frequentemente traduzido como “açoites” ou “cacetes” para facilitar a compreensão do leitor; contudo, refere-se mais objetivamente a um instrumento de tortura composto por uma tábua com algemas, coleiras de ferro ajustáveis e grampos destinados a perfurar pulsos e tornozelos. O segundo, *κύφωνες*, *kýfones*, “algemas” ou “golinhas”, consistia em um dispositivo que prendia o condenado pelo pescoço, mantendo-o imobilizado de pé ou sentado (SOMMERSTEIN, 2001, p. 170). Embora nenhum dos instrumentos possua formato fálico, ambos, simbolicamente, evocam procedimentos masculinos de imposição e suplício, como mencionado anteriormente na Figura 10. A atmosfera, mesmo que jocosa, expõe o rigor do tratamento político dispensado aos marginalizados socialmente.

No diálogo entre Crêmilo e a Pobreza, esse herói a ameaça de morte, enquanto esta o acusa de prejudicá-la ao tentar restaurar a visão de Pluto. O embate antecipa o agón formal entre ambos: o herói argumenta que, se Pluto voltasse a ver, buscaria os justos e se afastaria dos maus, sanando a injustiça de desonestos enriquecidos e honrados empobrecidos. Em contrapartida, a Pobreza sustenta que a cura do deus levaria à estagnação social: se todos

fossem ricos, abandonariam a τέχνην, *téchnen*, a arte, e a σοφίαν, *sofían*, pois a abundância eliminaria a necessidade de buscá-las. Quando Crêmilo sugere que os escravos realizariam tais tarefas, a Pobreza questiona quem se arriscaria ao tráfico de cativos ou ao artesanato em um mundo sem carência. O herói denuncia que a Pobreza gera fome e privação; ela, contudo, afirma que a necessidade torna os homens poupadores e disciplinados, enquanto Pluto traria a indolência. No clímax da disputa, Crêmilo alega que Zeus é o modelo de bem-estar por ser rico; a Pobreza discorda, caracterizando o deus como avarento — e, portanto, pobre — por não gastar além do necessário. A disputa encerra-se com a vitória de Crêmilo, embora os argumentos da Pobreza sejam logicamente mais consistentes (FERNÁNDEZ, 2011, p. 22). Isso se evidencia no verso 600: οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ’ ἦν πείσης, *ou gàr peíseis, oud èn peíseis*, “Pois não vai me convencer, nem que queira” (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, v. 600, nossa tradução). O herói ignora a persuasão lógica e impõe sua vontade pela força do discurso, expulsando a Pobreza e reafirmando seu poder falocêntrico.

Quando todos entram na casa de Crêmilo, depois da chegada de Pluto, o coro novamente faz um Χοροῦ, *Choroú*, que é mais um interlúdio em que antecede a uma cena iâmbica, agora notoriamente exibindo as repercussões da concretização do plano heroico. Carião fala para o coro (que fica em silêncio) sobre os benefícios da riqueza com a fartura de comida em casa. Mas, nesse momento, chega um δίκαιος, *dikaïos*, “Homem Justo”, ele vem ver o deus e mostrar sobre a felicidade em que se encontra por ter ficado rico graças a sua honestidade.

Nesse início de cena e em outros momentos da peça, existe algo diferente em relação ao escravo, Carião, como Xântias de *As Rãs*, mesmo que para

(...) la ideologia patriarcal característica de la Atenas del siglo V, el esclavo, al igual que la mujer, representa “lo outro”, lo ajeno, lo opuesto y lo inferior al hombre. La instancia suele visualizarse en la comedia, que termina identificandolos em paradigmas axiológicos semejantes. No obstante, Aristófanes concede a la mujer un papel protagónico, en *Lysistrata* o *Asambleístas*, mientras que para los esclavos el acceso al poder está completamente vedado, inclusive en el ficción cómica. (FERNÁNDEZ, 2002, p. 124)

Ainda há um complemento a essa explicação sobre a situação dos escravos, em *Pluto*, como já foi dito antes, essa classe é a única que continua trabalhando, mesmo com a riqueza para todos. De forma similar acontece em *Aves* e n’ *Assembleia de mulheres*, o mundo utópico não se aplica aos escravos. Então, em *Pluto* os papéis estão alterados, os escravos mandam nos cidadãos livres, mudam o poder do patrão para o escravo, em uma comédia que produz um mundo invertido, mas Carião se identifica com um mundo novo colocado naquele momento

da cidade, esse é um momento inicial de “subversão carnavalesca de hierarquias” (FERNÁNDEZ, 2002, p. 129-130), porque a cidade em crise abre espaço para isso, uma ficção que traz traços, indícios da realidade prática, os cidadãos, donos de escravos estão fragilizados economicamente e o clima favorece a elementos de troca de poder, ou de flexibilização do poder dos homens.

Durante o diálogo entre Carião e o Homem Justo, surge o Sicofanta — figura do delator profissional —, que lamenta sua condição após a cura de Pluto. A democratização da riqueza ameaça extinguir seu ofício, outrora lucrativo à custa da injustiça. O Sicofanta justifica sua atividade alegando zelar pelas normas da pólis e denunciar infratores; contudo, o Homem Justo o acusa de ingerência em assuntos alheios. No desfecho do embate, Carião e o Justo despojam o delator de suas vestes de mendigo, forçando-o a fugir sob ameaças: ele promete punir o deus que, ao não consultar a Assembleia, teria instaurado o caos na democracia. Com a retirada do Sicofanta, ambos entram na casa de Crêmilo. Nesse cenário, Aristófanes utiliza o humor para tecer uma crítica contundente ao sistema democrático de Atenas, apresentando o sicofanta como um parasita institucionalizado. A “desordem” mencionada pelo poeta reflete a subversão de uma política dominada por oradores fálicos e jogos de interesse, agora confrontada pelo retorno de um deus que salvaguarda apenas os homens de bem.

Novamente acontece um Χοροῦ, *Choroû*, que vem também para dar tempo para os atores mudarem o figurino, e quando finda o interlúdio, entram em cena uma Velha seguida por uma escrava com um prato de doce, a Velha pergunta aos velhos do coro se aquela é a casa onde está Pluto, o coro confirma no mesmo momento que Crêmilo está saindo de casa. Ela chega àquele local para reclamar desse deus que trouxe problemas para a vida dela, pois tinha um amante jovem, belo e pobre a quem ela dava tudo que necessitasse e ele confiava atenção à Velha, mas agora, como o novo deus foi curado, o Rapaz não mais olha para ela, tudo mudou. No meio dessa conversa, o Rapaz vem chegando e a Velha continua a sua fala com Crêmilo:

Γραῦς

καὶ μὴν τὸ μειράκιον τοδὶ προσέρχεται,
οὔπερ πάλαι κατηγοροῦσα τυγχάνω:
ἔοικε δ' ἐπὶ κῶμον βαδίζειν.

Χρεμύλος

φαίνεται.
στέφανόν γέ τοι καὶ δᾶδ' ἔχων πορεύεται.

VELHA

E de fato, o tal rapazinho aproxima-se,

o que desde cedo estou acusando,
e parece caminhar para uma festa.

CRÊMILLO

Parece.

De fato, caminha trazendo uma coroa e uma tocha. (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, vv. 1038-141, nossa tradução)

A palavra δᾶδ', *dâd*, tocha, ainda tem a força de representar a virilidade do homem, como já vimos em outras comédias de Aristófanes. É um símbolo fálico, que tem o seu uso prático de clarear o escuro nas noites, para que os personagens atuem. Nesse momento, o Rapaz no gozo de sua masculinidade, vem para mostrar no contexto simbólico da comédia que ele é um homem em seu pleno vigor físico. E Claudia Fernández (2011, p. 170) conclui que trazer consigo “uma coroa e uma tocha” mostra que o jovem está em uma farra e, pela afirmação de Sommerstein (2001, p. 205), ele está vagando bêbado pelas ruas na esperança de encontrar alguém para penetrar.

O Rapaz cumprimenta os presentes com escárnio, ofendendo a Velha ao ridicularizar suas rugas e a perda de seus dentes. Apesar de Pluto ser a comédia de Aristófanes com menos recursos obscenos¹²⁵, esse trecho preserva um nítido caráter sexual por meio de insinuações proferidas pelo Rapaz, por Crêmilo e pela própria Velha. O diálogo transcorre entre alusões à virilidade do jovem e à sexualidade decadente da mulher, incluindo referências diretas ao toque nos seios. Esse jogo de ofensas e ambiguidades encerra-se quando os três personagens entram na casa de Crêmilo para submeter suas demandas ao Deus da Riqueza. Tal desfecho assume um sentido crucial, pois introduz a problemática da religiosidade em torno de Pluto que reconstituiu a sua visão e as suas forças, tema que será analisado a seguir.

12.2 *Pluto* e a bengala que sustenta a religiosidade da cidade

O comportamento peculiar de Carião constrói uma tentativa de imposição e adquire um matiz cômico, evidenciado por uma paródia que se segue quando o escravo começa a cantar:

καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι θρεπτανελὸ τὸν Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὡδὶ παρενσαλεύων
ὑμᾶς ἄγειν. ἀλλ' εἶα τέκεα θαμίν' ἐπαναβοῶντες
βληχόμενοι τε προβατίων
αἰγῶν τε κιναβρώντων μέλη
ἔπεσθ' ἀπεψωλημένοι: τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε.

¹²⁵ Nessa comédia, Aristófanes só coloca quatro referências ao órgão sexual masculino, ela é a peça menos obscena desse poeta, característica da fase intermediária da comédia.

Então, eu desejo, “drilin-drilin”, imitar o Ciclope e batendo aqui com os dois pés no chão, quero levar vocês. Bora, filhos, berrando sempre e balindo o canto de cordeirinhos e de cabras de cheiro forte.

Sigam-me desenforcando a piroca e vão lamber como bodes. (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, vv. 290-295, nossa tradução)

E sem dúvida — threttanelo -, imitando o Ciclope e batendo o chão, assim, com os pés, eu desejo conduzir-vos. Vamos, meus filhos, continuamente clamando e balindo os cantos dos carneirinhos e das cabras mal cheirosas, segui-me, de prepúcio repuxado! E vós comereis, à maneira dos bodes. (ARISTÓFANES, *Pluto*, 1999, vv. 290- 295)

Aqui o escravo chama os velhos do coro para cantar e dançar e diz o verbo ἀπεψωλημένοι, *apepsoleménoi*, vertido, na primeira tradução, por “desenforcando a piroca” e, na segunda, por “prepúcio repuxado”. a cena apresenta um grande falo cênico, a propósito, ele vem dar o teor da encenação que acontece (SOMMERSTEIN, 1990, p. 157), que mostra algumas situações obscenas e diz do momento em que o Ciclope Polifemo, ao redor de cabras e cabritos, será cegado por Odisseu em plena paródia do drama satírico *Ciclope e Galatea* de Filoxemo de Citera ou *O Ciclope* de Eurípides. Esse momento descreve situações de masturbação, penetração oral e autoflagelação, tudo com um ar bucólico e de extrema virilidade. No mesmo teor, em seguida, eles também encenam um trecho do canto X da *Odisseia*. Trazendo de forma um pouco mais abreviada, nesta peça, algumas incurções de todo um clima lascivo já bem visto nas outras peça anteriores. Vale lembrar que retirar o pênis, colocá-lo à mostra faz parte religiosidade e dos rituais agrícolas da fertilidade e da produtividade, assim como do teatro em geral e da comédia mais especificamente. A utilização dessa cena pode até parecer um distrator em relação ao assunto principal da peça, mas a paródia atrelada ao uso de mecanismos de trazer a piada com o obsceno é um recurso de movimentar assuntos sérios de forma mais acessível e menos brusca (HENDENSON, 1991, p. 9), recursos esses comentados, em vários momentos, pelo poeta e até criticados por ele.

Depois dessa batalha toda, Crêmilo pede a Carião para levar Pluto ao templo de Asclépio para ele ser curado. Vem, em seguida, mais um interlúdio χοροῦ, *choroú*, que produz, certamente, um momento de pausa para virem os novos acontecimentos e começa uma cena iâmbica em que o escravo vai narrar o que aconteceu no tempo em que houve a cura do deus. Carião chega à frente da casa de Crêmilo e é recebido pelo coro, esse escravo já vai dizendo que Pluto foi curado. A Esposa de Crêmilo ouve o que está ocorrendo e chega para saber o que sucede, o escravo resolve, então, contar o que acontecera. Ele diz que primeiro

levou o deus da riqueza para tomar um banho no mar frio, depois foram para o templo, Pluto se deita e todos os detalhes foram esmiuçados: as comidas que estavam ali para serem consagradas; as pessoas para serem reestabelecidas; o momento em que Asclépio curou a cegueira de Pluto, como também o que se passou em seguida, porque quando o deus teve a sua saúde de volta, muitos ficaram ao seu redor, por esse motivo, Carião foi embora antes de todos e chegou primeiro que Pluto e Crêmilo.

Após mais uma ocorrência do *Xopoñ*, *choroû*, surge o deus Hermes, que é recebido por Carião. Esse cenário reafirma o papel privilegiado do escravo, que conduz integralmente o episódio. Hermes revela prontamente o motivo de sua vinda: a cura de Pluto interrompeu os sacrifícios destinados aos demais deuses, gerando consequências desastrosas no Olimpo. Tal motivo é recorrente em comédias como *Aves*, *A paz*, *As nuvens*, nas quais a divindade soberana (Zeus) ressentia-se da perda de atenção e de oferendas. Em resposta, Carião acusa os deuses de negligência para com a humanidade. Hermes, por sua vez, demonstra pouco zelo pelo panteão, focando-se em suas carências individuais — especialmente a fome, evidenciada por sua urgência em comer e pelas referências às libações e alimentos que outrora lhe garantiam privilégios. Convencido de que permanecer ali é mais vantajoso, Hermes busca uma nova ocupação. Entre as funções sugeridas, condizentes com seus atributos, Carião lhe designa a tarefa de lavar tripas. Ao aceitar um ofício tão precário, o deus ilustra o declínio da religiosidade tradicional, em que as divindades olímpicas são preteridas ou “destronadas” por figuras mais próximas das necessidades humanas, como Asclépio e Pluto. A cena encerra-se com ambos entrando na casa para realizar o trabalho junto ao poço.

No episódio final da peça, segue a ideia do que falei no parágrafo anterior, o Sacerdote de Zeus apresenta-se diante da casa de Crêmilo no exato momento em que o herói sai. O religioso queixa-se de Pluto, alegando que, desde a cura do deus, padece de fome; com a riqueza universalizada, os homens não mais sentem necessidade de recorrer aos deuses ou realizar oferendas. Diante do pedido do Sacerdote para integrar-se ao novo grupo, Crêmilo afirma, no verso 1189, que o próprio Zeus já se encontra ali. Segundo Sommerstein (2001, p. 214-215), ocorre nesse ponto uma identificação entre Zeus e Pluto. O antagonismo que permeou a obra resolve-se em uma síntese: Zeus vincula-se à prosperidade, transferindo para o discurso de Pluto a autoridade do Olimpo — a representação máxima do poder fálico.

O diálogo encerra-se com o convite do herói ao Sacerdote para que este participe da instalação de Pluto no templo de Atena. Crêmilo incita a todos a formarem um cortejo para a consagração do deus; as oferendas são devidamente dispostas nos vasos e o coro assume a

liderança da comitiva em direção ao Opistódomo — o anexo do templo onde se guardavam as riquezas da cidade. A comédia encerra-se, assim, com os cânticos do êxodo. No entanto, a obra não se limita à sua narrativa: ela suscita questões fundamentais sobre a composição poética e a prática da encenação, temas que serão abordados na unidade seguinte.

12.3 *Pluto* e a bengala que sustenta o caráter estético da trama

O herói conversando com Blepsidemo¹²⁶ quer entrar em sua casa, quando chega a Pobreza, que aparece e deixa os dois assustados, cada um corre para um lado diferente. Crêmilo para, aproxima-se e pergunta quem ela é, Pobreza se apresenta e explica que foi àquele lugar para reivindicar a sua presença, porque, segundo ela, estavam querendo expulsá-la dali, porque ela tem uma aparência estranha é o que é dito no seguinte trecho:

Χρεμύλος
 σὺ δ' εἶ τίς; ὠγρὰ μὲν γὰρ εἶναί μοι δοκεῖς.
Βλεψίδημος
 ἴσως Ἐρινύς ἐστὶν ἐκ τραγωδίας:
 βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν.
Χρεμύλος
 ἀλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δᾶδας.
Βλεψίδημος
 οὐκοῦν κλαύσεται.

CRÊMILLO [*Crêmilo aproxima-se um pouco.*]
 E você é quem? Pois parece estar descorada.
 POVOLHISTA
 É igual a uma Erínia¹²⁷ de uma tragédia,
 tem um olhar de dóida e trágico.
 CRÊMILLO
 Mas não tem as tochas.¹²⁸
 POVOLHISTA
 Seguramente vai chorar. (ARISTÓFANES, *Rico*, 2020, vv. 422-425, nossa tradução)

No diálogo, o Corifeu (ou a Pobreza) é comparado a uma Erínia, conferindo à cena um tom fúnebre. Essa atmosfera intensifica-se quando Crêmilo ironiza tal afirmação, notando a ausência das δᾶδας, *dâidas*, “tochas”. Embora o termo possa, em outros contextos, referir-se

¹²⁶ Esse é um personagem cujo nome é transliterado em algumas traduções por Blepsidemo, mas a palavra é formada por duas outras e, na minha tradução dessa comédia, opto por dar sentido aos dois termos que a formam: βλέπω, blépo, olhar, e δῆμος, dêmos, povo, resultando em “Povolhista”, o qual se caracteriza como um olheiro da cidade, ou seja, Sommerstein (2001, p. 162) o entende como o que olha, espia o público, um espião.

¹²⁷ Do sangue de Úrano que caiu sobre Geia (Terra) e a fecundou nasceram Erínias, por isso elas são as divindades infernais que cobram os crimes de sangue, as que vingam esses crimes (BRANDÃO, 1996, p. 91). No verso citado, a intenção explícita é de mostrar um teor trágico.

¹²⁸ As tochas são associadas às Erínias, segundo Sommerstein, essa relação é feita somente às tragédias do século IV.

ao falo, aqui ele evoca o aspecto sombrio das Erínias e a tradição trágica. Segundo Sommerstein (2001, p. 168), a associação entre as Fúrias e as tochas consolidou-se nas artes apenas em meados do século IV a.C., frequentemente no plural para indicar uma tocha em cada mão. Essa imagem remete, provavelmente, a *As Troianas de Eurípidés* (vv. 306-461), em que a loucura de Cassandra, ao portar tochas, é associada à fúria vingativa dessas divindades que punem crimes de sangue — no caso, a vingança contra Agamenon. Assim, a cena equilibra o burlesco e o religioso, utilizando a referência trágica para construir um efeito cômico e jocoso.

Após a entrada dos personagens na casa de Crêmilo, ocorre um breve interlúdio coral denominado Κομμάτιον Χοροῦ, *Kommátion Chorou*, termo que traduzi como “participação do coro”. Segundo Sommerstein (2001, p. 185), trata-se de uma canção curta destinada a saudar o Deus da Riqueza em seu retorno triunfal. Segue-se uma cena iâmbica que marca a chegada de Pluto, o qual reverencia o sol e a cidade de Atenas em suas dimensões real e mítica. Paralelamente, o herói critica a hipocrisia daqueles que apenas agora, com a visão de Pluto restaurada, buscam sua companhia. Na sequência, a esposa de Crêmilo convida-os a entrar, momento em que o Deus da Riqueza, investido de seu poder fálico e discursivo, assume a função de διδασκάλω, *didaskáloi*, “mestre” ou “professor”. Dessa maneira, ele fala pelo poeta e rompe a ilusão cênica e dirige-se diretamente ao público, criticando a prática arcaica de atirar figos e amêndoas à plateia para suscitar o riso. Tal intervenção é recorrente na obra de Aristófanes: o autor utiliza o espaço da comédia para tecer críticas metateatrais, propondo inovações estéticas mesmo quando ainda faz uso das convenções tradicionais.

Em suma, entre os versos 1170 e 1171, para Sommerstein (2001, p.213), por exemplo, nesse trecho não acontece mais um Χοροῦ, *chorou*, um intervalo, com a participação do coro, porque só estavam em cena dois atores e vão entrar para a próxima cena mais dois, assim não há a necessidade de tempo para a mudança de figurino e de máscaras. Mas Paul Mazol (1904, p. 167) discorda e registra que de fato existe esse “interlúdio”. Trago essa questão, porque é uma forma de continuar mostrando como está registrada a participação coral e como a voz do coro vai sumindo, uma participação afônica, sem ter mais parte nas ações da peça. Aristófanes passa a colocar o coro como um espectador em atuações a margem da cena (DUARTE, 2002, p. 221).

Na parte final da peça, vem o êxodo, que é um *kômos* triunfal, um momento de grande comemoração (DRUMOND, 2010, p. 102 Antes da saída do coro em cortejo, todos são convocados para o festejo, no qual elementos como “as panelas” e “o trono” assumem

papel preponderante. A entronização de Pluto e o ritual de oferendas nas panelas evocam uma simbologia de abundância, reforçada pela entrega do cetro e da coroa ao Deus da Riqueza, que restaura a prosperidade em uma cidade marcada pela escassez (DRUMOND, 2010, p. 137). Embora o desfecho de *Pluto* apresente uma estrutura mais sóbria do que o habitual nas comédias aristofânicas, ele é fundamental para a tese da obra: após a cura do deus e a redistribuição dos bens, o poeta constrói uma cena final imbuída de representação fálica, celebrando a instalação de uma divindade masculina exaltada e entronizada no coração da pólis.

13 CONCLUSÃO

O processo de produção desta pesquisa trilhou caminhos muito diversos dos que apresento agora. Digo “apresento no plural”, pois as contribuições foram muitas — elenco as mais relevantes ao longo da escrita. Após esse percurso, cheguei a uma conclusão clara: a incidência da questão do falo na comédia de Aristófanes é muito maior do que eu supunha. Essa percepção ampliou-se conforme a força da energia fálica ganhou sentido para mim, revelando-se na aspereza e na rudeza que a figura masculina assume em diversos momentos das obras analisadas — retratos que, notavelmente, ainda ecoam no mundo em que vivemos.

Outras questões são bem visíveis e algumas posso retomar agora para a ultimação deste trabalho. A comédia que traz a maior quantidade é *Lisístrata*, encontrei ao todo 57 palavras ou expressões, as mais diversas (APÊNDICE A), mas isso não deve ser visto como uma escolha meramente obscena no sentido moderno, mas sim como uma intersecção profunda entre o humor escatológico e a religiosidade dionisíaca da Grécia Antiga. Nela as questões políticas feitas pelas representações femininas constituídas por Aristófanes, que assumem os papéis de homens para parar a guerra, são associadas às sexuais. Nesse sentido, vem a comédia *Acarnenses* como a segunda peça que encontrei com mais alusões ao falo, ao todo são 37 ocorrências, e *A Paz*, que é a quinta, com 23 ocorrências. Nas três algo é comum, a temática forte em relação à guerra, o poeta se valendo de seu gênio criativo a propor soluções para findar com os combates. Contudo, essa relação de falo e guerra também é encontrada em *Cavaleiros*, que está em oitavo lugar, com sete ocorrências em relação ao órgão sexual masculino, a quantidade de referências é bem menor nesta, mas a linguagem fálica¹²⁹, masculina, é bem evidente.

A linguagem fálica como metáfora da atividade política assume contornos centrais na obra de Aristófanes, remetendo ao conceito de falocentrismo. Essa retórica, frequentemente criticada pelo autor, é onipresente em *As Rãs*, que apresenta-se com 27 alusões ao falo e se coloca em terceiro lugar em relação à quantidade de citações. No mesmo sentido, outras duas comédias mobilizam a relação entre o uso da fala e o elemento fálico: *As Aves*, com 25 ocorrências, em quarto lugar; e *As Vespas*, com 23, em quinto lugar. Já em *As Nuvens*, embora o debate sobre o ato de falar seja evidente — sobretudo no embate entre a

¹²⁹ Quero esclarecer que, quando digo linguagem fálica, especifico toda forma de falar masculina usada nos agons, nas argumentações de forma geral para convencer, persuadir. Dessa maneira, esse formato por ser feito por homens é fálico, ou melhor, falocêntrico. Sem dúvida que, em muitas dessas falas, os homens usam o pau, citam o pênis, aludem ao órgão sexual masculino, esse é normalmente o lugar do falo na comédia de Aristófanes: no discurso fálico, ou nas citações em relação ao falo, ou ainda, nas duas formas ao mesmo tempo.

antiga e a nova educação —, o número de referências diretas ao órgão sexual é menor, totalizando 15 menções (7º lugar). Contudo, esta última permanece como uma das obras mais significativas para a compreensão da linguagem fálica no contexto aristofânico.

Além de *Lisistrata*, em que o poeta focaliza a mulher com mais intensidade, *Assembleia de mulheres* tem uma protagonista feminina e traz questões políticas extremamente relacionadas ao momento de Atenas, para tentar dissolver a crise do pós-Guerra do Peloponeso. Nesta comédia, as referências ao falo diminuem um pouco, são 18 e ela coloca-se no sexto lugar entre as outras peças pela quantidade de alusões ao órgão sexual masculino, da mesma forma que n' *As Tesmoforiantes*, Aristófanes traz também a mulher para a atenção central da comédia e tem o número de 15 citações e a posiciona em sétimo lugar.

E completando as onze comédias que nos restaram na íntegra, saindo de grande parte das temáticas e do formato tradicionais, está *Pluto*, em décima primeira posição, com 4 (quatro) referências ao órgão sexual, atendendo, principalmente, as questões privadas, do indivíduo, e reduzindo a atenção relacionada aos problemas políticos e, da mesma forma, a obscenidade diminuindo.

Outro ponto importante, no que diz respeito à referência ao falo, é que grande parte das palavras já constituem o vocabulário da Ática, mas algumas são criadas por Aristófanes com uma intenção específica, normalmente, para configurar o humor da peça (APÊNDICE B). Também há um grupo de palavras que tem uso denotativo referente ao órgão sexual masculino, como φαλλός, *fallós*, falo. Entretanto, uma outra parte, bem considerável, que tem um emprego metafórico, é neste grupo que o poeta traz uma maior abundância significativa, fazendo o humor, a ironia e a crítica social. A maior parte destas palavras são as de designações de utensílios de forma geral (dezenove ao todo), como: ἀμοργίδος, *amorgidos*, que significa “linho”; outras são as que designam instrumentos de guerra (treze ao todo), como: ἀκόντιον, *akóntion*, que significa “dardo”; algumas são verbos que indicam uma ação referente ao órgão sexual (dezesseis ao todo), como: ἀποδέρω, *apodéro*, que tem a significação de “retirar a pele” ou retirar o prepúcio. Além desses tipos de palavras, encontrei também: adjetivos, pronomes, substantivos próprios (nomes de pessoas), nomes de animais, nomes de partes (órgãos) de animais, símbolos, recurso cênico, alimentos e algumas palavras que não seguem um grupo específico.

Nesse sentido, destaca-se a relevância da ordenação dos termos utilizados para identificar o falo, detalhada nos APÊNDICES deste trabalho. O APÊNDICE C, especificamente, apresenta um vocabulário com a recorrência de cada termo e sua respectiva tradução, evidenciando como Aristófanes utiliza o falo para modular as relações de poder. Por

um lado, o “membro” flácido, pequeno ou “castrado” é empregado para mitigar a força e ridicularizar personagens; por outro, o falo ereto serve para potencializar a dinâmica da representação e conduzir o enredo. Como ressaltado anteriormente, a psicanálise reconhece a valorização do falo na organização da sexualidade antiga (COSTA; BONFIM, 2018). Essa linguagem fálica expõe o poder masculino na sociedade — da Antiguidade à contemporaneidade —, moldando costumes e ditames que, historicamente, estabelecem a supremacia do homem.

Dentro dessa percepção, quando olho para a linguagem produzida por Aristófanes, a riqueza do que ele nos legou, observando todo o universo em que vivia, inclusive articulando com a diversidade existente dentro da poesia grega, em nenhum momento quero desprezar essa riqueza e deixar de reconhecer a grandeza de suas comédias. Pelo contrário, antes de tudo, o que é feito aqui tem uma escolha inicial de trabalhar com as peças de Aristófanes. Entretanto, o ponto fundamental é que, quando eu faço o exercício de atenção para o falo, percebo o homem branco europeu, o cidadão, porque ele sempre recusou-se a dar algum poder ao ξένοϛ, *ksénos*, estrangeiro, negou e ainda nega a fala para a diversidade. Pela tradição, esse modelo bem referido na comédia de Aristófanes, diz que o subalterno não pode falar¹³⁰, ou quando ele fala, é um recurso usado pelo poeta para satisfazer a sua intenção de dizer algo. Nesse sentido, como as atenções estão sempre direcionadas para o falo do homem branco, a pluralidade fica desconsiderada e o acesso é negado a outras vozes.

Reconheço, então, que este trabalho de pesquisa a partir do momento que vem cessando e encontrando as suas fronteiras, entretanto, abre espaço para novas buscas, pois “O lugar do falo na comédia de Aristófanes” e toda a obscenidade usada para dizer é a mostra real de um tipo de discurso que visivelmente deixa clara a maneira de ser daquele modelo humano, como busquei mostrar: falocêntrico, mas onde podemos ver as outras possibilidades de dizer? Em que registro podemos ter outras faces da humanidade no humano? Porque, quando alguém se propõe a ler um texto literário, pode querer encontrar nas experiências ali registradas um universo o mais próximo possível do dele, isso é uma forma de reconhecer-se em uma representação que dá legitimidade às identidades, que pouco ou nunca estão presentes na expressão artística (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 109). A ausência ou a exclusão desse público lendo, fazendo ou pertencendo ao jogo artístico, em que se está criando a literatura pode ser consciente ou não, mas com certeza é um ato político que afirma

¹³⁰ Quando falo “subalterno”, nesse trecho, faço referência a Spivak (2010, p 85) no sentido da questão elencada por ela: “Pode o subalterno falar?” fazendo referência ao poder de fala negado à mulher, e a autora enfatiza ainda que o indeferimento ainda é maior quando esta é pobre e negra.

privilégios, delimita e autoriza um grupo e um tipo aceitável de literatura, que desde os gregos é feita por homens brancos heterossexuais ou supostamente assim, pelo que vimos no exemplo primoroso de Aristófanes, e que fecha espaço para uma variedade repleta de peculiaridades, que

[...] mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, pessoas com ou sem deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais, umbandistas e católicos vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. Por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem à experiência da discriminação racial ou apenas um cadeirante sente cotidianamente as barreiras físicas que impedem seu trânsito pelas cidades. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 109)

Toda essa gama de possibilidades é deixada de lado para dar atenção a um padrão que desautoriza o outro, tudo o que é diferente do protótipo adotado, que traz uma hegemonia do conhecimento do norte do ocidente em detrimento de grande parte da diversidade existente em outras áreas. Assim, repito, é preponderante não deixar de lado o que já conquistamos em relação ao conhecimento, não negar a maravilha que são as obras de Aristófanes, nem de Platão, nem de Sófocles, muito menos de Homero, mas entender que o discurso que prevalece ali é também uma parte, que, mesmo sendo muito importante, continua sendo uma parte de um todo rico e muitas vezes inexplorado. Um exemplo disso é o que encontro em *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*, nesse livro que conta a história oral narrada por Davi Kopenawa e escrita pelo etnólogo-escritor, Bruce Albert, do processo de transformação desse indígena yanomami em xamã. Nele o indígena fala também do órgão sexual masculino repetidamente em vários momentos do texto, contudo, o sentido que o autor direciona para o falo é bem diferente do que é usado por Aristófanes. É o que vi no seguinte trecho:

Se os rapazes começam a copular cedo demais, os espíritos não virão dançar para eles. Ficam enjoados com o seu cheiro de pênis e os consideram sujos. Não vêm mais visitar seus sonhos. Do mesmo modo, detestam os jovens caçadores, que comem suas próprias presas. Estes também não sonham. Assim é. Os *xapiri* preferem os meninos que crescem sem olhar para as mulheres. (KOPENAWA, 2015, p. 95)

No trecho, como vários outros na obra, Davi se refere ao órgão sexual masculino, fala sobre a educação do indígena para ser um xamã e ter a sensibilidade ou o poder de se encontrar com os espíritos da floresta, os *xapiri*, ali ele traz uma ideia de impureza relacionada ao “pênis”, que vai afastar a espiritualidade, o mesmo acontece com os caçadores que comem a sua

própria caça, mostrando códigos de conduta próprios, pois eles são relacionados ao conhecimento que valoriza a troca do que caçam e o altruísmo, ao invés do egocentrismo e do prazer vago, ele considera o alimento como algo sagrado, como a sexualidade, pois até os *xapiri* têm pênis, que normalmente são bem pequenos e que estão ali para mostrar a sua proximidade com os seres humanos, que um dia eles foram, antes de se tornarem espíritos da floresta. Essa narrativa também remonta a uma associação importante em relação aos sonhos, o mundo espiritual indicado no trecho que é permanentemente revisto na percepção de Kopenawa, mostra o modo de falar e o universo do povo yanomami com as suas dimensões e contornos. Mas o indígena brasileiro em outros momentos não teve essa oportunidade de dizer sobre si, de ao menos mostrar que existe, que aos poucos vem implementando agora, ele sempre teve a voz pronunciada por autores brancos ou supostamente brancos. É o que bem retrata Antônio Paulo Graça, quando diz que

Escrevendo sobre o significado de vencer ou perder uma guerra Walter Benjamin afirmou: “O vencedor conserva a guerra, o derrotado deixa de possuí-la, o vencedor a incorpora a seu patrimônio, transforma-a em coisa sua; o vencido não a tem mais; é obrigado a viver sem ela.” O romance indianista parece querer apropriar-se, contra a observação de Benjamin, da derrota. O indígena sacrificado transforma-se em alegoria, em memória, em apropriação patrimonial do sacrifício. Sua morte repete-se perpetuamente, sob o nosso olhar. O tema último do romance indianista é o genocídio, o extermínio total. Cada herói é, no interior desse quadro teórico, abstrato, imaginário, de fato, o último herói indígena. Mas é exatamente essa questão que deve ser censurada, reprimida, interdita. Mas é exatamente essa questão que deve ser censurada, reprimida, interdita. O romancista “não pode” dizer que está representando um capítulo intermediário do inevitável destino indígena. O mesmo Benjamin nos ensinou que, no romance, quando não se quer ou não se pode chegar à morte mesmo, apela-se para a morte metafórica. Todo romance indianista é, já podemos dizer, uma metáfora do genocídio. Mesmo quando expõe gritantemente a pureza e a nobreza, como em *Alencar*, por exemplo, o que se diz por suas palavras é: um ser puro como este não merece ser extinto – mas será. (GRAÇA, 1998, p. 149)

Nesse viés, esse domínio fálico é tão forte, que até mesmo Antônio Cândido (2011, p. 176), em seu renomado texto sobre a literatura ser um direito, traz valorosas considerações sobre o lado humano do texto literário, mas, além disso, há uma categorização e esta formaliza que existem textos mais complexos que outros, dentro de uma hierarquia, visivelmente ele mostra o poder de um cânone, de uma gama de textos que norteiam a qualidade. Por isso, esse tipo de consideração traz uma carga de exclusão, pois realmente existem textos complexos, repletos de uma compreensão humana e do universo e que precisam ser reconhecidos, contudo, conceitos universalistas de literatura deixam de lado alguns aspectos importantes do todo, colocados em partes. Pois, “Se o projeto progressista tem sido, historicamente, um projeto pedagógico, como conciliamos hoje o respeito à diferença cultural com a missão educacional

da esquerda, que seria irresponsável abandonar por completo?” (NATALI, 2006, p. 33), já que a diversidade cultural exige que as pessoas olhem para as questões de forma mais aberta e percebendo a pluralidade presente nelas. A literatura feita por indígenas, por negros, por pessoas homoafetivas, por trans, por todos os grupos que ainda não tiveram acesso às artes orais e à leitura e à escrita, mas que delas precisam e delas podem usufruir, têm a sua peculiaridade, influenciada pela cultura educacional ocidental, mas com especificidades viventes em cada uma, que não devem ser excluídas, nem mesmo ditas menores.

Recapitulo, então, para completar o que estou dizendo, esta pesquisa cumpre o seu objetivo primeiro de me fazer aprender e crescer como ser humano, também que sirva para as minhas necessidades práticas, para minha própria vida e trabalho, entendo que ela valeu o esforço de tratar de um assunto tão amplo e importante sobre a comédia de Aristófanes e sobre todas as mulheres, todos os homens e a multiplicidade que houver. Desse modo, por causa dele tenho mais esperança, mesmo com o tamanho da dificuldade, pois, observando o falo, a energia fálica, por um lado, mostra-se nociva, abjeta, injusta e violenta, foi o que vimos em grande parte das citações e análises feitas aqui; é o que vemos também ao consultarmos o índice de violência contra mulheres e contra a comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil; ou o que fez com que a poesia de Safo de Lesbos nos restasse tão pouco e em trechos curtos. Não precisa ser assim, é possível trilhar por caminhos diferentes, e para haver diferença, faz-se necessária uma mudança de perspectiva, que abra espaço para a diversidade para

Alcançar com as mãos
o útero da terra
percorrer com os dedos
a linguagem da terra
a fala das pedras
os grãos de voz
que a água acalenta
Tirar do pó o mistério da existência
Matéria mesma das mãos nas mãos
Das mães do barro
Koko' Non¹³¹
afagar entre os dedos
o barro que arredonda
as formas das gentes
da vida
seus afetos meus afetos
de enfrentar o fogo
o fogo é a cor da pele
do povo do encontro da Wazaka¹³²

¹³¹ “Vovó de Barro que permite às mulheres mais velhas saber se seus conhecimentos e mistérios, quando dá a hora certa” (FERSECK, 2022, p. 37).

¹³² “árvore que dava todos os frutos derrubados pelo Makunaima mais novo e deu origem a todos os rios da região entre Venezuela, Brasil e República Cooperativista da Guyana”(FERSECK, 2022, p. 37-38).

Rigores do amor vertidos por Wei
que depois de secos alimentam
as palavras das avós que nunca racham
de tuma¹³³, de karutuke¹³⁴, tawa¹³⁵, de pari¹³⁶,
decoram as cantigas que encantam
de carinho as netas das netas que virão
a seguir. (FERSECK¹³⁷, 2022, p. 37)

¹³³ “em Makuxi maimu, damorida, caldo feito de carne de caça ou peixe, tucupi, verduras e muita pimenta” (FERSECK, 2022, p. 38).

¹³⁴ “em Makuxi maimu, jenipapo” (FERSECK, 2022, p. 38).

¹³⁵ “em Makuxi maimu, barro branco” (FERSECK, 2022, p. 38).

¹³⁶ “em Makuxi maimu, palha ou seda de inajá, de buriti” (FERSECK, 2022, p. 38).

¹³⁷ Sony Ferseck é uma poeta indígena Makuxi de Roraima, que busca se encontrar com o seu povo, com a sua cultura pela arte. É formada em Letras pela Universidade Federal de Roraima e mestra em Literatura, artes e cultura original.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Diego Saimon de Souza; MAGALHÃES, Alex Wagner Leal. O falo e a sociedade do consumo. **Revista Arquivo Científico**, Macapá, v. 2, n. 2, p. 23-30, 2019. Disponível em: <https://miguilim.ibict.br/handle/miguilim/7837>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- AGUIAR, Ana Luísa de Freitas. **Arte poética do gesto: as mãos que falam**. Orientador: Antônio de Sousa Dias Macêdo. 2021. Dissertação (Mestrado em Arte e Multimídia) – Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível em: <file:///C:/Users/klebe/Downloads/content.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2026.
- ALCOFF, Linda. O problema de falar por outras pessoas. Tradução de Vinícius Rodrigues Costa da Silva, Hilário Mariano dos Santos Zeferino e Ana Carolina Correia Santos das Chagas. **Abatirá**, Salvador: v. 1, n. 1, p. 409-438, jan./jun., 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/49060529/O_problema_de_falar_por_outras_pessoas_tradu%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 2 fev. 2024.
- ALVES, José Eustáquio Diniz Alves. A Linguagem e as representações da masculinidade. **Biblioteca IBGE**, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2004. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv3121.pdf>. Acesso em: 3 set. 2021.
- AMARAL, Márcis Franz. Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa. **Contracampo**, n. 12, p. 103-114, jan./jul. 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17388/11025>. Acesso em: 12 jan. 2024.
- AMORIM, Rosana Araújo da Silva. **Duas linguagens: ressignificações infinitas. A comédia grega Lisístrata e a produção cinematográfica**. A Fonte das Mulheres. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28851>. Acesso em: 7 abr. 2026.
- ARAÚJO, Danielle Motta. A comédia *Lisístrata* de Aristófanes e a adaptação do Grupo Paideia. In: POMPEU, Ana Maria César *et alli*. **As mulheres de Aristófanes: revolução e recepção**. Tomo 1, São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. p. 112-159. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=Ip1vEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true. Acesso em: 14 jun. 2025.
- ARISTÓFANES. **A greve do sexo**. Tradução de Mário da Gama Kuri. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- ARISTÓFANES. **A greve do sexo**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L & PM Editores, 2003.
- ARISTÓFANES. **A Revolução das mulheres. A greve do sexo**. Tradução de Mário da Gama Kury. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- ARISTÓFANES. **As mulheres no parlamento**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Editora Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

- ARISTÓFANES. **Assembleia de mulheres**. Tradução de Tatiana Vieira Barcelos. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://caph.fflch.usp.br/teses-e-dissertacoes?field_nodebase_ano_value=All&field_nodebase_departamento_value=Letras%20Cl%C3%A1ssicas%20e%20Vern%C3%A1culas&field_nodebase_grau_value=All&combine=&order=field_nodebase_ano&sort=asc&page=11. Acesso em: 14 maio 2024.
- ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução de Adriane da Silva Darte. São Paulo: Editora Ucitec, 2000.
- ARISTÓFANES. **As mulheres no Parlamento**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa de Coimbra LDA, 1988.
- ARISTÓFANES. **As Nuvens**. In: **Cadernos de Tradução**. BARACAT, José Carlos (org.). Porto Alegre: Núcleo de Editoração Eletrônica do Instituto de Letras, n. 32, p. 1- 98, 2013.
- ARISTÓFANES. **As Nuvens; Só para mulheres; Um deus chamado dinheiro**. 2. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- ARISTÓFANES. **As Nuvens**. Tradução de Gilda Maria Reale Starzinsky. In. **SÓCRATES. Nova Cultural**, 1987.
- ARISTÓFANES. **As rãs**. Tradução de Maria Fátima Souza e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- ARISTÓFANES. **As vespas**. Tradução de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: FESTEIA, 2009.
- ARISTÓFANES. **As vespas**. Tradução de A. Lobo Vilela. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1983.
- ARISTÓFANES. **As vespas, As aves, As rãs**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2012.
- ARISTÓFANES. **Cavaleiros**. Tradução de Ana Maria César Pompeu e GEA. Fortaleza: Substância, 2017.
- ARISTÓFANES. **Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Traduzione di Simone Beta. Roma: librimondadori.it, 2020.
- ARISTÓFANES. **Os Acarnenses**. Trad. de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra:

INIC, 1980.

ARISTÓFANES. **Os cavaleiros**. Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

ARISTÓFANES. **O dinheiro**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: Annablume Editora, 2015.

ARISTÓFANES. **Pluto**. Traducción de Claudia Fernández. Buenos Aires: Losada, 2011.

ARISTÓFANES. **Paz**. Introdução, tradução e notas de Greice Drumond. Curitiba: Appris, 2020.

ARISTÓFANES. **Rãs**. Introdução, tradução e notas de Tadeu da Costa Andrade. Araçoiaba da Serra: Editora Mnêma, 2023.

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

ARISTOPHANES. **Les Thesmophories – Les grenouilles**. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Septième tirage. Paris: Société D'Édition. Les Belles Lettres, 1973, Tome IV.

ARISTOPHANES. **Lysistrata**. Tradução de Webster's French. San Diego: ICON Classics, 2005.

AZEVEDO, Rafael Luis. **Verminosos por futebol**. 2002. Fotografia digital, 650 x 488 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://www.verminososporfutebol.com.br/mikey-wilson-o-menino-do-dedo-em-riste/>. Acesso em: 19 nov. 2024.

BASQUES, Messias. O riso como expressão de um modo de entendimento: do bergsonismo à antropologia. **Scientiæ Zudia**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 105-28, 2011.

BOWIE, A.M. **Aristophanes: myth, ritual, and comedy**. Cambridge: University Press, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

BUTLER, Judith. Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: Crocodilo Edições, 2019.

CHAUÍ, M.de S. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CAMPOS, Ana Cristina. A cada 24 horas, ao menos oito mulheres são vítimas de violência. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-03/cada-24-horas-ao-menos-oito-mulheres-s%C3%A3o-vitimas-de-violencia>. Acesso em: 2 dez. 2024.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. *In. Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, p. 235-63, 2011.

CARDOSO, Edilane Vitorino. Do rito ao palco: inversão de gênero e performance nas Tesmoforiantes, de Aristófanes. *Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 27-48, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/21966/19480. Acesso em: 26 jan. 2025.

CARTA CAPITAL. **Bela, recatada e do lar: matéria da ‘Veja’ é tão 1792**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bela-recatada-e-do-lar-materia-da-veja-e-tao-1792/>. Acesso em: 09 jan. 2025.

CASTELLI, Ian. Sofrimento: vejam quais são as técnicas de tortura mais cruéis já criadas. *Mega Curioso*, 2018. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/historia-e-geografia/42768-sofrimento-vejam-quais-sao-as-tecnicas-de-tortura-mais-cruéis-já-criadas.htm>. Acesso em: 05 jun. 2025.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

CEARÁ. Conselho Estadual de Educação. **Os marcos históricos no ensino e na vida pública da mulher no Brasil**. Fortaleza, Fortaleza, 2023. Disponível em: <https://www.cee.ce.gov.br/2023/03/07/os-marcos-historicos-no-ensino-e-na-vida-publica-da-mulher-no-brasil/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da Virilidade**. v. 1, A invenção da virilidade: da antiguidade às luzes. Tradução de Francisco Morás. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

COSTA, Ana; BONFIM, Flávia. Um percurso sobre o falo na psicanálise: primazia, querela, significante e objeto a. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XVII, n. 2, p. 229-245, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/gpzcvrZkmPnjzNHCpFVNJ3w/?lang=pt#>. Acesso em: 15 out. 2024.

COSTA, Eliane Silva; SCHUCMAN, Lia Vainer. Identidades, Identificações e Classificações Raciais no Brasil: O Pardo e as Ações Afirmativas. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 466-484, maio-Agosto de 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/index> Acesso em: 22 jan. 2024.

CURI, Aline. **História das artes visuais 1**. 2014. Fotografia digital, 230 x 236 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://hav120142.wordpress.com/2014/11/15/sexualidade-na-grecia-e-roma-antiga/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

DANGELO, Abner. **Não! O Sr. Entendeu errado!** Juiz de Fora, 23 de maio de 2025. Instagram: @abnerdangelo. Disponível em: <https://www.instagram.com/abnerdangelo/>. Acesso em: 07 de julho de 2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEA/W. BUSS. **Getty images**. 2016. Fotografia digital, 1024 x 1024 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/the-roman-god-priapus-fresco-from-the-house-of-the-foto-jornal%C3%ADstica/607216409>. Acesso em: 07 jan. 2025.

DELY, Carole. Jacques Derrida: el quizás de un advenimiento de la otra-mujer. La deconstrucción del falocentrismo del duelo al dúo. *In*: CRAGNOLINI, Mónica B. (org.). **Instantes & Azares: escrituras nitzscheanas**, Buenos Aires, n. 9, 2011. Disponível em: <https://core.ac.uk/display/220267524>. Acesso em: 12 ago. 2021.

DE LOS SANTOS RODRIGUEZ, Shay. **Se eu compreí, então é meu!**: coisas do cotidiano e do prazer sexual para além da heteronormatividade. Rio Grande: CLP, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/350874319>. Acesso em: 24 out. 2024.

DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDÁ, Jacques. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DOVER, K. J. **A Homossexualidade na Grécia antiga**. Tradução de Luis Sérgio Krausz, São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DOVER, K. J. Aristophanes. **Clouds**. Edited with introduction and commentary by K. J. Dover. Oxford: Clarent Press, 1968.

DOVER, K. J. Aristophanes. **Frogs**. Edited with introduction and commentary by K. J. Dover. Oxford: Clarent Press, 1993.

DRUMMOND, Greice Ferreira. **A comédia de Aristófanes na fase de transição**. 2010. 151 f. Tese doutorado (Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

DRUMMOND, Greice Ferreira. **A realidade ficcional em A Paz de Aristófanes**. 2002. 115 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

DRUMMOND, Greice Ferreira. Aqueda do herói cômico: o papel do protagonista em *Nuvens, Vespas e Temoforiantes*. **Dramaturgias**, Brasília, v. 15, p. 59-86, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/klebe/Downloads/Revista%20Dramaturgias%20Dossi%C3%AA%20Arist%C3%B3fanes%20A%20cidade%20e%20o%20Teatro.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2026.

DUARTE, Adriane da Silva. As primeiras traduções brasileiras da Lisístrata: seu contexto e sua recepção. **Nunt. Antiquus**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 1-14, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/42112. Acesso em: 04 jun. 2025.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono** – a parábase na comédia de Aristófanes. 2000. 307 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

E-GUIA DO ESTUDANTE. **e-guia do estudante**. 2024. Fotografia digital, 1280 x 720 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/coluna/duvidas-portugues/por-causa-de-ou-por-conta-de-qual-e-o-certo>. Acesso em: 14 out. 2024.

EL-HANI, Charbel Niño. Diferenças entre homens e mulheres: biologia ou cultura? **Revista USP**, São Paulo, v. 29, p. 149-160, mar./mai. de 1996. Disponível em: https://www.google.com/search?q=Diferen%C3%A7as+entre+homens+e+mulheres%3A+biologia+ou+cultura%3F&rlz=1C1CHZN_pt-BRBR1000BR1000&oq=Diferen%C3%A7as+entre+homens+e+mulheres%3A+biologia+ou+cultura%3F&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCDE0NzBqMGo0qAIAAsAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8#vhid=zephyr:0&vssid=atritem-https://revistas.usp.br/revusp/article/download/25665/27402/29694. Acesso em: 3 jul. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FEIFELD, Bianca. 122 pessoas trans foram assassinadas no Brasil em 2024, aponta dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra). **Brasil de Fato**, 27 de jan. 2025. Caderno Geral. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/geral>. Acesso em: 3 fev. 2025.

FERNÁNDEZ, Luis Gil. **Aristófanes**. Madrid: Gredos, 1996.

FERNÁNDEZ, Cláudia N. Pluto de Aristófanes. La Riqueza de los sentidos. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de la Plata, 2002.

FERRARA, Jéssica Antunes. Feminismo e desconstrução: para além de Jacques Derrida. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v. 1 n. 1, p.137-156, 2019. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/595/o/8FEMINISMO_E_DESCONSTRU%C3%87%C3%83O_PARA_JACQUES_DERRIDA.pdf. Acesso em: 10 mai. 2025.

FERREIRA, André Luiz Silva. Trabalho, Estranhamento e Comunismo em Marx. **Filogênese**, Marília, v. 4, n.1, p. 149-161, 2011. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/andreferreira.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2025.

FERSECK, Sony. **Weiyami: mulheres que fazem sol**. Boa Vista: Wei Editora, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

FREUD, S. (1989b). A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund**

Freud (Vol. 19). Imago. (Originalmente publicado em 1923).

G1 PARÁ. **Rede Liberal.** 2018. Fotografia digital, 1000 x 1024 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2018/12/13/desenho-de-lenda-amazonica-com-penis-gigante-causa-polemica-no-interior-do-para.html>. Acesso em: 7 jan. 2025.

GABRIEL, Laura Christofolletti da Silva; SOUZA, Mériti; ANGELI, Gustavo. Subjetividade e Diferença Sexual: Análises do Falogocentrismo na Psicanálise e no Feminismo Pós-estruturalista. **Revista Interamericana de Psicologia**, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 1-14, 2022. Disponível em: <https://www.journal.sipsych.org/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fwww.journal.sipsych.org%2Findex.php%2FIJP%2Farticle%2Fdownload%2F1728%2F1085%2F6036>. Acesso em: 1 nov. 2024.

GALLOP, Jane. Além do falo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 16, p. 267–287, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644548>. Acesso em: 30 out. 2024

GOMES, Fernanda de Souza. Explorando o conceito de ponto de vista (standpoint view) em Patricia Hill Collins. In: 20º Congresso Brasileiro de Sociologia, 20, 2020, Belém. **Anais eletrônicos [...]** Belém: CP14 - Sociologia das relações étnico-raciais, 2020, p. 1-21. Disponível em: [file:///C:/Users/klebe/Downloads/Trabalho%20completo%20sbs%2020%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/klebe/Downloads/Trabalho%20completo%20sbs%2020%20(1).pdf). Acesso em: 6 de fevereiro de 2024.

GOMES, Marcos Cardoso. **A Paz: Tradução e Comentários.** 1984. 66 f. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

GINDRI, Eduarda Toscani. O masculino universal como categoria para estudos empíricos sobre a produção criminológica-crítica brasileira. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. 2017, Florianópolis. **Anais eletrônicos [...]** Florianópolis: Salute, 2017. p. 1-12. Disponível em: https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503882704_ARQUIVO_Final-Fazendogeneroalterado.pdf. Acesso em: 31 jan. 2024.

GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio.** Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 1998.

HABEGGER, Puedi. **World History Encyclopedia.** 2018. World History Encyclopedia. Fotografia digital, 3071 x 2047 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/image/9744/red-figure-cup-with-eros-figure/>. Acesso em: 05 jan. 2025.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu.** Campinas. n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 19 abr. 2025.

HENDERSON, Jeffrey. **Aristophanes Lysistrata**. Oxford: Clarendon Press, 2002.

HENDERSON, Jeffrey. **The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy**. 2 ed. New York: University Press, 1991.

HOLANDA, Luisa Severo Buarque de; GALL, Felipe Ramos. Plática sexual em *Lisístrata*: o Eros cômico. **O que nos faz pensar**: caderno do Departamento de Filosofia da PUC- Rio. Rio de Janeiro, v. 30, n. 51, p. 168-196, jun./dez. 2022. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqfnf/issue/view/57>. Acesso em: 16 dez. 2024.

HOLM, Mateo. **A Linguagem Corporal Não Mente: A Arte De Interpretar e Dominar a Linguagem Não Verbal**. [S. l.]: Tapa Blanda, 2017.

HOOKS, B. Escolarizando homens negros. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 677-689, nov. 2015. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/41784/30373>. Acesso em: 18 jan. 2018.

HOOKS, B. **Feminism is for Everybody: Passionate politics**. Cambridge, MA: South End Press, 2000.

HORDECTE, Israel. Vontade de verdade como exercício de poder: entre Nietzsche e Foucault. **Kínesis**, v. XII, n. 33, p.109-123, dezembro de 2020. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/11353>. Acesso em: 21 jan. 2024.

KEULS, Eva C. **The Reign of te Phallus: Sexual Poltics in Ancient Atens**. Berkeley, Calif: University of California Press, 1993.

KILOMBA, Grada. **Memória da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

JIMÉNEZ, Carla. Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital. **El País**, Brasil, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 03 jan. 2025.

LACAN, J. (1956-57/1995) O Seminário 4 — A relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LACAN, J. (1957-58/1999) O Seminário 5 — As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LACAN, J. (1958/1998) “A significação do falo”, in *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.92-703.

LEITE, Amanda Maurício Pereira. Pesquisa acadêmica: a escrita na primeira pessoa do singular. **Transformação**, Campinas, v. 36, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2318-0889202436e246865>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

- LESSA, Fábio de Sousa. Paz e guerra no teatro de Aristófanes. **Phoïnix**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 98–109, 2020. Disponível em: https://www.google.com/search?q=PAZ+E+GUERRA+NO+TEATRO+DE+ARIST%3%93FANES+Portal+de+Peri%3%B3dicos+da+UFRJ+https%3A%2F%2Frevistas.ufrj.br+%E2%80%BA+phoinix+%E2%80%BA+article+%E2%80%BA&rlz=1C1CHZN_pt-BRBR1000BR1000&oq=PAZ+E+GUERRA+NO+TEATRO+DE+ARIST%3%93FANES+Portal+de+Peri%3%B3dicos+da+UFRJ+https%3A%2F%2Frevistas.ufrj.br+%E2%80%BA+phoinix+%E2%80%BA+article+%E2%80%BA&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOdIBCDE2NzRqMGo3qAIIsAIB8QVA6Qi5uYmOEg&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 29 de mar. de 2026.
- LIMA, Karen Fonseca. **Negra sí! Negra soy! Os impactos do ativismo digital negro-feminista na autodefinição de mulheres negras**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/8827>. Acesso em: 29 jan. 2024.
- LINHARES, Mônica. Entre a cruz e o tridente: espertezas simbólicas. **18º Encontro da ANPAP**, Salvador, p. 2439-2450, 2009. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/monica_linhares.pdf. Acesso em: 21 nov. 2024.
- MACDOWELL, Douglas M. **The Wasps of Aristophanes**. Edited with Introduction and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- MANSO, Bruno Paes. Mais polícias nas ruas, mais homicídios. **G1**, 12 março 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2024/03/12/mais-policias-nas-ruas-mais-homicidios.ghtml>. Acesso em: 5 dez. 2024.
- MASTURBAÇÃO. In: Wikipédia: a enciclopédia. 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Masturba%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- MATA, Giselle Moreira da. *As Bacantes* de Eurípides: menadismo e falocentrismo na pólis. **Alétheia: Revista de estudos sobre Antigüidade e Medievo**, Goiás, v. 1, Jan./Jul., 2010. Disponível em: < <https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Aletheia/article/view/67> >. Acesso em: 20 de agosto de 2021.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MESQUITA, Adrea Pacheco de; CASSIANO, Laura Juliana dos Santos. Capitalismo, patriarcado e racismo: revisitando o lugar da mulher na formação sócio-histórica brasileira. **Feminismos**, Salvador, v. 11, n. 1 - jan — jun, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/51278>. Acesso em: 05 fev. 2024.
- MINOIS, Georges. **Histoire de la vieillesse**: de l'Antiquité à la Renaissance. Librairie Arthème Foyard, 1987.

MOSSÉ, C. **Dicionário da civilização grega**. Tradução de Carlos Ramalhete e André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

MOERBECK, Guilherme. O campo político de Atenas no século V a.C. **Phoïnix**, v. 15, n. 1, p. 114–134, 2020. Disponível: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/article/view/33025>. Acesso em: 25 nov. 2024.

MONTORO, Ana Carolina. Violência doméstica contra a mulher cresce 9,8% no Brasil, aponta Anuário de Segurança Pública. **Exame**, 18 jul. 2024. Caderno Nacional. Disponível em: <https://exame.com/brasil/%E2%81%A0violencia-domestica-contra-a-mulher-cresce-98-no-brasil-aponta-anuario-de-seguranca-publica/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

MOURA, Jonathan Ribeiro Farias de. Língua(gem) e gênero neutro: uma perspectiva discursiva no português brasileiro. **Língua e Instrumentos Linguísticos**, Campinas, v. 24, n. 47, p. 146-163, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/view/8660785>. Acesso em: 27 fev. 2024.

MUNIZ, Janaína Coelho. **A resistência ao patriarcado revelada na comédia de Aristófanes**. 2021. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ensino) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://dippg.cefet-rj.br/ppfen/attachments/article/81/2021_JanainaCoelhoMuniz.pdf. Acesso em: 11 jul. 2025.

NATALI, Marcos Piason. Além da literatura. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 11, n. 9, p. 30-43, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/19710>. Acesso em: 20 abr. 2025.

NGUYEN, Marie-Lan. **Cena de Phlyax de bell-krater da Apúlia**. 2008. Fotografia digital, 2325 x 2041 pixels, formato jpeg. Disponível em: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Apulian_bell-krater_phlyax_scene_MAN.jpg. Acesso em: 12 dez. 2008.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

NIEVA, Francisco. **Festival Internacional de Teatro Clássico de Mérida**. 2024. Desenho para a capa da ficha técnica informativa da apresentação da comédia: La Paz, do Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida. Disponível em: <file:///C:/Users/klebe/Downloads/2024-programa-de-mano-la-paz.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2024.

NORTWICK, Thomas. **Imagining men : ideals of masculinity in ancient Greek culture**. London: Praeger Publishers, 2008.

OKA, Mateus; LAURENTI, Carolina. Entre sexo e gênero: um estudo bibliográfico exploratório das ciências da saúde. **Saúde Soc**, São Paulo, v.27, n.1, p.238-251, 2018. Disponível em: <https://www.scielosp.org/pdf/sausoc/2018.v27n1/238-251/pt>. Acesso em: 09 fev. 2024.

OLIVEIRA, Adilson Ribeiro de. Letramento acadêmico e posicionamento autoral em artigos

científicos: contribuições para o ensino do gênero. **Acta Sci. Educ.**, v. 41, p. 1-12, 2019. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-52012019000100208. Acesso em: 30 jan. 2024.

OLIVEIRA, Gustavo Roberto Pinheiro; PIPAS, Lara Rocha de Almeida. Resenha do livro *O marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friederic Engels frente ao racismo e à questão racial* de Carlos Moore. **Revista Culturas Jurídicas**, v. 5, n. 10, jan./abr., 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v41i1.45123>. Acesso em: 20 jan. 2023.

OLIVEIRA, Jane Kelly de. **As funções do coro na comédia de Aristófanes**. Orientadora: Maria Celeste Consolin Dezotti. 2009. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literários da Faculdade de Ciências e Letras — UNESP, Araraquara, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/cdfe49c5-ada0-4d27-9e7f-acb447c8285d>. Acesso em: 28 fev. 2024.

OLSON, S. Douglas. **Aristophanes' Acharnians**: edited with introduction and commentary. London: Oxford University Press, 2004.

OLSON, S. Douglas. **Aristophanes' Paeces**: edited with introduction and commentary. London: Oxford University Press, 1998.

PALEY, Maggie. **O livro do Pênis**. Tradução de Tatiana Antunes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

PLATÃO. **Diálogos: Apologia de Sócrates, Critão, Menão, Hípias Maior e outros**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. Universidade Federal do Pará, 1980.

PLATÃO. **Protágoras**. Trad. Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2016.

PICHASTOR, Rosana Peris; NIETO, Sonia Agut. Evolución conceptual de la Identidad social. El retorno de los procesos emocionales. **REME**, v. 10, n° 26 — 27, Diciembre, 2007. Disponível em: <https://reme.uji.es/articulos/numero26/article2/article2.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2024.

POMPEU, Ana Maria César. Aristófanes e a guerra dos sexos em Lisístrata. In: ACTAS DEL VI COLOQUIO INTERNACIONAL ΑΓΩΝ: COMPETENCIA Y COOPERACION DE LA ANTIGUA GRECIA A LA ACTUALIDAD. 2012, La Plata. **Actas** [...] La Plata: FAHCE-UNLP, 2012. P. 238-249. Disponível em: file:///C:/Users/klebe/Downloads/Aristofanes_e_a_guerra_dos_sexos_em_Lisi.pdf. Acesso em: 12 abr. 2026.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: a justiça na pólis (Brasil)**. 169 f. — Tese (Doutorado em Letras Clássicas) Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, São Paulo, 2004.

POMPEU, Ana Maria César. **Dioniso Matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de *Acarnenses* de Aristófanes para o cearenses**. Curitiba: Appris, 2014.

- POMPEU, Ana Maria César. Dossiê temático: Aristófanes - a Cidade e o Teatro. **Dramaturgias**, Brasília, v. 15, p. 11-25, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/klebe/Downloads/Revista%20Dramaturgias%20Dossi%C3%AA%20Arist%C3%B3fanes%20A%20cidade%20e%20o%20Teatro.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2026.
- POMPEU, Ana Maria César. A cidade e o teatro em *Cavaleiros* de Aristófanes: o poeta e o político – introdução a tradução de *Cavaleiros*. **Dramaturgias**, Brasília, v. 15, p. 265-285, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/klebe/Downloads/Revista%20Dramaturgias%20Dossi%C3%AA%20Arist%C3%B3fanes%20A%20cidade%20e%20o%20Teatro.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2026.
- POMPEU, Ana Maria César; TELES JÚNIOR, Paulo César de Brito. O agôn cômico de Plutarco e o retórico de Aves de Aristófanes. In: POMPEU, Ana Maria César; SOUSA, Francisco Edi de Oliveira. Org(s). **Grécia e Roma no universo de Augusto**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 201-208. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19109>. Acesso em: 04 de abril de 2026.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade mascara**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Grumim Edições, 2019.
- RIBEIRO, Andréa Sannazzaro. Gonçalves de Magalhães e Martins Pena. Tragédia e Comédia Teatral: duas faces da mesma moeda, Melancolia oitocentista e formação da identidade nacional brasileira. In. XXVIII Simpósio Nacional de História, 1., 2015, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 1-14. Disponível em: file:///C:/Users/klebe/Downloads/Tragedia_e_Comedia_Teatral_duas_faces_da.pdf. Acesso em: 17 fev. 2026.
- RIBEIRO JR., Wilson A. **Portal Graecia Antiqua**. 2013. Fotografia digital, 588 x 418 pixels, formato jpeg. URL: greeciantiga.org/img.asp?num=1184. Data da consulta: 6 de janeiro de 2025.
- RIBEIRO JR., Wilson A. **Portal Graecia Antiqua**. 2000. Fotografia digital, 588 x 474 pixels, formato jpeg. Disponível em: greeciantiga.org/img.asp?num=0103. Data da consulta: 25 nov. 2024.
- RICHILIN, Amy. Female Genitalia Onstage in Aristophanes. **The Spirit of Aristophanes: Essays in Honor of Jeffrey Henderson**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2024.
- ROBSON, James Edward. **Humour and Obscenity in Aristophanes (Inglaterra)**. 1999. Tese (Doutorado em Letras) King's College London, Londres, 1999. Disponível em: <https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/2927092/313299.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2026.
- RODRIGUES, Maria Eliane Fonseca. Países em desenvolvimento: dependência e informação. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 3, n. 8, p. 53-58, jan./jun. 1986. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/8561>. Acesso em: 7 fev. 2024.
- ROLAND, Andy. **Bible in Brief**. 2020. Fotografia digital, 282 x 300 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://www.bibleinbrief.org/2018/06/28/was-st-paul-anti-gay-ancient-greece-and-bible-attitudes/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

ROMERO, Elisabeth Leone Gardini Romero. **O gesto como imagem e a imagem como gesto:**

a gestualidade das mãos na comunicação (Brasil). 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5218>. Acesso em: 7 mar. 2026.

RUBIÃO, Laura Lustosa. **Lacan leitor de comédias: contribuições a uma ética do bem-dizer.** 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-727FNG/1/lauralustosa.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2025.

RUIZ, Antônio Campillo. **Dactilotheca.** 2011. Fotografia digital, 321x330 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://elbamboso.blogspot.com/2011/02/culto-al-falo.html>. Acesso em: 12 nov. 2024.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência.** 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALVA, Sueli; SCHÜTZ, Litiéli Wollmann; MATTOS, Renan Santos. Decolonialidade e interseccionalidade: Perspectivas para Pensar a Infância. **In: Portalseer**, Salvador, v. 07, n. 01, p. 160-178, 2021 Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/43546>. Acesso em: 23 dez. 2023.

SAMPAIO, Ronaldo Sousa. **Do Universal ao particular:** uma discussão sobre o masculino na psicanálise. 2010. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610596_10_pretextual.pdf. Acesso em: 20 ago. 2021.

SANFELICE, Pérola de Paula; COZER, Alexandre. O divino falo de Priapo: debate em torno da sexualidade romana a partir de Pompeia e da Priapeia. **Veredas da História**, Salvador, v. 10, n.1, p. 73-103, julho, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/klebe/Downloads/47957-Texto%20do%20Artigo-188548-1-10-20220205.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2025.

SANTIAGO, Luiz; FAN, Ritter. **Plano crítico.** 2021. Fotografia digital, 1170 x 780 pixels, formato jpeg. Disponível em: https://www.planocritico.com/critica-os-cavaleiros-de-aristofanes/#google_vignette. Acesso em: 21 nov. 2024.

SANTOS, Bayard Fischer. **A medida do homem: tudo o que você precisa saber para ter o pênis maior (ou menor).** Porto Alegre: Imprensa Livre, 2000.

SARAIVA, Marcelo Hanser. Mito e culto dionísíacos: o deus ambivalente. **Caderno de Letras**, Niterói, v. 36, n. 71, p. 104-133, jul.-dez. 2025. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/67662>. Acesso em: 22 fev. 2026.

SCHULCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulista. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) — Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SILVA, Jerônimo da Silva; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. Embarramento, cura e

proteção: cosmologias do Caboclo Ataíde no Nordeste Paraense. **Maná**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 1-38, 2021. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/mana/a/SpXQDFB96HV5HGCBxSWdH3F/?format=pdf&lang=pt>.
 Acesso em: 7 jan. 2025.

SILVA, Késia Aparecida Teixeira; SILVA, Isabel Cristina da; MAFRA, Flávia Luciana Naves. Trabalho, Gênero e Prostituição: Reflexões sobre as Dimensões Obscuras do Trabalho de Mulheres Prostitutas. In. **EnGPR 2013**. Brasília, 2013. Disponível em:
 <http://www.anpad.org.br/pesquisa_resultado.php>. Data de acesso em: 19 ago. 2021.

SILVA, Maria de Fátima. Aristófanes e a arte de construir o cômico. **Kléos**, Coimbra, n. 19, p. 49-81, 2015. Disponível em: <https://www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K19/K19-MariaSilva.pdf>. Acesso em: 30 de outubro de 2024.

SILVA, Maria de Fátima. O triângulo do sucesso: autor, obra e espectador. o teatro grego e o seu público. **Dramaturgias**, Brasília, v. 15, p. 27-44, 2020. Disponível em:
<file:///C:/Users/klebe/Downloads/Revista%20Dramaturgias%20Dossi%C3%AA%20Arist%C3%B3fanes%20A%20cidade%20e%20o%20Teatro.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2026.

SILVA, Maria de Fátima. Lisístrata, a obra “perfeita” de um poeta maduro. In. **Phoenix**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 15-33, 2022. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/43546>. Data de acesso: 21 jul. 2023.

SILVA, Maria de Fátima. “Nomos” e sexo na comédia de Aristófanes. **Hvmanitas**, Coimbra, Editora da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2005. ISSN: 2183-1718. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316.2/28020>. Acesso em: 22 out. 2024.

SILVA, Maria de Fátima. Tipos citadinos nos *Acarnenses* de Aristófanes. **Phoenix**, Rio de Janeiro, p. 55-71, 2015. Disponível em:
file:///C:/Users/klebe/Downloads/TIPOS_CITADINOS_NOS_ACARNENSES_DE_ARISTO.pdf. Acesso em: 14 nov. 2024.

SILVA, Sandra Regina Vaz. Luta antirracista, tradição marxista e maio de 68. **Temporalis**, Brasília, ano 20, n. 39, p. 146-162, jan./jun. 2020. Disponível:
<https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/27760>. Acesso em: 21 de jan. de 2024.

SOARES, Marina Peixoto. **As Rãs, de Aristófanes: introdução, tradução e notas**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 240 pág. 2014. Disponível em:
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/928667>. Acesso em: 20 jun. 2025.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Achranians**. V. 1, Warminster: Aris & Phillips, 1980.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Achranians**. V. 3, Warminster: Aris & Phillips, 1982.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Birds**. V. 6, Warminster: Aris & Phillips, 1987.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Ecclesiazusae**. V. 10, Warminster: Aris & Phillips, 1982.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Frogs**. V. 9, Warminster: Aris & Phillips, 1996.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The comedies of Aristophanes: Lysistrata**. V. 7, Cambridge: Aris and Phillips, 1990.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Knights**. V. 2, Warminster: Aris & Phillips, 1981.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Peace**. V. 5, Warminster: Aris & Phillips, 1985.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Plutus**. V. 6, Warminster: Aris & Phillips, 2001.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Thesmophoriazusae**. V. 8, Warminster: Aris & Phillips, 1980.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Wasps**. V. 4, Warminster: Aris & Phillips, 1983.

SOMMERSTEIN, Alan H. **The Comedies of Aristophanes: Wealth**. V. 11, Warminster: Aris & Phillips, 2001.

SOTERO, Edilza Correia. Transformações no acesso ao ensino superior brasileiro: algumas implicações para os diferentes grupos de cor e sexo. In: MARCONDES, Mariana Mazzini . . . [et al.]. **Dossiê Mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil**. Brasília: IPEA, 2013. p. 35-52. Disponível em: <<https://goo.gl/P7nmii>>. Acesso em: 26 set. 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Trad. de Raul M. Rosado Fernandes e M. Gabriela P. Granwehr. 2ªed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

TURISMOGRÉCIA. Aristófanes. **Homens se tornando aves**, 2024. Fotografia digital, 720 x 200 pixels, formato jpeg. Disponível em: <https://www.turismogrecia.info/guias/grecia-antiga/aristofanes>. Acesso em: 13 nov. 2024.

USSHER, R. G. **Aristophanes' Ecclesiazusae**: edited with introduction and commentary. London: Oxford University Press, 1973.

XAVIER, Patrícia Maria Azevedo; FLÔR, Cristhiane Carneiro Cunha. Saberes populares e educação científica: um olhar a partir da literatura na área de ensino de ciências. **Revista**

Ensaio, Belo Horizonte, v.17, n. 2 , p. 308-328, maio-ago, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epec/a/PjmFfJg5cHvJQKXySwRnZ4G/?format=pdf&lan=pt>. Acesso em: 19 jan. 2024.

VILLELA, Guilherme. **Amor, casamento e sexo na Grécia antiga**. 2018. Slides transferido como PPTX, PDF. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/amor-casamento-e-sexo-na-grcia-antiga/120230746>. Acesso em: 26 nov. 2024.

WANDERMUREN, Isabella. Quem é o empresário acusado de assediar mulher em elevador. **Terra**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/quem-e-o-empresario-acusado-de-assediar-mulher-em-elevador,6e0d6708bd17a2f00422af7dac3f9bb4vhv7pau0.html>. Acesso em: 6 jan. 2025.

WANG, Bing. **Princípios da medicina interna do imperador amarelo**. Trad. de José Ricardo Amaral de Souza Cruz; revisor técnico – Olivier Michel Niepeeron. São Paulo: Ícone, 2001.

APÊNDICE A – QUADRO INFORMATIVO SOBRE AS RECORRÊNCIAS DO FALO NAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES

COMÉDIAS	TEMÁTICA DE EXIBIÇÃO	LINGUAGEM (FÁLICA) /PALAVRA (PALAVRAS QUE DESIGNAM O FALO)	QUANTIDADE DE RECORRÊNCIAS	PALAVRAS QUE MAIS ACONTECEM
1. Acarnenses (425 a.C.)	Guerra e Religiosidade	Palavra e Linguagem	37	φαλλός, φαλλικόν (5 vezes): falo, fálico.
2. Cavaleiros (424 a.C.)	Política e Guerra	Palavra e Linguagem	7	τῷ δέρματι, τὸ δέσμα Δειφόμενων: (2 vezes): na pele, esfolando a pele
3. Nuvens (423 a.C.)	Filosofia, Educação, Política e Retórica	Palavra e Linguagem	15	τῇ γλώττῃ (3 vezes): língua.
4. Vespas (422 a.C.)	Educação, Política, Retórica e Justiça	Palavra e Linguagem	23	κέντρον (4 vezes): agulhão ou ferrão.
5. Paz (421 a.C.)	Política, Guerra e Religiosidade	Palavra e Linguagem	23	ἀλετριβανον (10 vezes): mão de pilão.
6. Aves (414 a.C.)	Política, Guerra e Religiosidade	Palavra e Linguagem	25	σκῆπτρον (9 vezes): cetro.
7. Lisístrata (411 a.C.)	Guerra	Palavra	57	Πέους (5 vezes): pênis.
8. Tesmoforiantes (411a.C.)	Cena Teatral e Religiosidade	Palavra e Linguagem	15	Πέους (3 vezes): pênis.
9. Rãs (405 a.C.)	Educação, Política, Ética e Arte Dramática	Palavra e Linguagem	27	λαμπάδα (3 vezes): tocha, lâmpada.
10. Assembleia de Mulheres (392 a.C.)	Política e Ética	Palavra e Linguagem	18	Βακτηρίας (6 vezes): bastão, bengala.
11. Pluto (388 a.C.)	Política e Economia	Palavra	4	ψαλόν, ἀπειψαλημένοι (2 vezes): circuncidado, prepúcio retraído.

APÊNDICE B – LISTAS COM OS TIPOS DE PALAVRAS E EXPRESSÕES REFERENTES AO FALO

São 251 ocorrências ao todo de palavras e expressões que se referem ao órgão sexual masculino encontradas nas onze peças de Aristófanes. Algumas dessas palavras e expressões já são existentes no vocabulário da época, outras são criadas por esse poeta, mas todas mostram a criatividade desse comediógrafo. Dessa maneira, inicio colocando as palavras que mais se repetem nas comédias:

- **πέος:** *membro, pau*, com 16 ocorrências;
- **φαλλός:** *falo*, com 10 ocorrências; e
- **βακτηρία:** *bastão*, com 9 ocorrências.

Na sequência, enumero os tipos de palavras que foram encontradas:

a) Nomes originais: palavras que representam o órgão sexual no seu sentido denotativo.

πέος: *membro, pau.*

φαλλός: *falo.*

Σάθης: *pênis.*

Πόσθην: *pênis.*

b) Nomes de armas:

ὄπλον: *arma.*

Ξίφος: *espada.*

Δόρυ: *lança.*

Τοξευμάτων: *flechas.*

Λόγχην: *lança.*

Βέλος: *lança.*

ἔγχος: *dardo.*

Ξιφίδιον: *punhal.*

Συβήνη: *dardo.*

Λόγχην: *lança;*

Πέλτη: *lança.*

ἀκόντιον: *dardo.*

ρόπαλον – *clava.*

c) Nomes próprios:

Φαλῆς: Fales.

Ὅρσιλόχου: Orsíloco.

Κινησίας: *Kivesías*.

Κονίσσαλος: *Konísalo, Priapo*.

Σεβῖνον: *Fudêncio*.

Αναφλύστιος: *Anaflisto*.

Ἰππόβινου: “Hípó-*penis*”, “Híporofodes”, pai de Cálías (Híporônico).

Ὅρθαγόραν: *Falógoras*.

d) Verbos:

καταβηνῆσι: *metes dentro*.

ἀπεψωλημένοις: *circuncidados, pau-torado*.

ἀπεψώλησας: *arreganhaste, pau torado*.

Σκιμαλίσω: *cazoá, mostrar o dedo médio*.

Βακχέβακχον: *canta uma invocação a Baco*.

κεντεῖτε: *piquem, ferroem*.

Παγήσεται: *vai levar uma espetada*.

ἐσκιμάλισεν: que representa uma gestualidade feita com o dedo médio.

ἐστυκότες: *estar em ereção*.

Στυκόσι (στύω): *ereção*.

ἐστυκώς (στύω): *em ereção*.

ἐκραβδίξιν: *expulsar sob golpes de varas*.

ἀποδέρω: *retirar a pele*.

ὄρσᾶ (ὄρνυμι): *ereção*.

καταβηνῆσι: *metes dentro*.

λέγων (λέγω): *poder de falar*.

e) Nomes de animais:

Φαληρίδι: *galeirão*.

ἐγγέλεις: *enguias*.

Στρούθου: *pardal*.

f) Partes do corpo de animais:

κέρκον: *rabo.*

γλώττη: *língua.*

δάκτυλον: *dedo.*

κωλῆς: *coxa de um animal, membro viril.*

Κέντρον: *agulhão ou ferrão.*

πλήκτρον: *esporão.*

ἐγκεντρίδος: *ferrão.*

ρύγχος: *bico.*

Πτερύγεσσι: *asas.*

g) Frutas, legumes, grãos (alimento):

ἐρεβίνθους: *grão de vage, grão de bico.*

ἰσχάδας: *figo.*

Μήλοισιν: *fruta, maçã, pera.*

ράφανῖδος: *rabanete.*

σῦκον: *figo.*

κριθὰς: *grãos.*

Βάλανος: *bolota.*

χορδῆς: *linguiça.*

Λήκυθον: *moringa.*

h) Utensílios:

σχοῖνος: *Junco, pau, cordinha.*

Θρυαλλίδος: *pavio.*

ὀβελίσκους: *espeto.*

δοῖδουξ: *almofariz.*

Τορύνη: *colher de pau.*

ξύλω: *bastão.*

βακτηρία: *bastão.*

Θυεῖαν: *pilão, almofariz.*

ἀλετριβανον: *mão de pilão.*

ἄμπελος: *tocha de vinha.*

Λαμπάς: *tocha.*

Μογλούς: *alavanca.*

Τροχιλείας: *cabo.*

ἀμοργίδος: *linho.*

Πάτταλον: *estaca, prego.*

Βακτηρίας: *bastão, bengala.*

Λαβών: *tocha.*

ἀνάφορον - *vara.*

δᾶδ' : *tocha.*

i) Adjetivos:

Μεγάλαν: *grande.*

παχεῖαν: *grosso.*

κῆρυθράν: *vermelho.*

σαπρὸν: *podre, gasta.*

Μέγα: *grande.*

Παχύ: *grossa.*

Σκληρόν: *duro, viril.*

ψωλοῖ: *circuncidados.*

ψιλός – *sem pelos, pelado.*

Τέτανον: *rigidez.*

j) Pronomes:

δεῖνα: *o negócio dele, na coisinha.*

τοῦτο: *este.*

σαντοῦ: *dele.*

οὔτοι: *este;*

χαῦτη: *esta;*

ταύτη: *esta*

k) Símbolos:

σκῆπτρον: *etro.*

σκυτάλα Λακωνικά - *bastão espartano (2 vezes).*

θυρσαδδωᾶν – *tirso.* Este é um bastão recoberto usado nos cortejos a Dioniso pelos participantes.

l) Expressões:

τὸ δέρμα δεφομένων: *esfolando a pele.*

Κωλιάδος Γενετυλλίδος: *luxurias de Afrodite.*

κεφάλαιον ῥαφανίδος: *cabeça do rabanete.*

ὄλισβος ὀκτωδάκτυλον: *falo octodáctilo.*

σκυτίνη 'πικουρία: *consolo de couro.*

εἰσιούσαι τοὺς μογλοῦς: *introduzir as trancas.*

σκυτάλα Λακωνικά: *bastão espartano.*

πολύμετρον στάχυν: *vasta espiga.*

χάριν μεγάλην παχεῖαν: *gratidão grande e grossa.*

τὸ πέος ἀποτεθρίακεν: pode ser traduzido literalmente por “remover a folha de figueira” e é uma menção à pele solta de um pênis não circuncidado. Tradução da peça *Acarneuses* de Maria de Fatima Sousa e Silva (2010, v. 158): “descascou o membro” e a de Ana Maria César Pompeu (2014, v. 158): “torô o pau”.

m) Recurso cênico:

σκυτίον: penduricalho, falo de couro.

n) Relacionado ao ato de falar:

ἐγγλωττογαστόρων: línguas-e-estômago ou ventrilinguários.

o) Outros:

αἰδοῖα: *partes privadas.*

ῥοπαλισμούς: *ereções.*

Τριέμβολον: *três bicos de navio, esporões de madeira ou de bronze.*

κορμοῦ: *tronco.*

πρέμνα: *cepas.*

Ξύλον: *tora.*

πρᾶγμα: *coisa.*

σκυτίνη 'πικουρία, *consolo de couro*

APÊNDICE C - VOCABULÁRIO DE TODAS PALAVRAS E EXPRESSÕES FÁLICAS

1. **ἀναφλύστιος** é um substantivo próprio derivado do verbo **ἀναφλάω**, masturbar-se, (*Rãs*, v. 431; *Ass.* v. 979) – “Foderice, Punhétia” (nome de uma localidade) ou “Mariqueira, Anafístio” (nome de um homem).
2. **ἀποδείρας** é um participio no singular, aoristo masculino, nominativo e **μἀποδείρης** é 2ª pessoa do singular do presente do subjuntivo, ambos do verbo **ἀποδέρω**, retirar a pele, (*Lis.* v. 739, v. 740) – “que retire a pele, retirarás a pele, despele”.
3. **αἰδοῖον, αἰδοίου (τό)**: adjetivo substantivado (*Vesp.* v. 578) – vergonhoso, “partes privadas, nus, equipamentos”.
4. **ἀκόντιον, ἀκοντίου (τό)**: substantivo (*Lis.* v. 563) – “dardo, lança”.
5. **ἀλετριβανος, ἀλετριβανου (ό)**: substantivo (*Paz.* v.259) – “pilão, mão de pilão”.
6. **Ἄμοργις, Ἄμοργίδος** adjetivo feminino (de linho dino ou púrpura), (*Lis.* v. 735, v. 737) – “Lãs,
7. **ἄμπελος, ἀμπέλου (ή)**: substantivo (*Lis.* v. 308) – “tocha de vinha”.
8. **τάνάφορον** equivale a **ἀνάφορον, ἀναφοράς (ή)**: substantivo (*Ass.* 834) – “vara, esteva”.
9. **ἀποψωλέω**: verbo normalmente conjugado no participio (*Ac.* v. 161, v. 592; *Paz* v. 904; *Lis.* v. 1137; *Pl.* v. 295): “torô o pau”, “descascou o membro”, “tem o pau torado”, “me arreganhaste a coisa”, “a cabeça do pau para fora”, “ficarão deprepuçados”, “desenforcando a piroca”, “glande descoberta” e “de prepúcio repuxado”.
10. **δαδῖς, δαδίδος (ή)**: substantivo (*Vesp.* v. 1331; *Ass.* v. 978, v. 1150; *Pl.* v. 1041) – “tocha”.
11. **βακτηρία, βακτηρίας (ή)**: substantivo (*Vesp.* v. 33, v. 1278; *Ass.* v. 74, v. 150, v. 276, v. 509, v. 543, v. 546; *Pl.* v. 272) – “cajado, bengala, cacetadas, bastão”.
12. **βάλανος, βαλάνου(ή)**: substantivo (*Lis.* v. 410, 413) – “glande, lingueta”.
13. **βέλος, βέλους (τό)**: substantivo (*Vesp.* v.1714) – “lança”.
14. **γλωσσα, γλώττας (ή)**: substantivo (*Nuv.* v. 419, v. 424, v. 1160; *Paz* v. 1109; *Av.* v. 1698, v. 1705) – “língua”.
15. **δάκτυλος, δακτύλου (ό)**: substantivo (*Nuv.* v. 651, v. 653) – “dátilo, dactílico”.
16. **δεῖνα (ό, ή, τό)**: pronome (*Ac.* v. 1148) – “dele, na coisinha” (tal, um tal).
17. **δέρμα, δέρματος (τό)**: substantivo (*Cav.* v. 27, v. 29) – “pele, courama, couro”.
18. **δοῖδυξ, δοίδυκος (ό)**: substantivo (*Cav.* v. 984) – “pilão, almofariz”.
19. **δόρυ, δόρατος (τό)**: substantivo (*Vesp.* v. 1081, *Av.* v. 389, *Lis.* v. 50, v. 985, v. 1151) – “arma, lança”.

20. **ἐγγλωττογάστωρ, ἐγγλωττογάστορος (ὁ):** *substantivo* (*Av.* v. 1696, v. 1702) – “ventrilinguarudos, línguas-e-estômagos”.
21. **ἔγγελος, ἐγγέλως (ἦ):** *substantivo* (*Lis.* v. 36) – “enguia”.
22. **ἔγχος, ἔγχους (τό):** *substantivo* (*Vesp.* v.1749) – “dardo”.
23. **ἐκραβδίξειν** é o presente do infinitivo ativo do verbo **ἐκραβδίζω**, derivado do substantivo **ράβδος**, vara, (*Lis.* v. 576) – “expulsar sob golpes de varas, surrar”.
24. **ἐρέβινθος, ἐρεβίνθου (ὁ):** *substantivo* (*Ac.* v. 801) – “grão de vage, tomates”.
25. **ἐρυθρός, ἐρυθρά, ἐρυθρόν:** *adjetivo* (*Ac.* v. 786) – “vermei, bermelho”.
26. **ἐστυκόσι** é *particípio plural perfeito ativo, no dativo masculino do verbo στύω* (*Av.* v. 557) – “em ereção, como autênticos libertinos”.
27. **ἐστυκότες** é *um particípio plural ativo, nominativo, masculino do verbo στύω* (*Paz* v. 728) – “aguardam tesudos, prontos para dar no coro” (estar em ereção).
28. **ἐστυκώς** é *um particípio perfeito, singular, ativo, nominativo, masculino do verbo στύω* (*Tesm.* v. 158) – “em ereção” (estar em ereção).
29. **θρυαλλίς, θρυαλλίδος (ἦ):** *substantivo* (*Ac.* v. 826) – “pavio, lanterna”.
30. **θυεία, θυείας (ἦ):** *substantivo* (*Paz* v. 228, v. 230) – “almofariz, pilão”.
31. **θυρσαδδῶν** é *particípio presente no genitivo plural no feminino do verbo θυρσάδδω* (*Lis.* v. 1013) – “brandindo o tirso, agitar o tirso” (celebrar a festa de Bacchus com o tirso).
32. **Ἰπόβινος** é *um substantivo próprio* que é a junção do substantivo **ἵππος**, cavalo, e o verbo **βινέω**, foder, (*Rãs*, v. 433) – “Hipó-penis, Hipofodes” (nome do pai de Cálías).
33. **ἰσχάς, ἰσχάδος (ἦ):** *substantivo* (*Ac.* v. 802) – “figo, figuinhos”.
34. **κάνδρειως:** *advérbio* (*Tesm.* v. 656) – “virilmente”.
35. **καταβηνῆσι** é a 3ª pessoa do singular do presente do indicativo do verbo **καταβίημι** ou **καταβινέω** (*Tesm.* v. 1216) – “metes dentro, me alvejou”.
36. **κεντεῖτε** é *2ª pessoa do plural do presente do indicativo ativo do verbo κεντάω* (*Vep.* v. 432) – “ferroem, piquem”.
37. **κέντρον, κέντρου (τό):** *substantivo* (*Vesp.* v. 225, v. 407, v. 420, v. 423, v. 427, v. 1073, v. 1115) – “agulhão, ferrão”.
38. **κέρκος, κέρκου (ἦ):** *substantivo* (*Ac.* v. 785) – “rabo, penduricalho”.
39. **κεφάλαιον ραφανίδος** (expressão que une **κεφάλαιον, κεφαλαίου(τό):** *substantivo*, cabeça + **ράφανίς, ραφανίδος (ἦ):** *substantivo*, rabanete), (*Nuv.* v. 981) – “cabeça de rabanete”.

40. **Κινησίας, Κινησίου (ὄ):** *substantivo próprio* (Lis. v. 838, v. 852, v. 856, v. 860) – “Cinésias” (o que move, o que agita).
41. **κονίσσαλος, κονισάλου (ὄ):** *substantivo* (Lis. v. 982) – “Conísalo, conísalo” (nuvem de pó, sobrenome de Príapo).
42. **κορμός, κορμοῦ (ὄ):** *substantivo* (Lis. v. 255; Av. v. 359) – “tronco, galho”.
43. **κριθή, κριθάς (ἦ):** *substantivo* (Vesp. v. 506) – “grão”.
44. **κύτταρον, κυττάρου (ὄ):** *substantivo* (Tesm. v. 516) – “pinha”.
45. **κωλῆ, κωλῆς (ἦ):** *substantivo* (Nuv. v. 989, v. 1014) – “salsicha, sexo, linguicinha” (coxa de um animal, membro viril).
46. **Κωλιάδος Γενετυλλίδος** (expressão que une, **Κωλιάς, κωλιάδος (ἦ):** *substantivo*: a deusa Kólías (Afrodite) + **Γενετυλλίς, γενετυλλίδος (ἦ):** *substantivo*: a deusa que preside a geração ou o nascimento): (Nuv. v. 52) – “luxúrias de Afrodite, Colíada e Genetílide”.
47. **λαβή, λαβῆς(ἦ):** *substantivo* (Ass. v. 692) – “tocha” (a parte destinada a agarrar, uma alça, cabo).
48. **λαμπάς, λαμπάδος (ἦ):** *substantivo* (Lis. v. 376, v. 1217; Tesm. v. 655; Rãs v. 340, v. 1085, v. 1525) – “tocha”.
49. **λέγων** é o particípio presente ativo, no singular, masculino, nominativo do verbo **λέγω** (dizer, falar), (Av. v. 1437) – “enquanto falo, que você falou”.
50. **λόγχη, λόγχης (ἦ):** *substantivo* (Vesp. v. 1119; Tesm. v. 826) – “lança”.
51. **λήκυθος, ληκύθου (ἦ):** *substantivo* (Rãs v. 1214, v. 1216, v. 1227) – “moringa, moringuinha, galheta, galhetada”.
52. **ληκύθιον, ληκυθίου (τό):** *substantivo* (Rãs v. 1200, 1201, 1203, 1208, 1209, 1213, 1220, 1221, 1224, 1226, 1231, 1233, 1238, 1241, 1245) – “moringa, moringuinha, galheta, galhetada”.
53. **μέγας, μεγάλη, μέγα:** *adjetivo* (Ac. v. 786; Paz v. 349; Lis. v. 23; Ass. v. 1079) – “grande, de palmo”.
54. **μῆλον, μήλου (τό):** *substantivo* (Nuv. v. 978) – “fruto, pêssego”.
55. **μοχλός, μοχλοῦ (ὄ):** *substantivo* (Lis. v. 246, v. 424) – “tranca, alavanca”.
56. **ξύλον, ξύλου (τό):** *substantivo* (Vesp. v. 458; Rãs v. 293, v. 308, v. 357; Rãs v. 717) – “bastão, porradas, tora, vara, porrete”.
57. **ξιφίδιον, ξιφιδίου (τό):** *substantivo* (Lis. v.53) – “punhal”.
58. **ξίφος, ξίφεος (τό):** *substantivo* (Vesp. v. 522, v. 523, v. 714; Lis. v. 156, v. 632; Tesm. v. 140; Rãs v. 564) – “espada, punhal”.

59. **ὀβελίσκος, ὀβελίσκου (ὀ):** *substantivo* (*Ac.* v. 1007; *Av.* v. 359) – “espeto”.
60. **ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον** (expressão que une **ὄλισβος, ὄλισβου (ὀ):** *substantivo*, falo de couro + **ὀκτωδάκτυλος, ὀκτωδάκτυλον :** *adjetivo*, de oito dedos), (*Lis.* v. 109) – “falo octodátilo, consolo de oito dedos”.
61. **ρόπαλον, ροπάλου (τό):** *substantivo* (*Rãs* v. 47, v. 495) – “cacete, clava”.
62. **ὄπλον, ὄπλου (τό):** *substantivo* (*Ac.* v. 581, v. 592; *Lis.* v. 559, v. 633) – “arma”.
63. **Ὅρθαγόραν** seria **ὀρθαγώρας, ὀρθαγόρου (ὀ):** *substantivo*, um nome que é a união de ὀρθός, ereto ou falo, e γώρας, alguma alusão aos nomes de filósofos como: “Citágoras ou Protágoras” (*Ass.* v. 916) – “Falógoras, Ortágoras”.
64. **ὀρσὰ** é na primeira pessoa do singular do aoristo ativo do modo indicativo do verbo **ὄρνυμι** (*Lis.* v. 996) – “está ereta”.
65. **Ὅρσιλόχος, Ὅρσιλόχου (ὀ):** *substantivo* relacionado ao verbo ὄρνυμι, levantar (com sugestão fálica), (*Lis.* v. 725) – “Orsíloco, Orsíloco”.
66. **οὔτος, αὐτή, τοῦτο:** *pronome demonstrativo* (*Nuv.* v. 653, v. 654; *Vesp.* v. 1062; *Lis.* v. 291, v. 1087, 2 x v. 1088; v. 890) – “deste, este”.
67. **παγήσεται** é 3ª pessoa do singular do futuro do indicativo passivo do verbo **πήγνυμι** (*vesp.* v. 437) – “vai levar uma espetada”.
68. **πάτταλος, παττάλου (ὀ):** *substantivo* (*Lis.* v. 223; *Ass.* v. 1020) – “um prego, uma estaca, cacete, bilau”.
69. **παχύς, παχεῖα, παχύ:** *adjetivo* (*Ac.* v. 786; *Paz* v. 349; *Lis.* v. 24; *Ass.* v. 1079) – “groxo, grocho, de palmo” (grosso).
70. **πέλτη, πέλτης (ή):** *substantivo* (*Lis.* v. 563) – “pelta, escudo”.
71. **πέος, πέους (τό):** *substantivo* (*Ac.* v. 156, v. 1060, v. 1216; *Nuv.* v. 734; *Vesp.* v. 739; *Paz* v. 870, v. 880, v. 899; *Lis.* v. 124, v. 134, v. 415, v. 928, v. 1012; *Tesm.* v. 62, v. 142, v. 648) – “membro, membro viril, pau, pênis, bilau, pilinha, pinto, peru”.
72. **πλήκτρον, πλήκτρου (τό):** *substantivo* (*Av.* v. 759, v. 1365) – “esporão”.
73. **πολύμετρον στάχυν** é uma expressão que une o adjetivo **πολύμετρος, πολύμετρον**, muito grande, e o substantivo **στάχυσ, στάχους (ὀ):** *substantivo*, espiga, (*Rãs* v. 1240) – “colheita abundante, vasta espiga”.
74. **πόσθη, πόσθης (ή):** *substantivo* (*Nuv.* v. 1014) – “pênis, membro”.
75. **πόσθιον, ποσθίου (τό):** *substantivo* (*Tesm.* v. 515) – “pintinho, rola” (membro viril).
76. **πρᾶγμα, πράγματος (τό):** *substantivo* (*Lis.* v. 267) – coisa, negócio, “lenha, cepa”.
77. **πρέμνον, πρέμνου (τό):** *substantivo* (*Lis.* v. 267, v. 1365) – “esporão”.
78. **πτέρυξ, πτέρυγος (ή):** *substantivo* (*Lis.* v. 774) – “asa”.

79. **ράφανιδωθῆ** 3^a *peessoa do singular do aoristo subjuntivo passivo do verbo* **ράφανιδόω** – “enfiarem um rabanete no rabo, um rabanete introduzido no rabo”.
80. **ρόπαλισμός, ροπαλισμοῦ (ὁ)**: *substantivo* (*Lis.* v. 553) – “ereções, pau-durismo” (priapismo).
81. **ρόπαλον, ροπάλου (τό)**: *substantivo* (*Rãs.* v. 47) – “clava, cacete”.
82. **ρύγχος, ρύγχους (τό)**: *substantivo* (*Vesp.* v. 479) – “bico”.
83. **σάθη, σάθης (ῆ)**: *substantivo* (*Lis.* v. 1119) – “membro, pênis”.
84. **σαπρός, σαπρά, σαπρόν**: *adjetivo* (*Vesp.* v. 1344) – “podre, gasta”.
85. **σαυτοῦ** é a contração de **σεαυτοῦ**, o pronome pessoal da segunda pessoa **σε** (te, a ti) com o pronome pessoal **αὐτός, αὐτή, αὐτόν**: **pronome pessoal (ele, ela, o, a, mesmo, o mesmo, a mesma, próprio) - (Paz v. 1110)** – “sua, tua própria”.
86. **Σεβῖνον** é um *substantivo próprio formado pela justaposição de σε, o pronome pessoal “te”, com o verbo βινέω, “foder”, significa literalmente: “te fodo”,* (*Rãs.* v. 431; *Ass.* v. 980) – “Sebino, Tifodias, Foderico” (amante do filho de Clístenes).
87. **σκῆπτρον, σκήπτρου (τό)**: *substantivo* (*Av.* v. 480, v. 510, v. 636, v.1535, v. 1600, v. 1626, v. 1631) – “cetro”.
88. **σκιμαλίω**: *verbo* (*Ac.* v. 444; *Paz* v. 549) – “caçoá, mostrar o dedo médio, mostra o dedo obsceno, zomba”.
89. **σκληρός, σκληρά, σκληρόν** *adjetivo* (*Lis.* v. 747) – “duro”.
90. **σκύταλον, σκύταλου (τό)**: *substantivo* (*Ass.* v. 76, v. 78) – “bastão, bastões”.
91. **σκυτίνη 'πικουρία** (expressão que une: **σκύτινος, σκυτίνη, σκύτινον**: *adjetivo*, de couro + **ἐπικουρία, ἐπικουρία(ῆ)**: *substantivo*, socorro, assistência): (*Lis.* v. 110) – “um consolo de couro, um conforto de couro”.
92. **σκυτίον**: é uma variante de **σκύτινος, σκυτίνη, σκύτινον** *adjetivo (de couro)* (*Nuv.* v. 538) – “penduricalho grosso de couro, falo grosso de couro”.
93. **στρεβλός, στρέβλη, στρεβλόν**: *adjetivo* (*Tesm.* v. 516) – “redondo, retorcido”.
94. **στρούθος, στρούθου (ὁ)**: *substantivo* (*Lis.* v. 723) – “pardal”.
95. **συβήνη** equivalente a **συβίνη, συβίνης(ῆ)**: *substantivo* (*Tesm.* v. 1216) – “dardo, aljava”.
96. **σῦκον, σύκου (τό)**: *substantivo* (*Paz.* v. 1344) – “figo”.
97. **σκυτάλα Λακωνικά** (expressão que une **σκυτάλη, σκυτάλης (ῆ)**: *substantivo*, bastão, e **Λακωνικός, Λακωνική, Λακωνικόν**: *adjetivo*, Espartano (*Lis.* v. 992) – “bastão espartano, bastão lacônico”.
98. **σχοῖνος, σχοίνου (ὁ)**: *substantivo* (*Ac.* v. 227; *Vesp.* v. 1343) – “junco, pau, cordinha”.
99. **τέτανος, τετάνου (ὁ)**: *substantivo* (*Lis.* v. 553) – “rigidez, tensão prazerosa”.

100. **τορύνη, τορύνης (ή):** *substantivo* (Cav. v. 984) – “colher de mexer, colher de pau”.
101. **τόξευμα, τοξεύματος (τό):** *substantivo* (Vesp. v. 1084) – “flexas”.
102. **τοῦρεβίνθου** é um *substantivo* que está no *genitivo singular* de **ἐρέβινθος** (Rãs v. 545) – “grão, coisa” (grão-de-bico).
103. **τροχιλεία, τροχιλείας (ή):** *substantivo* (Lis. v. 722) – “cabo”.
104. **τρίαινα, τριαίνας(ή):** *substantivo* (Cav. v. 839) – “tridente”.
105. **τριέμβολος, τριέμβολον:** *adjetivo* (Av. v. 1256) – “três vezes o Esporão, muito tesão” (como três bicos de navio).
106. **Φαλῆς, Φαληῆτος (ό):** *substantivo* (Ac. v. 263, v. 271, v. 275; Lis. v. 770) – “Phales, Fales”.
107. **φαλλικός, ή, όν:** *adjetivo* (Ac. v. 261) – “do pau, fálico”.
108. **φαλλός, φαλλοῦ (ό):** *substantivo* (Ac. v. 243, v. 260) – “falo, pau”.
109. **φαλαρίς, φαλάριδος (ό):** *substantivo* (Av. v. 265) – “pinto, peru”.
110. **χορδή, χορδῆς (τό):** *substantivo* (Rãs. v. 339) – “linguiça, morcela”.
111. **ψιλός, ψιλή, ψιλόν** *adjetivo* (Tem. v. 233) – “pelado, fálico”.
112. **ψωλός, ψωλή, ψωλόν:** *adjetivo* (Cav. v. 964; Av. v. 507, v. 560; Lis. v. 143, v. 979; Pl. v. 267) – “esfolado, capado, capadinho da silva, circuncidado, coisa, pau, glande, sem caralho, vara” (com o prepúcio puxado).