



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

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**O AMOR E A GUERRA EM ARISTÓFANES A PARTIR DE UMA LEITURA
DA PEÇA RÃS**

FORTALEZA

2015

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**O AMOR E A GUERRA EM ARISTÓFANES A PARTIR DE UMA LEITURA
DA PEÇA RÃS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. (a) Dr. (a). Ana Maria Cesar Pompeu

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- A522a Amaro, Márcio Henrique Vieira.
O amor e a guerra em Aristófanes a partir de uma leitura da peça Rãs / Márcio Henrique Vieira Amaro. – 2015.
132 f. : , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Orientação: Ana Maria César Pompeu.
1. Mitologia grega na literatura. 2. Teatro grego (Comédia) – Crítica e interpretação. 3. Poesia grega – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 883.01

MÁRCIO HENRIQUE VIEIRA AMARO

**O AMOR E A GUERRA EM ARISTÓFANES A PARTIR DE UMA LEITURA
DA PEÇA RÃS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. (a) Dr. (a). Ana Maria Cesar Pompeu

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. (a) Dr. (a). Ana Maria Cesar Pompeu (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

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

Prof. Dr. Antônio Vieira da Silva Filho
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB.

Às Musas, que com suas vozes me
encantaram.

Aos meus pais, pelo amor ao
conhecimento.

Aos meus alunos, por tudo que me
ensinam.

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses, que sempre respondem com maior amor do que merece a nossa perversidade.

Aos meus pais, por terem lutado todos os seus dias para que eu pudesse ter uma boa educação.

Aos meus familiares e amigos, por se alegrarem com minhas vitórias.

Aos colegas do mestrado e grupos de estudo, por me acompanharem durante a construção desse trabalho.

À minha mestra, professora Ana Maria César Pompeu, pela paciência com minhas limitações, por sempre trazer uma palavra de incentivo e acreditar que esse dia chegaria.

Aos professores Orlando Luiz de Araújo e Robert Brose Pires, pelas preciosas críticas e sugestões durante a qualificação.

Aos professores participantes da banca examinadora, Orlando Luiz de Araújo e Antônio Vieira da Silva Filho, por honrarem esse trabalho com sua presença.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À Universidade Federal do Ceará (UFC) e ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFC, por tornarem possível minha formação.

RESUMO

A partir da leitura da peça *Rãs*, de 405 a.C., de Aristófanes, depreende-se uma forte utilização de material mitológico utilizado pelo comediógrafo na construção do texto. Dessa forma, uma leitura dessa comédia, a partir das modernas abordagens científicas do mito, permite a determinação de um núcleo mítico capaz de oferecer uma importante chave de leitura para a obra de Aristófanes, bem como para a produção dramática do final do período clássico grego. No agón entre Ésquilo e Eurípedes, são os próprios trágicos, que, insultando-se, revelam como fonte de sua produção, respectivamente, a influência dos mitos de Ares e Afrodite. Sendo os dois tragediógrafos integrantes da tríade eleita pelos atenienses como os melhores representantes do gênero trágico, e, sendo a poesia uma das fontes constituintes da educação do cidadão grego, a pesquisa verificará, até que ponto os mitos de Ares e Afrodite estão presentes na obra dos dois tragediógrafos, e como ambos os utilizam como contribuição para o fundamento da formação do espírito do homem grego. Tendo como base uma dialética entre o amor e a guerra, a pesquisa irá verificar as ocorrências dessas tradições na obra do comediógrafo Aristófanes, a partir da leitura da peça *Rãs*. Aristófanes, ao escolher o reino dos mortos como espaço de discussão entre essas duas tradições mitológicas, estabelece um tribunal paradigmático, apto para apreciar e valorar os diferentes elementos e tipos de discurso trágico, tratando-os, entretanto, sob a ótica cômica. Faz-se mister determinar até que ponto o discurso cômico, a partir do paralelo entre estruturas do submundo e a contingência da vida ateniense estariam sendo utilizados como uma tentativa de interpretar o mito. Por fim, verificaremos se comédia no ano de 405 a.C., com a apresentação da peça *Rãs*, procurava apropriar-se do discurso mitológico, modificando-o e plasmando-o de acordo com as novas exigências da *pólis*, como antes fizeram os trágicos, e quais as implicações desse novo discurso diante dos elementos do fazer teatral: texto, performance e audiência.

Palavras-chave: Mitologia. Comédia Antiga. Poesia Dramática.

ABSTRACT

Based on a reading of the play *The Frogs*, 405 b.C., by Aristophanes, it's inferred a strong use of mythological material used by the comedigraphist in the construction of the text. Therefore, a reading of that comedy under the modern scientific approaches to the myth allows the determination of a mythical nucleus able to offer an important key to reading the work of Aristophanes as well as the dramatic production of the late classical Greek period. In the agon between Aeschylus and Euripedes, the tragic themselves are the ones who, insulting each other, reveal the source of their production to be, respectively, the influence from the myths of Ares and Aphrodite. Both the tragedians being members of the triad elected by the Athenians as the best representatives of the tragic genre, and, the poetry being one of the constituent sources of the Greek citizen's education, this research will verify to what extent the myths of Ares and Aphrodite are present in the work of the two tragedians, and how both use it as a contribution to the foundation for the shaping of the Greek man's spirit. From a dialectic between love and war, the second part of the research will verify the occurrences of these traditions in the work of the comedigraphist Aristophanes, analyzing the play *The Frogs*. The author, when choosing the kingdom of the dead as a discussion space between these two mythological traditions, establishes a paradigmatic court, able to appreciate and value the different elements and types of tragic speech, treating them, however, under the comical perspective. It is necessary to determine to what extent the comic speech from the parallel between the underground structures and the contingency of Athenian life were being used as an attempt to interpret the myth. Finally, will verify with the presentation of the play *Frogs*, the comedy would be, in 405 b.C., seeking to appropriate the mythological speech, modifying it and shaping it according to the new requirements of the polis, as the tragic did before, and what are the implications of this new discourse on the elements related to theater: text, performance and audience.

Keywords: Mythology. Ancient Comedy. Dramatic Poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O MITO EM RÃS	14
2.1. O motivo mitológico na peça	15
2.2. Estrutura da peça	16
2.3. Estudos críticos da peça sob a perspectiva mitológica	21
2.3.1. Evolução das investigações sobre o mito	22
2.3.2. Abordagens mitológicas modernas dos textos dramáticos	23
2.4. Estabelecimento de um paradigma mitológico a partir da leitura de <i>Rãs</i>:	27
2.5. O amor e a guerra na literatura grega	32
2.5.1. O amor e a guerra em Hesíodo:	32
2.5.2. O amor e a guerra em Homero:	35
2.5.3. O amor e a guerra na poesia lírica de Safo de Lesbos:	37
2.5.4. O amor e a guerra na elegia marcial de Calino e Tirteu	39
2.5.5. O amor e a guerra na filosofia cosmológica	40
2.6. O Hades enquanto espaço metapoético	42
2.6.1. O Hades na poesia épica:	43
2.6.2. O Hades na poesia dramática	47
2.7. Conclusões parciais	48
3 O AMOR E A GUERRA NA TRAGÉDIA	51
3.1.1. <i>Sete contra Tebas</i>	53
3.1.2. <i>Eumênides</i>	61
3.2. Tradições mitológicas usadas por Ésquilo	65
3.3. Articulação funcional do mito em Ésquilo	69
3.4. Os ideais de Sólon na poesia de Ésquilo	71
3.5. O amor e a guerra na produção de Eurípides	73
3.5.1. <i>Alceste: o poder do amor que cuida</i>	74
3.5.2. <i>Hipólito: o poder do amor que mata</i>	81
3.6. Articulação funcional do mito em Eurípides	87
3.7. Os ideais sofísticos na poesia de Eurípides	90

3.8. Algumas considerações sobre a personagem de Sófocles em <i>Rãs</i>	92
3.9. Conclusões parciais:	100
4 A FORMA E O CONTEÚDO DA CIDADE	103
4.1. A guerra e o amor na produção de Aristófanes	103
4.1.1. <i>Acarnenses</i> :	103
4.1.2. <i>Cavaleiros</i> :	105
4.1.3. <i>Nuvens</i> :	105
4.1.4. <i>Vespas</i> :	107
4.1.5. <i>Paz</i> :	108
4.1.6. <i>Aves</i> :	109
4.1.7. <i>Lisístrata e Tesmoforiantes</i> :	112
4.1.8. <i>Assembleia de Mulheres</i> :	115
4.1.9. <i>Pluto</i> :	117
4.2. A função do mito em Aristófanes a partir de <i>Rãs</i>	120
4.2.1. O mundo de cima e o mundo de baixo:	120
4.2.2. A reconstrução da cidade.....	124
5 CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS :	131

1 INTRODUÇÃO

O colorido e a variedade do patrimônio mitológico grego estão presentes no mundo ocidental como uma ponte que nos mantém ligados às origens de nossa própria identidade e aos nossos mais recônditos anseios. De fato, a Grécia representa o berço do desenvolvimento de todo o pensamento que configurou nossa forma de pensar, ser e agir, e, por isso, apesar do passar dos séculos, sentimos tanta necessidade de um retorno perene às fontes gregas.

Cada nova pesquisa desenvolvida constitui um esforço desse constante voltar-se. A nossa não é, portanto, uma exceção à regra, pois o estudo da comédia antiga encerra uma importante chave de leitura para a compreensão da evolução do gênero cômico no ocidente, passando pela obra de Menandro, e dos cômicos latinos Plauto e Terêncio.

Entre os muitos nomes conhecidos da comédia antiga, o comediógrafo Aristófanes aparece como aquele do qual temos um número considerável de obras completas (onze comédias e fragmentos de outras). Entretanto, mesmo com tantas peças sobreviventes, muitas perguntas acerca desse gênero ainda aguardam novas descobertas para serem respondidas.

Procuramos desenvolver um trabalho que pudesse travar um diálogo intertextual entre as narrativas mitológicas e o gênero dramático grego, com ênfase na comédia antiga. Para tanto, selecionamos como texto principal a peça *Rãs* de Aristófanes, pela importância que a ela ocupa dentro de sua produção, bem como pela proximidade com o motivo mitológico.

Entretanto, pelo fato de essa peça ter como tônica principal a questão da crítica literária, será necessário apresentarmos dados que comprovem que o motivo mitológico constitui um aspecto tão relevante quanto o concurso entre os trágicos. Assim, estratificaremos o texto nas suas partes constituintes, destacando os elementos míticos importantes.

Em seguida, após a comprovação da importância do mito na peça *Rãs*, buscaremos apresentar um panorama do desenvolvimento das modernas abordagens do mito, compreendido como uma área de investigação científica, para podermos contextualizar nossa pesquisa, integrando-a às várias correntes de estudo existentes. E,

assim, dentre elas poder escolher uma definição de mito capaz de atender às necessidades de nossa pesquisa, que é voltada para um diálogo intertextual entre mito e drama.

Concluído esse processo de localização da pesquisa dentro de uma linha de estudos, nos utilizaremos de um recorte do *agón* da peça para tentar individualizar um aspecto mitológico relevante que possa servir como chave de leitura para a peça, bem como para a própria dramática relacionada por meio das personagens de Ésquilo e Eurípides na peça.

A leitura de *Rãs* sugere que a peça é construída a partir de dois motivos mitológicos básicos, correspondentes à produção dos dois tragediógrafos que aparecem envolvidos na trama: a guerra e o amor. Entretanto, apenas essa indicação literária não é suficiente para justificar um estudo científico sobre esses motivos, sendo necessário construir um quadro evolutivo dos principais gêneros literários gregos e constatar se há ou não uma presença e evolução de ambos os motivos no patrimônio cultural grego.

Será necessário, também, oferecer um pequeno recorte que procure contemplar esses motivos inseridos nos textos filosóficos da época, pois no período clássico alguns pensadores cosmológicos utilizaram-se dos recursos poéticos para expressar com maestria sua forma de compreensão do mundo que os cercava.

Outro aspecto que precisaremos ampliar diz respeito ao espaço meta-poético do Hades para a construção da peça. Aristófanes desenvolve quase toda a trama no submundo, e, como esse também constitui uma tradição mitológica muito poderosa poderá acrescentar novos aspectos para a compreensão do diálogo entre os motivos da guerra e do amor.

Com esses aspectos, acreditamos reunir material suficiente para dar continuidade à pesquisa, finalizando, assim, o primeiro capítulo. A preparação do segundo momento de nosso estudo terá necessidade de fazer um novo diálogo entre textos. Será necessário ir além do universo de *Rãs* e adentrar o âmbito da tragédia para buscar nas próprias fontes trágicas de Ésquilo e Eurípides os elementos de que Aristófanes necessitou para a construção de sua peça.

Assim, estabeleceremos dois textos de cada um dos tragediógrafos como paradigmas para um estudo comparativo, buscando a presença dos motivos da guerra e

do amor nas entrelinhas de cada uma das peças. Entretanto, mesmo com a constatação dos motivos mitológicos será necessário verificar se a recepção de ambos em *Rãs* se ajusta à sua utilização no drama trágico.

Como o gênero dramático possui uma grande ligação com as questões pertinentes ao mito e à vida da cidade, procuraremos ao final de cada análise contextualizar o texto estudado com as tradições filosóficas que podem ter influenciado os autores, já que essas fontes podem também estar em harmonia com a leitura cômica de Aristófanes.

Da mesma forma, procuraremos determinar algum importante aspecto da *pólis* que possa ter influenciado a produção de Ésquilo e Eurípides, pois esses âmbitos também podem ter sido utilizados por Aristófanes na sua leitura cômica da vida da cidade à luz da identidade da comédia antiga.

Acreditamos que, chegando a esse ponto, teremos condições de abordar diretamente o motivo do amor e da guerra na produção de Aristófanes, tendo sempre a peça *Rãs* como texto nuclear, e assim verificar se ela realmente é a chave necessária para compreender o conjunto de sua produção, e para construir uma sistematização da produção sobrevivente do comediógrafo.

Dessa forma, analisaremos, no momento final de nossa pesquisa, recortes de todas as peças íntegras de Aristófanes, procurando a reincidência dos motivos da guerra e do amor em sua produção. A peça *Rãs* continuará aqui a ser usada como um grande núcleo harmonizador entre os vários temas e motivos peculiares a cada um dos textos do comediógrafo.

No terceiro capítulo será analisado com mais precisão a utilização do Hades enquanto espaço meta poético e sua relação com o motivo da guerra e do amor. Por fim, procuraremos um sentido para a utilização do mito por Aristófanes a partir das tradições mitológicas utilizadas na peça *Rãs*, bem como a sua inclinação para alguma questão importante para vida da *pólis*.

Caso todas as nossas hipóteses se comprovem acreditamos poder estar oferecendo uma pequena contribuição aos muitos estudos existentes sobre a comédia antiga, especialmente para a peça *Rãs*, ajudando assim, a lançar novas perguntas que

possam gerar um maior debate e pesquisa sobre a investigação do mito nos textos dramáticos.

2 O MITO EM RÃS

A peça *Rãs* de 405 a.C., uma das melhores produções de Aristófanes, é a última que apresenta todos os elementos integrantes da comédia antiga (prólogo, párodo, agón, parábase e êxodo), como explica Grimal (1986, p.55-57):

A comédia antiga compreende várias partes obrigatórias [...] tinha também que comportar um prólogo, como na tragédia. Na obra de Aristófanes, este prólogo é umas vezes entregue a uma personagem que reaparece no decurso da peça, [...] outras vezes, a personagens secundárias, [...]. Depois do prólogo, vinha o *párodos*, o primeiro canto do coro. [...]. Uma vez na *orchestra*,[sic] o coro inicia o que se chama o *agón*, o <<debate>>, que se instaurava entre o actor [sic] principal, o condutor do jogo, e o coro. [...] Ao *agón* sucedia, na comédia antiga, o que se chama a *parábase*; nessa altura, o coro avançava para o público dando-se uma quebra da ilusão dramática e da própria sequência da peça; [...] Por fim, vinha a saída do coro, tratada muitas vezes como uma cena de acção [sic], em que o riso é levado aos seus extremos: a poesia cede o lugar aos eternos métodos da farsa.

Dessa forma, é considerada como uma despedida do poeta cômico do antigo formato de comédia, sendo suas realizações posteriores tidas como obras de transição entre a comédia antiga e a intermediária, da qual não sobreviveu nenhum exemplar, como bem explica Duarte (2000, p.203):

As Rãs é, em certo sentido, uma comédia de despedida. Em primeiro lugar, é uma peça de adeus a dois dos maiores tragediógrafos gregos, Eurípides e Sófocles, mortos recentemente. Depois ela pode ser considerada a última peça da comédia antiga, tanto pelo tema quanto pela forma, pois de um lado ainda se ocupa predominantemente da esfera pública e, de outro, apresenta as seções tradicionais claramente identificáveis. As comédias posteriores de Aristófanes, *Assembléia de Mulheres* [sic] e *Pluto*, refletem cada vez mais a vida privada e apresentam a dissolução da estrutura formal, entre elas a parábase, que termina por ser abolida por completo.

A temática de *Rãs* aborda, principalmente, questões de crítica literária. Aristófanes ambienta a trama no submundo, e coloca em cena Dioniso como árbitro qualificado na querela entre os dois grandes poetas trágicos Ésquilo e Eurípides, que empreenderão um embate singular, onde suas armas serão os próprios versos.

O clímax do enredo compreende o concurso literário para verificar qual dos dois tragediógrafos deve ser considerado o melhor poeta e o que mais contribuiu com sua produção para a educação dos cidadãos da *pólis*. A partir de critérios técnicos, Dioniso procura mensurar a maestria de ambos em sua arte, como explica Sousa e Silva (1987,

p. 179): “Através de sucessivas metáforas, a tragédia de ambos vai sendo contrastada nos seus pontos vitais: linguagens, estilo, estrutura dramática, originalidade e talento”.

Os vários aspectos estilísticos, discutidos no *agón* de *Rãs*, embora tenham o maior destaque dentro do enredo, parecem servir de pano de fundo para uma outra questão apresentada de forma bem mais sutil, mas que se revela digna de ser desenvolvida: a função do mito na poesia dramática, trágica e cômica.

2.1. O motivo mitológico na peça

A tragédia grega, como se sabe, apropriou-se do patrimônio mitológico, pertencente à tradição arcaica, interpretando-o à luz das principais questões emergentes na *pólis* do século V a.C., de acordo com Vernant (2011, p.215):

A tragédia tem, como matéria, a lenda heroica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora. Mas, no espaço do palco e no quadro da representação trágica, o herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele tornou-se problema.

Sabe-se, pelas peças sobreviventes, que muitos foram os mitos explorados pelos trágicos. Entretanto, o texto de *Rãs* parece sugerir que essa relação com o mito, presente com mais intensidade na tragédia, e de maneira mais tênue na comédia antiga, possui algo mais que uma simples leitura e interpretação por parte dos poetas do gênero dramático em geral.

Dessa forma, os poetas - tanto no gênero trágico, como no cômico – em seu fazer criativo, parecem se utilizar de um refinado processo de seleção dos motivos presentes nas tradições mitológicas, articulando-os, a fim de torná-los compatíveis com os anseios peculiares a cada uma das épocas de desenvolvimento do povo grego.

Aristófanes parece ter se servido, ao longo de sua carreira, do material existente nas antigas narrativas para a construção de seus textos. Em peças como *Paz* de 421 a.C. e *Aves*, de 414 a.C., apenas para exemplificar, é possível encontrar algumas significativas referências mitológicas: uma viagem fantástica ao Olimpo e a construção de uma cidade nas nuvens, respectivamente.

Assim, a peça *Rãs*, dentro do corpus de sua produção, bem como em relação a produção dos outros comediógrafos, dos quais só há fragmentos, serve como paradigma para se tentar vislumbrar uma visão do perfil do gênero cômico no final do século V a.C, como considera Dover (1993, p. 05):

Aristófanes é o único poeta da Comédia Antiga, cujo trabalho podemos avaliar por meio da leitura de peças completas; portanto, não podemos deixar de tratá-lo como seu representante. Ele representa, no entanto, a última fase do gênero (Nossa tradução).¹

Dentre as onze comédias supérstites de Aristófanes, no conjunto de quarenta que a ele são atribuídas, aproximadamente, *Rãs* é a que possui, sem sombra de dúvida a maior incidência de elementos míticos. Isso pode ser evidenciado mesmo numa leitura superficial, pois o elenco de personagens, lugares e ações de caráter mitológico é significativo.

O crescimento da utilização dos elementos mitológicos pela comédia antiga parece desenvolver um movimento de reelaboração interna do gênero cômico ao final do século V a.C., dando início a um processo de apropriação de uma linguagem até então predominante na tragédia. Há, assim, uma tendência para uma valorização da metapoesia como é possível ver no texto de *Rãs*, que, no mesmo concurso, concorreu com uma peça de temática semelhante, *Musas* de Frínico.

Esse fato nos leva a fazer uma breve apresentação sistemática da peça *Rãs* com o intuito de mostrar como o motivo mitológico possui uma presença significativa nesse texto, identificando seus elementos a partir da observação de cada uma das suas partes constituintes, como segue abaixo:

2.2. Estrutura da peça

2.2.1. Prólogo (vv. 01-309):

A peça tem início com um diálogo entre Xântias (um escravo) e o seu mestre Dioniso (o deus filho de Zeus e Sêmele). Dessa forma, já nos primeiros versos, Aristófanes parece apresentar um diálogo entre dois mundos – mortal e imortal. Essa

¹ Aristophanes is the only poet of the Old Comedy whose work we can assess through reading of complete plays; therefore we cannot help treating him as its representative. He represents, however, the last stage of the genre.

relação se apresenta como conflituosa haja vista as várias reclamações do escravo (vv. 01-34).

Bowie acredita que nessa passagem a peça procura estabelecer um diálogo entre a comédia e a tragédia a partir da figura do deus Dioniso, que ao aparecer vestido de forma ambígua – trazendo, por um lado uma pele de leão, e por outro a túnica cor de açafraão (própria para o uso de mulheres) – relembra tanto o caráter heroico de Hércules, no seu aspecto trágico, quanto seu aspecto cômico.² Esse diálogo tragicômico simbolizaria a relação de decadência presente no gênero dramático em 405 a.C.³

Em seguida, surge um segundo personagem de origem mítica, Hércules. A partir de então, são dois personagens mitológicos que conduzem o diálogo (vv 35-164). Assim, aos poucos, o mito parece se sobrepor na trama, dando início ao que parece ser um processo crescente na construção do texto;

Após despedirem-se de Hércules, um breve diálogo entre Xântias e Dioniso antecede o início da jornada ao Hades. Nesse momento, há uma súbita introdução de um personagem bastante peculiar, um homem morto. Aristófanes parece simbolizar a partida dos personagens em um interlúdio com um ser que já pertence às duas esferas existenciais (vv. 165-179).

Repentinamente, ambos os personagens se vêem diante da barca de Caronte para dar início à travessia. Aqui não é só mais um personagem mítico que é introduzido com Caronte, mas o espaço em que os personagens estão inseridos é ele todo pertencente ao patrimônio mitológico grego.

Nesse ponto Xântias precisa se separar de Dioniso e contornar ao lado, pois na condição de escravo sua travessia não é permitida. Dessa forma, seu patrão segue a bordo, e, durante o percurso, ainda vivenciará uma experiência curiosa de embate com as rãs do lago pantanoso (vv. 180-274).

Em seguida, Dioniso e Xântias se reencontram após a travessia. Novamente um terceiro elemento de ordem mítica é inserido entre ambos, a Empusa, uma espécie de

² Essa representação do herói parece fazer referência a lenda de Hércules e Ônfale, a rainha Lídia que o manteve cativo a seu lado por três anos, obrigando-o a executar tarefas femininas em seu palácio.

³ Bowie (1993, p. 228): “[...] two dialogues in which the derelict state of comedy and tragedy has been lamented.” Dois diálogos nos quais o estado de abandono da comédia e tragédia foi lamentado.

besta metamórfica, que, embora não participe do diálogo, amplia em cena o número de seres mitológicos em detrimento dos humanos (vv. 275-309).

2.2.2. Párodo (vv. 310-459):

Segue-se um breve diálogo entre Xântias e Dioniso, que marca a entrada do coro em cena. É no párodo que o elemento coral ressalta o caráter mitológico da construção da peça *Rãs*, pois os integrantes do coro seguem representando os μύσται (*mýstai*), aqueles que foram iniciados nos Mistérios Eleusinos (vv. 316-339).

Os anapestos do párodo (vv. 354-371) apresentam um pequeno catálogo no qual são apresentadas as condições de pureza que permitem que alguém possa integrar os sagrados ritos. Entretanto, essa impureza parece se encontrar associada aos crimes de *atimia*, como bem notou Bowie (2003, p.239): “[...] here the Chorus go on to list a number of more or less serious crimes which debar people from joining their mystic chorus.”⁴

Após essa fala do coro a procissão segue, guiando os personagens até a porta do palácio de Hades (vv. 372-459). Os μύσται (*mýstai*) formam a ponte pela qual a jornada poderá ser concluída, dando a impressão de que sem o conhecimento ritual parece ser difícil uma verdadeira compreensão do sentido da ação.

Chegando à casa de Hades, seguem-se algumas cenas divertidas de reconhecimento e troca de identidade (vv. 460-500). O mito de Hércules novamente é trazido de volta a partir das memórias das servas e estalajadeiras de sua última passagem pelo submundo (vv. 501-600). É nesse trecho que se tem início a cena de troca de identidade entre Dioniso e Xântias.

Finalizando o párodo (vv. 600-673), Éaco, um dos juízes do mundo dos mortos, procura determinar a identidade de Dioniso entre os dois personagens. Nessa altura da peça, a incapacidade da autoridade dos inferos em fazer um reconhecimento seguro, parece indicar que agora ambos os mundos parecem ter se fundido, não sendo tão claro assim, os critérios que permitem diferenciá-los.

2.2.3. Parábase (vv. 674-737):

⁴ “Aqui o coro passa a listar um número de alguns crimes mais ou menos sérios, os quais impedem as pessoas de participar de seus coros místicos” (Nossa tradução).

Na parábase ocorre mais sistematicamente quebras da ilusão dramática. Nesse momento, o poeta, a partir da voz do coro, coloca em cena com mais detalhes todos os assuntos inerentes à vida da *pólis*. Ocorre também as alusões à competição, e qualidade do trabalho dos vários poetas inseridos no certame.

Esse trecho de *Rãs* é identificado como um dos momentos mais brilhantes da carreira de Aristófanes, o qual teria ganho uma coroa de folhas de oliveira em virtude da qualidade dos conselhos apresentados à cidade nessa peça, que despertaram a admiração dos presentes ao espetáculo (DUARTE, 2000:204).

O coro faz sua evolução, apresentando-se desde o início da parábase como sagrado: $\chi\omicron\rho\omega\tilde{\nu}$ $\iota\epsilon\rho\omega\tilde{\nu}$ (v. 674), e $\iota\epsilon\rho\omega\tilde{\nu}$ $\chi\omicron\rho\omega\tilde{\nu}$ (686). Dessa forma, é estabelecido, ao que parece, um caráter ritual vinculado ao mito dos Mistérios Eleusinos, que parece constituir a chave de leitura para a compreensão do texto, como bem destaca Bowie (1993, p. 238): “Dionysus’ journey therefore and the Eleusinian Mysteries have a similar end in view: salvation.”⁵

2.2.4. *Agón* (vv. 815-1499):

Após a intervenção do coro, segue-se um pequeno diálogo entre Xântias e o criado de Hades, que parece funcionar como um segundo prólogo para introduzir o *agón* (vv. 738-814).

Com a introdução do *agón*, dá-se início ao tema propriamente dito da peça: a crítica literária. Entretanto, durante o embate entre os tragediógrafos o mito permanece presente e dominante, pois são citados fragmentos de seus textos, os quais se valem desse arcabouço de heróis, deuses e criaturas maravilhosas, para construção de seus enredos.

A partir desse entendimento, acreditamos que em *Rãs*, não há somente uma questão literária para ser trabalhada. Essa presença dos inúmeros personagens pertencentes ao patrimônio mitológico grego: Télefo, Belerofonte, Fedra, entre outros, parece sugerir a existência de um submotivo, de caráter mitológico, presente no texto.

O par cômico Ésquilo-Eurípides, como representante de dois períodos históricos relativamente próximos, guardam distinções consideráveis no tratamento de questões

⁵ A jornada de Dioniso, portanto, e os Mistérios Eleusinos têm um fim similar em vista: a salvação. (Nossa tradução).

nucleares para a *pólis* como religião, política e, principalmente, quanto à formação do cidadão. Isso parece indicar que, na história da tragédia grega, houve muito mais do que uma simples apropriação do discurso mitológico, parece ter havido uma reconstrução funcional do mito em conformação à própria evolução que o espírito humano sofria àquela época, como destaca Vernant (2011, p. 214):

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico.

O discurso dramático, a partir de *Rãs* em 405 a.C., parece concluir que a tragédia, ao atingir o ápice do seu desenvolvimento com a tríade Ésquilo-Sófocles-Eurípides, teria como núcleo um conjunto de mitos inter-relacionados, fazendo deles o seu fundamento e o referente paradigmático de uma práxis poética, voltada para esse novo modelo de homem e de consciência.

Entretanto, esse núcleo comum, longe de isolar a produção de um poeta, parece pelo contrário, estabelecer uma ponte, viabilizando um diálogo perene entre a sua obra e a dos outros tragediógrafos, bem como entre as outras tradições mitológicas existentes, articulando-as a uma finalidade estética e política do artista, sempre tendo em mente a evolução dos acontecimentos da *pólis*.

Com a morte dos três grandes poetas, e o ocaso do gênero trágico, o discurso cômico, a partir de *Rãs*, parece querer lançar as bases de uma reforma que visa preencher a lacuna deixada pela tragédia. O espírito humano continuava a reclamar uma resposta para as questões vigentes, principalmente com a crise instalada nos últimos anos da guerra do Peloponeso.

A poesia cômica, assim, parece almejar a consolidação de sua voz, como um novo ‘canto do bode’ capaz de responder ao clamor do espírito humano, que, naquele momento, necessitava do amparo das musas, para reencontrar a sua identidade enquanto povo. Esse anseio, em *Rãs*, se faz bem presente na personagem de Dioniso, como afirma Sousa e Silva (1987, p. 172): “Começa para Dioniso a procura cômica da sua individualidade, que se traduz numa constante incerteza, ao longo de toda a catábase, da verdadeira identidade da figura”.

Esse lugar de destaque na formação do cidadão, usurpado principalmente pelo λόγος (*lógos*) dos sofistas, e a participação do poeta na construção da cidade parece se amparar nessa leitura funcional do mito, que parece tentar levá-lo novamente ao trono da Paideia, recém conquistado pelos mestres da palavra que vendiam seus ensinamentos para a juventude ateniense.

2.2.5. Êxodo (vv. 1500-1530):

Os versos finais de *Rãs* apresentam o retorno de Ésquilo para o mundo dos homens. Mesmo nesse processo de retorno a presença mitológica ainda é dominante, pois quem parece conduzir a procissão é o próprio Hades, juntamente com o coro de iniciados nos Mistérios Eleusinos.

Percebemos, a partir do exposto na análise sistemática de *Rãs*, que Aristófanes parece mascarar, através da ilusão cômica, outros problemas a serem debatidos na peça, que não serão somente relativos à crítica literária ou à escolha do poeta a ser resgatado do Hades, mas também à função do mito na poesia dramática, trágica e cômica e, através desse diálogo, o lugar da própria comédia e do seu poeta na *pólis*⁶ de 405 a.C.

2.3. Estudos críticos da peça sob a perspectiva mitológica

Após termos apresentado a relevância do motivo mitológico em *Rãs*, procuraremos contextualizá-lo junto às abordagens científicas modernas. Nesse processo, buscaremos mostrar que, na medida que o μῦθος (*mythos*) passou a ser compreendido como objeto de estudo sistematizado, foi aberto um novo paradigma de compreensão dos textos dramáticos gregos.

Dessa forma, procuraremos identificar estudiosos que, ao longo dos séculos XX e XXI, realizaram uma leitura das peças dentro dessa perspectiva mitológica, contemplando de forma especial a comédia *Rãs*. Em seguida, procuraremos apresentar um diálogo entre duas dessas abordagens recentes, ressaltando seus principais aspectos.

Por fim, buscaremos identificar, no terceiro momento, um paradigma dentre os vários mitos presentes no texto de *Rãs* para desenvolver nossa análise. A multiplicidade

⁶ Todas as hipóteses verificadas, bem como as conclusões obtidas devem ser compreendidas restritas a esse recorte espaço temporal específico, ou seja, uma visão de Atenas em 405 a.C., pois precisamente nessa data verifica-se o zênite e o ocaso da produção da comédia antiga.

dos elementos mitológicos no texto, antes de um empecilho, parece vislumbrar uma riqueza de possibilidade para se compreender melhor a função do uso do mito pela comédia em 405 a.C.

2.3.1. Evolução das investigações sobre o mito

As tentativas de estudo do mito a partir de critérios científicos são relativamente recentes. De fato, durante o período compreendido entre os séculos XV-XVIII, as abordagens se apresentavam de forma assistemática, e o mito enquanto fenômeno não era analisado em sua singularidade, mas fazia parte de todo um conjunto de conhecimento denominado por erudição.

Somente a partir das escolas de mitologia comparada, antropológica inglesa e filológica histórica, surgidas entre os séculos XIX-XX, o mito passou a receber uma abordagem que tentava verdadeiramente criar uma ciência específica. Entretanto esses primeiros esforços, apesar dos seus méritos, ainda não contemplavam muitas questões, que só seriam mais claras após os modernos estudos da linguística de Saussure.

Desde o início do século XIX, o pensamento filosófico desenvolvido principalmente por Creuzer e Schelling, abriu novos horizontes para a interrogação moderna sobre o sentido e o alcance das criações míticas. Dessa forma o mito passou a ser compreendido como modo de expressão diferente do pensamento conceitual, podendo ser trabalhado em muitas áreas do conhecimento, como psicologia (Freud, Jung), fenomenologia religiosa (W. F. Otto), história da religião (Mircea Eliade) e filosofia (Paul Ricoeur).

O período entre guerras mostrou-se bastante prolífico para o estudo do mito através das pesquisas da escola francesa de L. Gernet e Dumézil e do Estruturalismo de Levi-Strauss. Através do uso de categorias sociológicas durkeimianas por parte dos estudos franceses e da adoção do pensamento de Bachelard pelos estruturalistas, as abordagens teóricas do mito ganham novas possibilidades.

A poesia dramática grega, trágica e cômica, não poderia ficar à margem das modernas formas de estudo do mito. Assim, desde o início do século XX, estudiosos como Conford, Segal, e, posteriormente, Bowie e Radcliffe, procuraram associar aos

estudos do mito, os ritos existentes no patrimônio religioso grego, utilizando os textos dramáticos como referente.

2.3.2. Abordagens mitológicas modernas dos textos dramáticos

Os estudos que abordam cientificamente as relações entre o gênero dramático (trágico e cômico), os ritos e as tradições mitológicas passaram então a ser contemplados sob novos parâmetros e com maior intensidade a partir do final do século XIX e ao longo do seguinte.

Estudiosos como Conford e Segal, buscaram, com maior ou menor sucesso, estabelecer novas formas de diálogo entre rito e mito, estabelecendo um diálogo científico entre esses dois âmbitos, como se verá a partir de uma visão panorâmica de suas considerações:

2.3.2.1. Conford e Segal:

Conford aborda a relação entre mito e rito, buscando determinar uma compreensão de referente mitológico cultural comum às produções teatrais, como aponta Bowie⁷ (1993, p.03):

A ideia de conectar a comédia ao mito e ritual não é, obviamente, nova. A mais famosa tentativa foi a de Conford, em *A Origem da Comédia Ática*, publicada primeiramente em 1914. (Nossa tradução).⁸

Entretanto, as mais variadas tentativas de se reduzir a produção dramática a uma única estrutura ritual mostraram-se sem sucesso, em virtude dos vários sistemas utilizados em sua construção, advenientes de uma variedade de tradições incidentes, como destaca Bowie (1993, p.03):

A diferença entre esse estudo e o de Conford é que ele tentou construir um único ritual, o qual poderia ser encontrado presente em todas as peças: essas, em virtude de toda sua variedade e extravagância não têm somente uma única unidade estrutural, mas um recorte de incidentes tradicionais, os quais, não podem, como acredito, ser

⁷ A obra de Bowie, *Myth, Ritual and Comedy*, de 1993, será examinada em diálogo com o estudo de Radcliffe Edmonds, *Myths of the Underworld Journey*, 2004.

⁸ The idea of connecting comedy to myth and ritual is not of course new. [...] The most famous attempt was that of Conford in *The Origin of Attic Comedy*, first published in 1914.

explicados, salvo exceção, como uma reminiscência de uma trama ritual. (Nossa tradução).⁹

Verificamos que Conford, procura, através de um reducionismo científico, isolar o mito dentro de um universo ritualístico único, tirando-lhe o seu caráter de articulação com as outras formas de manifestações rituais. Essa limitação tenta dar uma certa sistematicidade ao tema, partindo de uma diluição do mito nos elementos de ordem teatral, estabelecendo assim a tentativa de um diálogo entre ritualística e performance.

Entretanto, ao fazer isso, acaba por limitá-lo, interferindo no seu diálogo com a multiplicidade do contingente, bem como com todas as suas manifestações culturais comunitárias, que mesmo no teatro grego não se limitava somente à cidade de Atenas e por isso, acabou por não lograr muito êxito.

Num momento posterior, temos a contribuição de Segal¹⁰, que dá continuidade aos estudos de Conford na medida em que procura na relação entre o mito e o rito desenvolver sua leitura dos textos dramáticos. Ele já faz uma abordagem mais detalhada da peça *Rãs*, procurando mostrar a existência de uma equação formada entre catábase e iniciação.

Dessa forma, para Segal, o simples fato de Dioniso empreender uma descida ao mundo dos mortos em *Rãs*, já evidenciaria, por si, a necessidade de uma compreensão dos aspectos rituais inerentes à catábase, como pressuposto para se chegar ao sentido do texto.

Assim, o comportamento do deus faz referência a uma espécie de rito iniciatório, que lhe daria, ao final, uma nova identidade. Dioniso passa, então, a ser visto pelo âmbito da meta-teatralidade como o ‘espírito da comédia’. Radcliffe explica que não há uma ligação necessária entre a jornada ao submundo e um rito de iniciação, ou seja, uma coisa não implica outra.¹¹

2.3.2.2. Bowie e Radcliffe:

⁹ The difference between this study and Conford’s is that he tried to construct a single ritual structure which could be found to inform all the plays: ‘The plays, under all their variety and extravagance, have not only a unity of structure, but a framework of traditional incidents, which cannot, I believe, be otherwise explained than as the surviving fabric of a ritual plot.

¹⁰ Radcliffe desenvolve sua crítica a partir obra *The Character of Dionysos and the Unity of the Frogs*, de 1961.

¹¹ However, the pattern of action in which the protagonist leaves one status and gains a new status is not always connected with the journey to the realm of the dead. (p.115). Entretanto, o padrão de ação no qual o protagonista deixa um status e ganha outro não pode ser sempre conectado com uma jornada ao mundo dos mortos. (Nossa tradução).

Temos nos estudos de Bowie e Radcliffe duas abordagens mais recentes sobre a relação entre os aspectos mitológicos associados aos ritos na literatura dramática cômica. Em virtude de trabalharem diretamente com a comédia, acreditamos ser importante uma visão conjunta de seu trabalho no que diz respeito a peça *Rãs*, pois o estabelecimento de um diálogo e um contraponto entre suas ideias pode abrir uma nova perspectiva de leitura da peça.

Segundo Bowie, a descrição feita por Hércules da presença dos coros dos iniciados no início da peça introduz o tema ritual, sem, entretanto, revelar, o que acontecerá mais à frente na peça. Essa referência fez com que *Rãs*, tenha despertado muitos estudos, sendo que grande parte deles relacionados aos mistérios Eleusinos:

Ἡρακλῆς: ἐντεῦθεν αὐλῶν τίς σε περίεισιν πνοή,
 ὄψει τε φῶς κάλλιστον ὥσπερ ἐνθάδε,
 καὶ μυρρινῶνας καὶ θιάσους εὐδαίμονας
 ἀνδρῶν γυναικῶν καὶ κρότον χειρῶν πολύν. (vv. 155 ss.)

Hércules: Daí para a frente vai-te envolver um som de flautas, e há-de [sic] ver uma luz maravilhosa, como a daqui. Seguem-se bosques de mirto, cortejos bem-aventurados de homens e mulheres e um grande estrépito de palmas.

E, logo a seguir, isso é reforçado, a partir de uma sutil referência numa fala de Xântias, que, segundo ele, não é muito observada em virtude de ser compreendida somente como uma piada: νῆ τὸν Δί' ἐγὼ γοῦν ὄνος ἄγω μυστήρια/ Ora toma, a mim tocou-me ser o asno nos mistérios (v. 159).

Bowie acredita que esse coro, na verdade é composto por iniciados nos Mistérios Eleusinos, e que um ateniense ao ouvir o termo μυστήρια (*mystéria*) na fala de Xântias, já estabelecerá uma relação direta à Eleusis, pois seu culto detinha uma marca muito própria. Assim, ele pergunta: a simples utilização das palavras, as indicações de misticismo, a presença dos iniciados, em um contexto conjunto com o grito de Iaco, não faria um ateniense pensar diretamente nos mistérios?¹²

Assim, para Bowie (1993, p. 230) é preciso considerar a relação entre o jogo das palavras do enredo e o festival em si, de forma muito mais abrangente, pela sua forma estrutural:

¹² Cf. Bowie (1993, p. 228-229).

A presença de detalhes como estes, não faz mais do que apoiar a afirmação de costume que os mistérios de Elêusis estão em questão; para os nossos propósitos é preciso considerar toda a questão da relação entre jogo e festival de forma muito mais abrangente, numa visão estrutural (Nossa tradução).¹³

Bowie, segundo Radcliffe¹⁴, apesar de sua contribuição em identificar vários elementos inerentes à ritualística dos mistérios eleusinos em *Rãs*, parece não conseguir perceber, em sua tentativa de identificar um padrão único, toda a riqueza das combinações utilizadas por Aristófanes. Realmente, o comediógrafo se utiliza do rito, entretanto a ele associa toda uma série de outras narrativas já conhecidas por sua audiência.¹⁵

Radcliffe não desenvolve seu estudo limitando-se apenas à *Rãs*. Ele constrói um diálogo entre três importantes textos da Antiguidade: as tábuas órficas, *Rãs* (de Aristófanes) e o *Fédon* (de Platão), tomando como elemento comum às três obras o motivo da viagem ao reino dos mortos.

No capítulo pertinente à *Rãs*, ele desenvolve seu estudo a partir do recorte de três momentos específicos e significativos da viagem de Dioniso: a travessia do abismo de águas, a busca até encontrar o caminho para o palácio de Hades, e o embate travado para sua chegada aos seus portões da mansão do senhor dos mortos.

Cada uma dessas etapas é vista dentro de três parâmetros: obstáculo, solução e resultado, que são, segundo Radcliffe a constante variável comum nas narrativas de viagem ao mundo dos mortos, sendo, portanto, um elemento estrutural comum a esse gênero narrativo.

O mais pertinente na análise de Radcliffe é que ele consegue ir além de estudos que até pouco tempo eram referência, como os de Segal e, posteriormente os de Bowie, que se limitavam a estudar o mito em *Rãs* apenas procurando identificar os padrões clássicos da catábasis, bem como elementos dos mistérios eleusinos, como simples indicativos de ritos de iniciação.

¹³ The recital of details such as these does no more than support the usual contention that the Eleusinian Mysteries are in question; for our purposes we need to consider the whole question of the relationship between play and festival in a much more all-embracing, structural fashion.

¹⁴ Em sua obra *Myth, Ritual and Comedy* (1993).

¹⁵ However, their attempts to fit all these elements into the initiatory pattern of action cause them to miss the full depth and richness of Aristophanes' use of these elements. (p. 117). Entretanto, essas tentativas, para ajustar todos esses elementos dentro de um padrão de rito de iniciação, faz com que se perca toda a sua riqueza e profundidade que é utilizada por Aristófanes. (Nossa tradução).

A partir das várias abordagens científicas do mito apresentadas, bem como dos modernos estudos do texto de *Rãs*, acreditamos que essa comédia pode fornecer, a partir da determinação da existência de um núcleo mitológico central, a possibilidade de desenvolvimento de um diálogo entre os gêneros trágico e cômico, bem como da função do mito neles presente.

2.4. Estabelecimento de um paradigma mitológico a partir da leitura de *Rãs*¹⁶:

Pelo exposto até agora, acreditamos que é necessário buscar, primeiramente, no texto de *Rãs*, uma indicação que fundamente a existência de um referente mitológico nuclear, a partir do qual o poeta desenvolva seus objetivos estéticos, bem como a possibilidade da vinculação desse núcleo a um ideal tido como importante na *pólis* ateniense em 405 a.C.

Em virtude da extensão do texto, com seus mais de mil e quinhentos versos, faremos a análise dessa hipótese a partir de um recorte do *agón* da peça, que tem início nos vv. 830ss, onde será realizado o concurso literário no qual haverá o embate dos personagens trágicos a partir dos textos de suas respectivas produções.

Um aspecto que não pode ser negligenciado é que Aristófanes é um poeta, e, como tal, um mestre no uso e na arte da palavra. O seu discurso está inserido em uma estrutura dramática que tem como objetivo primeiro o entretenimento e não a pesquisa científica.

Dessa forma, para utilizarmos cientificamente os seus juízos sobre as tragédias de Ésquilo e Eurípides, presentes em *Rãs*, será necessário que nós os submetamos a uma análise comparativa com os textos trágicos originais.

Assim, após verificarmos os dados percebidos no texto de *Rãs*, faremos o seu confronto com alguns textos paradigmáticos do gênero trágico, de Ésquilo e Eurípides, respectivamente, já que suas produções estão em evidência na comédia, a fim de verificarmos se as palavras de Aristófanes se confirmam. Serão citados os textos originais ao lado de suas respectivas traduções a fim de se poder ter uma maior precisão nas questões levantadas.

¹⁶ A tradução de *Rãs* utilizada na pesquisa é a da Dra. Maria de Fátima Sousa e Silva, publicada na série Autores Gregos e Latinos, 2014, disponível no sítio: www.classicadigital.com.

Assim, pelo que vimos na análise da peça, o poeta parece ter se utilizado de forma intensa do arcabouço mitológico que recebera de longas eras, selecionando um conjunto de mitos para construir um núcleo ao redor do qual desenvolverá sua obra.

Esse processo, entretanto, não teria como consequência a limitação do seu processo de criação – haja vista todo o colorido multifacetado da comédia grega - mas lhe conferiria um maior caráter de articulação com o patrimônio cultural grego, sistematizando-o a um propósito maior, de cunho educativo nacional, como já acontecia nas celebrações dos diversos festivais assim como explica Nicholas Richardson, citando Burkert, em sua introdução aos hinos homéricos:

[...] ao celebrar uma divindade comum, os cidadãos reforçavam sua identidade coletiva e promoviam, a um só tempo, a quebra e o reordenamento de seu cotidiano (Burkert, 1993, p. 437) e de sua cultura tradicional.

Aristófanes em *Rãs*, leva para o palco a figura da tríade clássica Ésquilo, Sófocles e Eurípides, devolvendo-lhes a vida e a voz através dos artifícios cômicos do teatro.

Com a morte de Sófocles em 406/5 a.C., fecha-se um período que presenciou o esplendor do gênero trágico juntamente com a consolidação da democracia de Atenas do período clássico. O nome desses artistas ficou inscrito no coração do povo ateniense, que procurou mantê-los indissociavelmente ligados na vida e após a morte, como é indicado pela tradição como explica Vernant (2011, p. 221-22):

Essa ordem canônica, a da idade: os antigos gostavam de dizer forçando um pouco as datas, que, por ocasião de Salamina (480), Ésquilo (nascido por volta de 525) lutava, Sófocles (nascido em 496 ou 495) cantava o peã e Eurípides (nascido por volta de 485) nascia; [...] Seja como for, e por caminhos variados, esses três trágicos se tornaram clássicos, se é verdade que o classicismo é a possibilidade, até a obrigação da repetição.

Deve-se, entretanto, distinguir, tecnicamente, as várias vozes presentes em *Rãs* a fim de não confundir a ficção, os fatos históricos, e os artifícios de cena. No texto aristofânico coexistem às vozes dos personagens, o eco da voz dos verdadeiros trágicos, presente nas citações de seus versos, a voz do poeta¹⁷, habilmente disfarçada, e as reminiscências do discurso de várias tradições mitológicas.

¹⁷ Esses aspectos, a saber, das diversas vozes da poesia e da identificação da voz do poeta cômico foram inseridos no trabalho a partir da leitura do artigo de T.S. Eliot, “As Vozes da Poesia”, presente na obra *De*

O mesmo cuidado deve ser mantido na tentativa de identificação da voz do poeta, que, entre todas, é certamente a mais difícil de ser detectada. Considerando a *mimesis*, como a arte de simular a presença de um ausente, é necessário ter em mente que as acusações que ambos os poetas trocam no *agón* da peça parecem representar na realidade a opinião crítica de seus contemporâneos, e não suas considerações pessoais.

Depreende-se da leitura dos versos 1014 ss. de *Rãs*, que a personagem de Ésquilo afirma ter deixado para a *pólis* um legado singular, pois, através de sua obra fomentou toda uma geração de homens de têmpera nobre, tendo na coragem e no patriotismo suas principais qualidades:

Αἰσχύλος: σκέψαι τοίνυν οἴους αὐτοὺς παρ' ἐμοῦ παρεδέξατο πρῶτον,
εἰ γενναίους καὶ τετραπήχεις, καὶ μὴ διαδρασιπολίτας,
μηδ' ἀγοραίους μηδὲ κοβάλους ὥσπερ νῦν μηδὲ πανούργους,
ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας
καὶ πήληκας καὶ κνημίδας καὶ θυμοὺς ἑπταβοείους.

Ésquilo: [...] Repara só que tipo de gente, à partida, ele herdou de mim: uns fulanos valentes, com uns bons palhos de altura, incapazes de desertar, que não têm nada a ver com esses badamecos, uns patetas alegres e uns aldrabões que para aí andam hoje em dia. Trata-se de gente que respirava dardos e lanças, elmos de penacho branco, capacetes, caneleiras, com a alma forrada de sete peles.

Na continuidade do diálogo, a personagem de Eurípides o interpela, questionando o que afirma ter feito para imprimir esse caráter em sua audiência, ao que a personagem de Ésquilo responde no verso 1021: *δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν*, “Fiz uma peça cheia de Ares.”

Tomando a expressão *Ἄρεως μεστόν* (*Áreos mestón*), que preferimos traduzir como ‘repleta de Ares’, a personagem parece determinar que há uma influência nuclear do mito de Ares em sua produção. Os valores ligados ao culto do deus da guerra parecem perpassar seus versos, insuflando-lhes um ímpeto capaz de estabelecer tanto a identidade dos homens legada pela sua produção, como também o seu próprio fazer poético.

O colorido das imagens utilizadas na comparação: *ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας/ καὶ πήληκας καὶ κνημίδας καὶ θυμοὺς ἑπταβοείους*, “Trata-se de gente que respirava dardos e lanças, elmos de penacho branco, capacetes, caneleiras, com a alma forrada de sete peles”, parece rememorar e parodiar os

quadros de combate da guerra de Troia, cantados na *Ilíada*¹⁸, em que os guerreiros e seus instrumentos de guerra estavam indissociavelmente ligados, perdendo a sua singularidade para formar uma só massa beligerante.

O próprio embate entre os dois trágicos é representado por Aristófanes sob o véu de pseudo epicidade, como destaca Sousa e Silva (1987, p. 180):

[...]. Em campos opostos, irão defrontar-se o poeta construtor, de talento ingênito, que assenta em bases sólidas sua arte, e o poeta habilidoso, artesão ágil do cinzel, a quem o embelezamento exterior merece especial atenção. [...] Todo o passo é um primor da técnica de Aristófanes, no seu timbre falsamente épico, a dar ao agôn a feição de uma liça entre feras ou guerreiros.

Nesses versos, parece haver uma ratificação e uma delimitação da força motriz da produção esquiliana. O ímpeto guerreiro, a bravura, cantados em seus versos, possui como referencial não somente a tradição épica homérica, mas também uma inspiração mítico-religiosa, que parece ter no mito de Ares o seu núcleo e sua força propulsora.

No que diz respeito a Eurípides, o texto de *Rãs*, a partir dos vv. 1040, também parece oferecer a indicação de uma orientação mitológica como fonte de seu fazer poético. Defendendo-se das acusações de Eurípides, Ésquilo vangloria-se por não ter explorado a temática feminina em sua obra:

Αἰσχύλος: ἀλλ' οὐ μὰ Δί' οὐ Φαίδρας ἐποίουν πόρνas οὐδὲ
Σθενεβοίας,
οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρῶσαν πάποτ' ἐποίησα γυναῖκα.

Ésquilo: [...] Mas Fedras não, caramba, putas dessas eu não compunha, nem Estenebeias, e não há quem possa apontar uma só mulher apaixonada que alguma vez tenha criado.

A resposta de Eurípides a essa acusação consiste na denúncia da negligência de seu antagonista em trabalhar a dimensão amorosa em suas peças. No que conclui, com a invocação do nome da deusa Afrodite, toda a dignidade que parece considerar presente nessa temática, que indiretamente, de forma retórica assume como sua:

Εὐριπίδης: μὰ Δί' οὐ γὰρ ἐπῆν τῆς Ἀφροδίτης
οὐδέν σοι.

Eurípides: Não, lá isso não! Porque com Afrodite não tens mesmo nada a ver.

¹⁸ São muitos os exemplos na *Ilíada* para a íntima união do homem com suas armas. Apenas a título de ilustração observe-se o Canto XIII, vv.240ss., em que Idomeneu ao vestir-se parte célere como os raios do próprio Zeus.

Essa referência indireta parece ser confirmada e intensificada na resposta seguinte de Ésquilo, que afirma que a influência de Afrodite na vida de Eurípides foi forte ao ponto de ele ter sofrido em seus relacionamentos as agruras das paixões desordenadas de suas peças.

Αἰσχύλος: μηδέ γ' ἐπεὶ.
ἀλλ' ἐπί τοι σοὶ καὶ τοῖς σοῖσιν πολλὴ πολλοῦ 'πικαθῆτο,
ὥστε γε καὶ τὸν σε κατ' οὖν ἔβαλεν.

Ésquilo: E oxalá que nunca venha a ter! Ao passo que sobre ti e sobre os teus teve ela um peso tremendo. A ponto que te deixou de rastos.

Ao tratar de uma narrativa mitológica e de sua influência no fazer poético, corre-se o risco de buscar conclusões a partir de referenciais tecnicamente imprecisos, pois grande é a distância que separa a experiência do discurso mitológico grego da cultura ocidental moderna.

Assim, utilizaremos, como um ponto de partida para o desenvolvimento de nossa da análise do amor e da guerra na obra de Ésquilo e Eurípides, o conceito de mito definido por Walter Burkert¹⁹ em *Mito e Mitologia*, (BURKERT, 2001).

Burket observa que o mito constitui uma espécie de narrativa, entretanto, por suas peculiaridades, essa escapa aos limites impostos pela teoria. Esse discurso apresenta-se através de contos, sagas, lendas, ou seja, numa multiplicidade de aspectos narrativos. Dessa forma, ao invés de se buscar o seu conteúdo, deve-se buscar a sua função, o elemento que articula essa narrativa à realidade.

[...] A seriedade e dignidade do mito procedem desta <<aplicação>>: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projeto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado, e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro.

Constata-se, assim, que em *Rãs*, antes de se passar a análise dos quesitos de ordem estilística, a voz dos personagens parece procurar apresentar o eixo mitológico que orienta a sua produção artística. Essa orientação permite a articulação do discurso poético dando-lhe um novo alcance, capaz de lhe atribuir novas funções no universo da *pólis*.

¹⁹ A abordagem dos aspectos teóricos do estudo do mito em geral será feita a partir do opúsculo de Burkert, *Mito e Mitologia* (2001). Entretanto, na análise específica dos mitos de Eros e Afrodite, será utilizada a obra *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica* (1993). Subsidiariamente será utilizado a obra em três volumes do prof. Junito de Souza Brandão, *Mitologia* (1986).

Entretanto, para podermos compreender o impacto e projeção da temática do amor e da guerra na poesia dramática em geral, precisamos, brevemente, perscrutar suas ocorrências mais significativas no universo literário grego antigo e arcaico, pois só com essas referências teremos a chave de leitura capaz de nos abrir uma compreensão da função do mito em *Rãs*.

2.5. O amor e a guerra na literatura grega

Antes de abordarmos a temática do amor e da guerra no drama trágico e cômico, acreditamos ser necessário verificar a sua relação dentro do patrimônio literário grego, pois somente com o conhecimento das narrativas-fonte, será possível ver claramente o seu posterior desenvolvimento a partir da linguagem da tragédia.

Acreditamos que as melhores referências às relações entre essas duas tradições estejam localizadas nos gêneros épico e lírico, mais precisamente no *Teogonia* de Hesíodo, na *Ilíada* e na *Odisseia de Homero*, bem como na poesia lírica de Safo de Lesbos e na elegia marcial de Calino e Tirteu.

Esses textos gozaram de prestígio durante a era clássica, tanto em virtude da autoridade atribuída aos seus autores, bem como a sabedoria expressa em suas palavras. Acreditamos que sua análise à luz do paradigma do amor e da guerra pode auxiliar na compreensão de seu uso na poesia dramática tanto dramática como cômica. Daremos início à abordagem com Hesíodo, em virtude de sua unidade temática e sistematicidade.

2.5.1. O amor e a guerra em Hesíodo:

Hesíodo parece estabelecer a origem da relação entre o amor e a guerra num único ponto da narrativa de seu poema²⁰: a castração de Οὐρανός, (Céu), como analisaremos a partir de agora:

τὰ μὲν οὖν τι ἐτώσια ἔκφυγε χειρός:
 ὄσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι,
 πάσας δέξατο Γαῖα: περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν
 γείνατ' Ἐρινῶς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,
 τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας,
 Νύμφας θ' ἄς Μελίας καλέουσ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν.
 μήδεα δ' ὡς τὸ πρῶτον ἀποτμήξας ἀδάμαντι
 κάββαλ' ἀπ' ἠπείροιο πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ,

²⁰ Aqui seguindo a tradução de Jaa Torrano.

ὡς φέρετ' ἄμ πέλαγος πουλὺν χρόνον, ἀμφὶ δὲ λευκὸς
 ἀφρὸς ἀπ' ἀθανάτου χροὸς ὄρνυτο: τῷ δ' ἐνὶ κούρη
 ἐθρέφθη: πρῶτον δὲ Κυθήροισιν ζαθείοισιν
 ἔπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περίρρυτον ἵκετο Κύπρον.
 ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ ποίη
 ποσσὶν ὑπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο: τὴν δ' Ἄφροδίτην
 ἀφρογενέα τε θεὰν καὶ ἐυστέφανον **Κυθήρειαν**
 κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεκ' ἐν ἀφρῶ
 θρέφθη: ἀτὰρ Κυθήρειαν, ὅτι προσέκυρσε Κυθήροις:
Κυπρογενέα δ', ὅτι γέντο πολυκλύστῳ ἐνὶ Κύπρῳ:
 ἠδὲ φιλομμυδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη.
 (vv. 182-200, grifos nossos)

Mas nada **inerte** escapou da mão:
 quantos salpicos respingaram sanguíneos
 a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano
 gerou as **Erínias** duras, os grandes **Gigantes**
 rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos,
 e **Ninfas** chamadas Freixos sobre a terra infinita.
 O pênis, tão logo cortando-o com o aço
 atirou do continente no undoso mar,
 aí muito boiou na planície, ao redor branca
 espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
 uma virgem criou-se. Primeiro **Citera** divina
 atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
 e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
 crescia sob esbeltos pés. A ela. **Afrodite**
 Deusa nascida de espuma e bem-coroada **Citeréia**
 apelidam homens e Deuses, porque da espuma
 criou-se e Citeréia porque tocou Citera,
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,
 e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.

A partir da leitura desses versos, alguns aspectos parecem reforçar a relação entre o amor e a guerra, que passam a ser concebidos como ‘princípios complementares’ apesar das suas características opostas, como bem percebeu Vernant e Detienne²¹ (2008, p. 64-65):

Este ato terá consequências cósmicas decisivas. Ele afasta o Céu da Terra, desbloqueia, pelos tempos vindouros, a vinda das gerações futuras; ele institui um novo modo de procriação pela união dos princípios que permanecem, na sua aproximação mesma, distintos e opostos; **ele funda a necessária complementaridade entre as potências de conflito e as potências de amor;** (grifo nosso)

Dessa forma, apesar de Urano ser apresentado ávido de amor, repleto da seiva fecundante, ele trava uma guerra com sua descendência, impedindo-a de vir à luz por estar confinada nas profundezas de Gaia. Ao final ele não será aprisionado como Cronos

²¹ Cf.: *Métis, As Astúcias da Inteligência*.

e os Titãs, sua pena será a castração, e do sangue do seu pênis decepado surgem três espécies de seres (Erínias, Gigantes e Ninfas), que, como bem notou Ragusa (2005, p. 323) possuem uma forte relação com o mito de Ares:

Viu-se que, na *Teogonia*, Afrodite nasce de um ato violento e ardiloso: a castração de Urano. Tal ato gera, ao mesmo tempo, do esperma misturado à água, a deusa que rege éros, e do sangue do pênis que cai na terra, **deidades da guerra** – os Gigantes, as Ninfas Freixos – e **da vingança** – as Erínias (vv. 185-87).

Na continuidade da narrativa, o sêmen que ainda estava presente no pênis de Urano que fora atirado ao mar faz nascer Afrodite, a deusa do amor, que no poema é identificada como nascida em Chipre, cognominada Citeréia.

Acreditamos, entretanto, que a expressão τὰ μὲν οὐ τι ἐτώσια, aqui traduzida por “Mas nada inerte”, mas que também podemos traduzir por ‘nada sem propósito ou infrutífero’ completando o sentido de ἔκφυγε χειρός, “escapou da mão” guarda um importante significado para essa cena.

O uso do aoristo segundo do verbo ἐκφεύγω marca o aspecto de um acontecimento pontual, único, do qual, segundo o texto escapam elementos fecundos (nada infrutífero), que irão agir no processo de geração da natureza: sangue e sêmen. Esses símiles funcionam como representações da guerra e do amor, que são por Hesíodo retratados como elementos primordiais, antecipando o que posteriormente diriam os pré-socráticos²².

Assim, a partir de um ato doloso e violento, o amor e a guerra surgem como duas forças presentes na nova ordem do universo, na transição do antigo mundo para o novo. Esse relato primordial os coloca definitivamente na origem da consolidação do universo e, porque não, do próprio fazer poético.

Já próximo ao final do poema, Hesíodo apresenta a descendência de Ares e Afrodite, pois juntos eles geram três filhos: Pavor, Temor, e Harmonia. Os dois primeiros estão bastantes ligados às artes do combate, enquanto a última é apenas descrita como a esposa de Cadmo, entretanto por ser identificada como uma consorte, a jovem é indiretamente ligada às artes do amor. Segue o trecho dos vv. 932-36:

[...] αὐτὰρ Ἄρηι
ρίνοτόρω Κυθέρεια **Φόβον** καὶ **Δεῖμον** ἔτικτε
δεινούς, οἳ τ' ἀνδρῶν πυκινὰς κλονέουσι φάλαγγας
ἐν πολέμῳ κρυόεντι σὺν Ἄρηι πτολιπόρθῳ,

²² Principalmente Empédocles e Heráclito, como será retomado com mais detalhes posteriormente.

Ἄρμονίην θ', ἣν Κάδμος ὑπέρθυμος θέτ' ἄκοιτιν.

[...] E de Ares rompe-escudo
Citeréia pariu Pavor e Temor terríveis
que tumultuam os densos renques de guerreiros
com Ares destrói-fortes no horrendo combate,
e Harmonia que o soberbo Cadmo desposou.

Assim, o amor e a guerra parecem surgir de um mesmo ato, cujas substâncias formadoras pertencem a um mesmo tronco (o pênis de Urano). Essa tradição será recepcionada pela posteridade grega, e trabalhada pela literatura dramática sob muitos aspectos. Passemos, assim, a apreciação da guerra e do amor na épica de Homero, que, embora anterior à Hesíodo, preferimos colocar em segundo lugar em virtude da organicidade com que o poeta da Beócia tratou do assunto em seus versos.

2.5.2. O amor e a guerra em Homero:

Apesar de os poemas homéricos serem os mais antigos, e tratarem em muitos aspectos do amor e da guerra, não possuem uma linearidade no tratamento do tema. Entretanto, em seu conjunto, ambos os textos fornecem preciosas informações sobre a compreensão desse motivo no mundo grego antigo.

Na *Iliada*, as intervenções de Afrodite diretamente na guerra são registradas nos cantos V e XX, respectivamente. Entretanto, trabalharemos somente a primeira passagem, pois nela parece haver uma compreensão diferente da de Hesíodo, no que diz respeito à relação entre amor e guerra.

Nessa passagem, a deusa enfrenta sem grande êxito Diomedes, que a expulsa do combate, exortando-a para que não se envolva com os assuntos bélicos:

Εἶκε Διὸς θύγατερ, πολέμου καὶ δημοτῆτος·
ἢ οὐχ ἄλλις ὅτι γυναικας ἀνάγκιδας ἠπεροπεύεις;
Εἰ δὲ σύ γ' ἐς πόλεμον πωλήσειαι, ἢ τέ σ' οἶω
ρίγησειν πόλεμόν γε καὶ εἴ χ' ἐτέρωθι πύθῃαι

“Filha de Zeus, afasta-te da guerra, fuge das brigas! Não te basta seduzir mulheres frágeis? Queres provar de novo a guerra? O nome *guerra* – penso –, de longe mesmo, ora te aterra!”
(vv. 348-51, grifo do autor)

Retornando ao mundo dos deuses, veremos que Afrodite, ainda no mesmo canto, receberá uma exortação semelhante, mas agora de seu próprio pai Zeus, um imortal:

[...] μείδησεν δὲ πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε,
καὶ ῥα καλεσσάμενος προσέφη χρυσην Ἀφροδίτην·

<< οὐ τοι, τέκνον ἐμόν, δέδοται πολεμῖα ἔργα,
ἀλλὰ σύ γ' ἱμερόεντα μετέρχαιο ἔργα ὠάμοιο,
ταῦτα δ' Ἄηι θεῶ καὶ Ἀτίνῃ πάντα μελήσει.>>
(vv. 426-30).

[...] Sorriu o pai de todos. E chamando a áurea
Afrodite: “Não cuides dos afãs da guerra;
Às himenéias, doces obras te consagra;
De guerra hão de ocupar-se Ares veloz e Atena”.

O trecho em estudo apresenta um aspecto interessante: tanto Diomedes, um mortal, quanto Zeus, um imortal, acreditam que Afrodite deva permanecer no âmbito da sedução, mas a deusa, aparentemente, insiste em participar dos assuntos da guerra, pois não pode se afastar daquele que está junto a si desde a origem.

Tomaremos, agora, um recorte do canto VIII da *Odisseia*, que acreditamos apresentar uma maior concordância com Hesíodo, pois aqui temos um testemunho consagrado sobre a irresistível atração entre Ares e Afrodite, que não podem ser contidos, nem mesmo pela μέτις (*métis*) de Hefesto.

Esse trecho constitui um dos momentos mais conhecidos e engraçados da *Odisseia* e narra o encontro furtivo entre Ares e Afrodite²³. Embora o esposo da deusa do amor seja Hefesto e não Ares, é curioso como outra tradição antiga faz a leitura dessa narrativa: as duas potências embora separadas, continuam desejando-se ardentemente até que conseguem unir-se sorrateiramente em conúbio amoroso.

ὁ δ' εἶσω δώματος ἦει,
ἔν τ' ἄρα οἱ φῶ χειρὶ, ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε:
δεῦρο, φίλη, λέκτρονδε τραπέιομεν εὐνηθέντες:
οὐ γὰρ ἔθ' Ἥφαιστος μεταδήμιος, ἀλλὰ που ἦδη
οἴχεται ἐς Λῆμνον μετὰ Σίντιας ἀγριοφώνους.
ὣς φάτο, τῇ δ' ἄσπαστόν ἐείσατο κοιμηθῆναι.
τὸ δ' ἐς δέμνια βάντε κατέδραθον: ἀμφὶ δὲ δεσμοὶ
τεχνήεντες ἔχοντο πολύφρονος Ἥφαιστοιο,
οὐδέ τι κινήσαι μελέων ἦν οὐδ' ἀναεῖραι.
(vv. 290-298, grifo nosso)

Veio-lhe presto à casa, cobiçoso
De gozar Vênus bela: esta pousava
De visitar o genitor Satúrnio;
Pega-lhe o amante na mimosa destra:
“Vazia a cama está; Vulcano é fora,
Aos Síntios foi-se de linguagem bronca.”
Ei-los ao leito jubilando ascendem,
E nas malhas do artista se emaranham;

²³ Canto VIII, a partir dos versos 290, aqui utilizamos a tradução de Odorico Mendes, a qual preferimos nessa passagem pela proximidade com o original, vv. 265 ss.

Nem desatar-se nem mover-se podem,
Sem ter efúgio algum.

A armadilha de Hefesto tem um caráter peculiar, ao invés de afastar os amantes ela os deixa ainda mais presos um ao outro, o que é expresso por οὐδέ τι κινῆσαι μελέων ἦν οὐδ' ἀναεῖραι, aqui traduzido por “nem desatar-se nem mover-se podem”. Entretanto, ao trazer essa ideia de imobilidade dos membros, e de que eles não podiam mover-se ou ser erguido em quaisquer direções Hefesto parece ter sido o único a imobilizar os princípios que em Hesíodo não eram inertes.

Contudo, as tentativas de separar os dois amantes surtem o efeito inverso, além de ridicularizado, Hefesto parece ter contribuído para deixá-los mais próximos. Dessa forma, tanto os amantes, como as suas respectivas tradições, seja hesiódica ou homérica, parecem concordar num estreitamento inerente a ambos desde suas origens.

2.5.3. O amor e a guerra na poesia lírica de Safo de Lesbos:

Apesar de a épica ter constituído uma das fontes da Paideia grega, é difícil avaliar a sua influência sobre a poesia lírica, como destaca Corrêa (1998, p. 60):

Mas é difícil avaliar a influência de Homero sobre os líricos arcaicos, pois não sabemos até que ponto a *Ilíada* e a *Odisséia* que conheciam assemelhavam-se aos textos que nos chegaram. West (1965b, p. 159) adverte: “poderia haver mais de uma dúzia de *Ilíadas*” nessa época.

A grande variedade de autores e de temas aliada às fontes, muitas vezes escassas e fragmentárias, torna difícil o estudo da lírica grega²⁴. A obra de Safo não constitui uma exceção à regra. Entretanto, consideramos os fragmentos sobreviventes de sua obra importantes para a pesquisa em virtude do diálogo entre as representações de Afrodite e Ares presentes em seus poemas.

Tomaremos apenas o primeiro fragmento conhecido como *Hino a Afrodite* para ilustrar a relação da guerra e do amor em Safo. Apesar de Afrodite ser cantada em muitos versos²⁵ sobreviventes da poetisa de Lesbos concordamos com Ragusa (2005, p.261) quando diz:

Em primeiro lugar, porque essa composição, conhecida como “Hino a Afrodite”, não só é uma das mais estudadas pelos helenistas, como é a única de Safo quase totalmente completa, [...]. Em segundo lugar, porque seu caráter de texto completo permite uma análise mais integral dos seus aspectos estruturais e uma interpretação mais abrangente dos seus significados.

²⁴ Cf. Ragusa, 2005, p.17.

²⁵ Idem.

Nesse poema Safo invoca Afrodite para que venha em seu auxílio, o que faz com que seus versos pareçam mais uma prece.²⁶ A poetisa de Lesbos confere à deusa do amor uma série de epítetos, que a revestem de atributos originais e de difícil compreensão, mas que dão preciosas informações sobre a natureza e objetivos de seu poema como aponta Ragusa (2005, p. 264-65):

No fragmento, Afrodite é invocada pelo seu nome e a ele são associados quatro epítetos literários da deusa – nenhum deles é atestado em cultos, dado importante para argumentar contrariamente aos que tomam a prece de Safo que é *literária*, como cultural.

Devido a extensão do poema, utilizaremos somente o segundo verso, da primeira estância e os quatro versos da última estância, pois são esses os trechos que contêm os elementos que consideramos nucleares para nosso estudo. Seguiremos o texto e tradução de Ragusa²⁷ para realizarmos nosso estudo, como se segue:

παῖ Δίος **δολόπλοκε**, λίσσομαι σε, (grifo nosso)

filha de Zeus, **tecelã de ardis**, suplico-te:

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λύσον
ἐκ μερίμαν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, **σὺ δ' αὐτὰ**
σύμμαχος ἔσσο (grifo nosso).

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; **e, tu mesma,**
sê minha aliada de lutas.

Esse epíteto que Safo atribui a Afrodite de tecelã de ardis reveste a deusa de um duplo aspecto: enquanto por um lado preserva o seu lado feminino, pois a tecelagem era uma atividade desenvolvida pelas mulheres gregas, por outro dá a ela a astúcia, um elemento bem presente no contexto marcial como é exemplo o canto X da *Ilíada*, denominado pelos antigos, não por acaso, de *dolonéia*.

Já o final da última estância é bem mais direto no sentido de relacionar Afrodite a elementos inerentes ao deus da guerra. Safo parece chamá-la para junto de si para a luta, e por isso a considera como sendo sua aliada, e para tanto se utiliza de mais um

²⁶ Ibidem, p. 264.

²⁷ Ibidem.

termo próprio do contexto bélico σύμμαχος (*symmachos*). Isso faz de Afrodite uma entidade dúbia, que é ao mesmo tempo sedutora e perigosa, de acordo com Ragusa (2005, p. 322):

Quanto à ideia de guerra, ela se harmoniza com o contexto erótico-amoroso do poema. Se o epíteto *súmmakhos* é raro na poesia grega antiga, não é o binômio opositivo amor/guerra, trabalhado por Safo também no fragmento 16 V:

Acreditamos que os três poetas, bem como as amostras de suas produções selecionados não darão condições de adentrar no universo dramático da literatura grega, para verificarmos, assim, como a guerra e o amor serão trabalhados no drama trágico em Ésquilo e Eurípides a partir da leitura dos textos paradigmáticos em diálogo com a peça *Rãs*.

Após uma visão panorâmica do amor e da guerra na épica e lírica, como também delimitada a compreensão de mito enquanto narrativa aplicada à realidade, e, tendo como textos paradigmáticos²⁸ da produção esquiliana, *Os Sete Contra Tebas* e *Eumênides*, e, respectivamente, de Eurípides, *Alceste* e *Hipólito*, será analisado se é possível detectar uma correspondência do discurso aristofânico em *Rãs* em diálogo com o eixo mitológico nuclear presente nessas peças.

2.5.4. O amor e a guerra na elegia marcial de Calino e Tirteu

Nesse ponto, não pretendemos nos deter em todas as nuances pertinentes ao gênero elegíaco, pois esse somente recebeu sua forma definitiva a partir do trabalho dos grandes poetas elegíacos do período latino. Ao nível de nossa pesquisa interessa somente o metro por eles utilizado, o hexâmetro, e o seu principal motivo poético, a exortação marcial.

Tanto Calino quanto Tirteu pertencem ao século VII a.C., e ambos cultivaram os valores atinentes ao âmbito da guerra e do valor do guerreiro, aproximando-se assim do gênero épico. Seu fazer poético constituiu as bases do que seria consolidado na poesia de Sólon e Teognis, como bem explica Romilly (2001, p.62):

Calino parece ter de ser situado na primeira metade do século VII e a sua inspiração parece ter sido heroica. Do mesmo modo, conhecemos Tirteu, que vivia em Esparta no século VII, por algumas elegias que

²⁸ As traduções utilizadas dos textos paradigmáticos serão as de Jaa Torrano, para *Sete Contra Tebas* (2009) e *Eumênides* (2004). E para as peças de Eurípides serão usadas as traduções de Manuel de Oliveira Pulquério e Maria Alice Nogueira Malça para *Alceste* (1973) e de Bernardina de Sousa Oliveira (1997) para *Hipólito*.

são um convite à coragem guerreira e uma exaltação da morte em combate;

Apresentaremos um fragmento pertencente a cada um dos poetas como forma de exemplificar que a tradição inerente ao motivo bélico constituía um importante núcleo do fazer poético do período arcaico.²⁹ E, aparentemente, ao valorizarem esse contexto, ambos parecem procurar despertar o amor pelo combate, principalmente na fina flor da juventude grega.

Tirteu (Esparta):

Fragmento 10 W (vv.15-18):

ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ' ἀλλήλοισι μένοντες,
μηδὲ φυγῆς αἰσχρῆς ἄρχετε μηδὲ φόβου,
ἀλλὰ μέγαν ποιεῖτε καὶ ἄλκιμον ἐν φρεσὶ θυμόν,
μηδὲ φιλοψυχεῖτ' ἀνδράσι μαρνάμενοι·

Jovens, vamos, lutai, mantendo-vos lado a lado,
não iniciéis a torpe fuga ou o pavor
mas fazei grande e valente o ânimo no peito;
não amai a vida, em luta com varões!

Calino (Éfeso):

Fragmento 01 W (vv.15-18):

οὐ γὰρ κως θάνατόν γε φυγεῖν εἰμαρμένον ἐστὶν
ἄνδρ', οὐδ' εἰ προγόνων ἦι γένος ἀθανάτων.
πολλάκι δηϊότητα φθγῶν καὶ δοῦπον ἀκόντων
ἔρχεται, ἐν δ' οἴκῳ μοῦρα κίχεν θανάτου,
ἀλλ' ὁ μὲν οὐκ ἔμπης δῆμῳ φίλος οὐδὲ ποθεινός

Pois não há como um varão fugir à morte assinalada,
Mesmo que seja da estirpe de ancestres imortais;
Muitas vezes quem foge à luta e ao estridor de dardos
Retorna, mas a hora fatal da morte o pega em casa.
Esse não é caro ao povo, nem dele se tem saudade;

A partir da leitura dos fragmentos apresentados, percebemos um movimento de deslocamento da afeição do jovem, que é exortado a optar pela morte em combate, e ter a própria vida como objeto de desprezo. E, igualmente execrável, é aquele que volta incólume do combate.

2.5.5. O amor e a guerra na filosofia cosmológica

Não podemos desprezar nesse estudo alguns fragmentos dos filósofos pré-socráticos, que, apesar de não pertencerem diretamente aos gêneros literários da Grécia

²⁹ Ambos os fragmentos, bem como suas respectivas traduções foram retirados da obra de BRUNHARA (2011, p. 68-69, e 82, respectivamente).

arcaica, se nos basearmos na moderna concepção do termo, constituem, por sua vez, um testemunho válido da importância das tradições pertinentes ao amor e à guerra na formação do pensamento filosófico ocidental.

Por isso, gostaríamos de analisar essas potências à luz do pensamento de dois desses filósofos a partir da leitura de alguns de seus fragmentos, pois, o grupo de filósofos, posteriormente denominados de pré-socráticos, no desenvolvimento de seus sistemas de compreensão da ordem natural se utilizaram de uma reflexão sobre o amor e a guerra.

Analisaremos alguns fragmentos da obra de Heráclito de Éfeso (540-470) e de Empédocles de Agrigento (490-435), respectivamente, que parecem atuar diretamente na formação da compreensão de mundo da cultura grega, principalmente na transição dos séculos VI-V a.C., época do desenvolvimento e consolidação do gênero poético dramático.

Heráclito em seu fragmento D.K. 53³⁰ já dizia que:

Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε, τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλος ἐποίησε, τοὺς δὲ ἐλευθέρους.

De todos a guerra é pai, de todos é rei; uns indica deuses, outros homens; de uns faz escravos, de outros, livres.

A guerra em Heráclito parece atuar na ordem contingente, definindo as instâncias de participação dos seres de acordo com seus próprios paradigmas. Assim, tanto mortais e imortais estão a ela sujeitos.

Heráclito também teoriza sobre os deuses procurando estabelecer uma relação de identidade entre eles. Assim, uma entidade parece refletir diretamente características de outras.³¹

Da mesma forma que estudamos a ligação entre o amor e a guerra, o filósofo ‘obscuro’ via uma grande proximidade entre Dioniso e Hades. Assim o fragmento de Heráclito (D.K. 15) que diz:

Εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πούπην ἐποιῶντο καὶ ὕμνεον ἄσμα αἰδοίοισιν ἀναιδέστατα εἴργασται ... οὗτος δὲ Αἴδης καὶ Διόνυσος, ὅτεῳ μαίνονται καὶ ληναίζουσι.

³⁰ Cf. Costa (2012, 132).

³¹ Cf. Otto (1965).

Se não fosse para Dioniso a procissão que fazem e cantassem o hino, que entoam com as vergonhosas realizariam a coisa mais vergonhosa.³²

Apesar de a referência de Heráclito ser de difícil contextualização, como afirma Otto, em virtude de seu caráter filosófico e fragmentário, a sua apreciação crítica traz uma certa credibilidade pelo fato de comprovar a existência de uma identidade ritual entre os dois deuses por parte da audiência de sua época, séculos VI-V a.C.

Já Empédocles define o amor e o ódio como as duas forças que constituem o princípio movente das substâncias essenciais:

Este (Empédocles) estabelece quatro elementos corporais, fogo, ar, água e terra, que são eternos e que mudam aumentando e diminuindo mediante mistura e separação; mas os princípios propriamente ditos, pelos quais aqueles são movidos, são o Amor e o Ódio. Pois é preciso que os elementos permaneçam alternadamente em movimento, sendo ora misturados pelo Amor, ora separados pelo Ódio. Por conseguinte, seis são, conforme Empédocles, os princípios.³³

Vê-se, dessa forma, que no período da produção dos textos paradigmáticos de Ésquilo e Eurípides, bem como no de Aristófanes, que serão analisados na pesquisa, essas questões eram presentes e significativas tanto no âmbito dos filósofos naturalistas, bem como no fazer poético grego grega em geral.

2.6. O Hades enquanto espaço metapoético

Como vimos, há em *Rãs*, duas tradições mitológicas de extrema riqueza e poder: a guerra e o amor. Contudo, essas forças estão contidas num espaço igualmente poderoso para a literatura grega: o Hades. Dessa forma, uma compreensão do movimento dessas duas forças necessita de uma compreensão do próprio espaço que lhes sustém, e que também servirá de arena para os poetas trágicos duelarem.

Acreditamos, assim, que a articulação do núcleo mitológico presente em *Rãs* tem, no Hades, a sua vinculação ao maior dos ideais para a *pólis* do final do período clássico: a vitória da guerra do Peloponeso, pois com *νίκη* (*níke*) Atenas teria a

³² Esse trecho apresenta o deus Dioniso inserido em um contexto que sugere um rito fúnebre, embora a procissão e o hino que estejam sendo executados pertençam ao seu culto e não ao do deus dos inferos.

³³ Kuhnen (1999, p. 179)

oportunidade de ressurgir como uma grande potência, mas com a derrota viria a ser tragada para as profundezas do submundo, juntamente com seus mortos.

Infelizmente, pouco tempo depois da representação dessa peça adveio a inevitável derrota de Atenas para as forças de Esparta, e com ela profundas mudanças em todos os setores da sociedade, principalmente no campo da poesia dramática, que viria nos anos seguintes enfrentar um período de decadência, como explicita Schüller (1992, p. 13):

Eram tempos de letargia aqueles. Em lugar das tragédias violentas de Ésquilo, Sófocles e Eurípidas, teatrólogos sem imaginação proporcionavam espetáculos serenos a platéias acomodadas. Situações mediocrementemente hilariantes passavam a ocupar o espaço em que as densas comédias de Aristófanes discutiam urgentes questões do momento.

A peça *Rãs*, representa assim, um momento em que se pode ver, por um lado o ápice da produção dramática grega, bem como a compreensão dos rumos que tomou; e por outro, abre espaço para uma tentativa de prever as possibilidades que ela poderia ter tomado se Atenas tivesse saído vitoriosa da guerra do peloponeso, o que por si só não garantia a solução de todos os seus problemas, pois o combate era apenas um dos sintomas da fragmentação adveniente das próprias crises internas da política grega.

A agonia da *pólis* é representada a partir de um espaço metapoético construído por um dos motivos mais tradicionais na poética grega: a jornada ao mundo dos mortos. É necessário, portanto, verificar em que sentido um *tópos* poético como o Hades pode viabilizar um diálogo entre elementos tão próximos e concorrentes como a guerra e o amor.

Assim, procuraremos analisar as tradições mitológicas que tomaram o Hades a partir da sua utilização dentro do patrimônio literário grego, da mesma forma como fizemos com as tradições da guerra e o amor.

2.6.1. O Hades na poesia épica:

A região dos mortos, identifica, também, por antonomásia, o próprio deus a quem competiu a sua administração, constituindo uma importante parte do patrimônio mitológico dos gregos, como comprovaremos a partir de algumas das muitíssimas referências existentes na produção literária grega.

Dentre as fontes mais antigas, o poema de Hesíodo, *Teogonia*, parece ser o que melhor procura fazer uma sistematização do submundo, apresentando Hades nos versos

453 ss., e estabelecendo sua genealogia (como irmão de Zeus), sua personalidade (de coração impiedoso), e seus domínios (habitante de um palácio nas profundezas da terra)³⁴.

Ῥεΐη δὲ δμηθεῖσα Κρόνω τέκε φαίδιμα τέκνα,
Ἴστίην Δήμητρα καὶ Ἥρην χρυσοπέδιλον
ἴφθιμόν τ' Αἴδην, ὃς ὑπὸ χθονὶ δώματα ναίει
νηλεὲς ἦτορ ἔχων, καὶ ἐρίκτυπον Ἐννοσίγαιον
Ζῆνά τε μητιόεντα, θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν, τοῦ καὶ ὑπὸ βροντῆς
πελεμίζεται εὐρέϊα χθών.

Réia submetida a Crono pariu brilhantes filhos:
Héstia, Deméter e Hera de áureas sandálias,
O forte Hades que sob o chão habita um palácio
Com impiedoso coração, o troante Treme-terra
E o sábio Zeus, pai dos Deuses e dos homens
Sob cujo trovão até a ampla terra se abala.

Um pouco mais a frente, nos versos 766 ss., Hesíodo, fornece mais detalhes sobre Hades e a região onde habita, revelando o nome de sua esposa (a terrível Perséfone) e a existência de um monstro que guarda sua casa (um hediondo cão guarda-lhe a frente da casa).

ἔνθα θεοῦ χθονίου πρόσθεν δόμοι ἠχήμεντες
ἴφθιμου τ' Αἴδεω καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης
ἑστᾶσιν, δεινὸς δὲ κύων προπάροιθε φυλάσσει
νηλειῆς, τέχνην δὲ κακὴν ἔχει: ἐς μὲν ἰόντας
σαίνει ὁμῶς οὐρῆ τε καὶ οὐασιν ἀμφοτέροισιν,
ἐξελεθεῖν δ' οὐκ αὐτίς ἐᾷ πάλιν, ἀλλὰ δοκεύων
ἑσθίει, ὃν κε λάβησι πυλέων ἔκτοσθεν ἰόντα.

Defronte, o palácio ecoante do Deus subterrâneo
O forte Hades e da temível Perséfone
Eleva-se. Terrível cão guarda-lhe a frente
Não piedoso, tem maligna arte: aos que entram
Faz festas com o rabo e ambas as orelhas,
Sair de novo não deixa: à espreita
Devora quem surpreende sair das portas.

Por fim, o poeta, nos versos 762-766, e, portanto, imediatamente anteriores à descrição da casa de Hades, ainda estabelece a sua relação não só com morte, irmão do sono que, sendo impiedoso, retém a todos que agarra, mas como todos os filhos da noite.

τῶν δ' ἕτερος γαῖάν τε καὶ εὐρέα νῶτα θαλάσσης
ἦσυχος ἀνστρέφεται καὶ μείλιχος ἀνθρώποισι,
τοῦ δὲ σιδηρῆ μὲν κραδίη, χάλκεον δὲ οἱ ἦτορ

³⁴ A pesquisa se utilizou da edição da *Teogonia* com tradução de Jaa Torrano, publicado pela editora Iluminuras, 2001.

νηλεὲς ἐν στήθεσσι: ἔχει δ' ὄν πρῶτα λάβησιν
ἀνθρώπων: ἐχθρὸς δὲ καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν.

Um deles, tranquilo e doce aos homens,
Percorre a terra e o lago dorso do mar,
O outro, de coração de ferro e alma de bronze
Não piedoso no peito, retém quem dos homens
Agarra, odioso até aos Deuses imortais.

Apesar de não conter a mesma sistematização de Hesíodo, a poesia épica “penetrou nos domínios do além de um modo tanto mais ousado”, como diz Burkert (1993, p. 381), e os dois primeiros poemas do ocidente, a *Ilíada* e a *Odisseia*, além das inúmeras menções ao Hades, apresentam-no como o lugar para onde os guerreiros descem após caídos em batalha, bem como os rituais necessários para que possam nele adentrar dignamente³⁵.

A poesia homérica retrata o momento da morte pelo abandono da ψυχή, que cessa no cadáver, e que pela sua exalação, dirige-se ao reino dos mortos, onde irá formar a imagem especular do morto e ali habitar, como bem explica Burkert (1993, p. 381-382):

Psyché não é a alma como portadora de sensações e pensamentos, não é a pessoa, e também não um duplo do homem. Não obstante, a partir do instante em que ela abandona o homem, ela é designada também por *eídolon*, <<aparição imagética>> idêntica à imagem especular que pode ser vista – nem sempre com nitidez – mas nunca pode ser agarrada: a imagem de sonho ou a imagem fantasmagórica, na qual o morto ainda pode aparecer, é equiparada à <<exalação>> que abandonou o corpo.

Homero, na *Odisseia*, fornece a descrição detalhada de uma jornada ao mundo dos inferos realizada por Odisseu. Essa viagem relatada no canto XI, é importante por marcar o final de uma etapa da jornada de Odisseu, abrindo-lhe novas perspectivas que propiciarão a conclusão de suas penas.

Apesar de o objetivo de Odisseu ser o de encontrar a alma do velho adivinho Tirésias, para que esse possa mostrar-lhe como voltar para casa, Homero parece demonstrar que a audiência tinha a consciência de que os umbrais do Hades constituíam uma ponte entre os dois planos, na qual era possível tanto a visão corpórea dos homens, bem como diálogo e o aconselhamento com eles mesmos.

³⁵ Os dois melhores exemplos são a aparição de Pátroclo em sonho a Aquiles (Il., 23, 99 ss.), cobrando as honras fúnebres para que possa adentrar no reino dos mortos. E do velho Priamo, ao longo de todo o canto XXIV, arriscando-se para conseguir o corpo do filho de volta, a fim de prestar-lhe os devidos rituais.

O Hades guarda dentro de si muito mais que o simples vidente. Ao longo de seu percurso, Odisseu encontrará muitos dos companheiros da guerra de Troia, como Aquiles e Pátroclo, Ájax e Agamemnon. Esse último, vítima do amor vingativo de sua esposa Clitemnestra.

O mundo dos mortos servirá como palco de um dos encontros mais tocantes da literatura: o de Odisseu e sua mãe, a qual tenta por três vezes abraçar³⁶. Mesmo a guerra, a morte e as trevas, não conseguem retirar a humanidade do filho de Laertes, nem impedir a manifestação do amor filial. Dessa forma, no Hades homérico, a Guerra e o Amor convivem em constante diálogo.

A compreensão do mundo dos mortos como o lugar de envio dos guerreiros é de certa forma inerente a muitas culturas que desenvolveram um patrimônio mitológico (BURKERT, 1993, p. 384)³⁷. Entretanto, curiosa é a sua relação com a tradição mitológica amorosa, pois o mesmo Hades que separa os amantes em vida é o mesmo que fornece de certo modo o seu reencontro no pós-morte.

Dois ocorrências mitológicas parecem comprovar esse fato, uma de caráter religioso e outra mais literária: a primeira é o hino homérico à Demeter, que narra o rapto de Perséfone por Hades e o desespero de sua mãe em localizar a filha. Nesse mito, Hades, a própria personificação do abismo, vem à superfície e leva para junto de si a filha da deusa da agricultura. A morte ‘engole’ o princípio da vida, o nada e o tudo parecem se fundir.

O Hades, na tentativa de preencher o seu vazio, parece estabelecer um diálogo entre o mundo interior e o exterior. Essa relação entre o silêncio da morte (representação da guerra) e o diálogo da vida (representação do amor), parece criar um movimento de construção e desconstrução estética da própria arte grega nos seus mais variados âmbitos.

A segunda - e talvez a mais bela referência ao amor no Hades - está presente no mito de Orfeu, poeta da Trácia, e sua amada Eurídice. Desesperado com a perda prematura de sua amada, o poeta empreende uma descida ao mundo dos mortos, onde, através do seu canto melífluo, consegue tocar o coração do senhor do reino, que lhe permite levar sua amada para a superfície. Infelizmente, o amante inseguro, olhando para trás, perderá a última chance de libertar seu objeto de desejo.

³⁶ Od., 11, 204-8.

³⁷ Entendeu-se a imagem homérica do além como um progresso tipicamente <<grego>>, como libertação dos vínculos ancestrais. Ainda assim ela foi comparada, também, com razão, à representação babilônica do mundo subterrâneo, com a qual é concomitante a tradição ugarita e do Velho Testamento.

Assim Thomas Bunfinch, em seu *Livro de Ouro da Mitologia* (2002, p.226) cita o discurso de Orfeu para Hades:

Ó divindades do mundo inferior, para o qual todos nós que vivemos teremos que vir, ouvi minhas palavras, pois são verdadeiras. Não venho para espionar os segredos do Tártaro, nem para tentar experimentar minha força contra o cão de três cabeças que guarda a entrada. Venho à procura de minha esposa, a cuja mocidade o dente de uma venenosa víbora pôs um fim prematuro. *O Amor aqui me trouxe, o Amor, um deus todo-poderoso entre nós, que mora na Terra e, se as velhas tradições dizem a verdade, também mora aqui.* (Grifo nosso).

A partir desses dois relatos, vê-se que o Hades, na épica grega, constitui um lugar de encontro, diálogo entre elementos assustadores (representações da guerra) e sedutores (representações do amor). Onde o mais feroz guerreiro jaz ao lado da mais tenra das jovens apaixonadas. Onde os vivos descem a procura da sabedoria e da purificação interior. Esse lugar, representado por um deus, torna-se, assim, o ponto de unidade e uma constante nas tradições da guerra e do amor.

2.6.2. O Hades na poesia dramática

A complexidade da temática do Hades, exposta na épica, transcende a dimensão simplesmente narrativa e estabelece novos princípios de ordem filosófica e teológica que passam a fornecer novos elementos que serão trabalhados esteticamente nos outros gêneros, principalmente pela tragédia e comédia do quinto século em Atenas.

O Hades parece viabilizar uma forma de encontro, um diálogo e uma dinâmica entre as diferentes tradições mitológicas da guerra e do amor, a partir de vários tipos de relações e situações. Assim, o impacto causado pela morte não poderia deixar de gerar suas consequências também no mundo da literatura e da arte em geral como aponta Burkert, (1993, p. 381):

Nos nossos textos literários estes domínios mal são referidos. Os ritos fúnebres praticamente só são descritos de modo algo pormenorizado em cenas teatrais. De resto, diz-se: << faz o que é costume >>, sem sequer admitir a questão do porquê de tal acção [sic]. Para os participantes, o ritual parece pouco menos paradoxal do que o próprio fenómeno da morte.

Na poesia dramática essa influência aparecerá de forma mais intensa na tragédia grega, em que o ápice da trama era construído muitas vezes na morte do próprio protagonista e dos seus entes queridos. Apesar de a morte não poder ser identificada

diretamente com a tragédia, ela parece possuir uma tragicidade estética que constitui um dos seus elementos identificadores.

É na poesia dramática que podemos constatar claramente um diálogo realizado pelas várias vozes do poeta – que trabalha esteticamente o mito – e a audiência – que reconhece imediatamente a tradição que está sendo evocada na história.

Essa sinfonia entre as muitas vozes poéticas (âmbito da idealidade) e sua apreciação pela audiência (âmbito da realidade) constitui a base que irá distinguir uma narrativa mítica de outra forma peculiar de narrativa, como bem explica Radcliffe (2004, p. 06):

O elemento tradicional de um mito é essencial em se distinguir um mito do que pode ser determinado como ficção, um conto pretendido pelo autor sem necessariamente incorporar elementos que tenham sido transmitidos pela tradição. Como Sourvinou-Inwood nota que os mitos são “não totalmente ‘construções individuais independentes de um contexto cultural; eles são moldados por parâmetros criados pelas realidades sociais, representações coletivas e crenças das sociedades em que foram gerados. Eles são articulados por expressarem essas realidades e ideais. (Nossa tradução).³⁸

Esse parâmetro de compreensão de Radcliffe, que também está em confluência com o de Burket (mito como narrativa vinculada à realidade) anteriormente visto, é que parece ser a chave para a compreensão do Hades como extensão do mundo real, que se comunica no tempo e espaço como seu duplo.

Compreendendo então o Hades como um elemento trágico, ao mesmo tempo que um lugar privilegiado de contato de diversas tradições mitológicas distintas, verificaremos agora sua inserção nos textos paradigmáticos a serem estudados, bem como sua importância para a criação de um diálogo entre tradições da guerra e do amor.

2.7. Conclusões parciais

Iniciamos a pesquisa tentando comprovar que o motivo mitológico em *Rãs* é tão presente e importante quanto a questão da crítica literária. Para isso apresentamos um resumo sistemático da peça, no qual foram elencadas cada uma de suas partes, destacando-se a presença de elementos pertencentes às narrativas míticas. O esforço

³⁸ The traditional element of a myth is essential in distinguishing myth from what might be termed ‘fiction’, a tale intended by the teller without necessarily incorporating elements that have been passed down in the tradition. As Sourvinou-Inwood notes myths are “not wholly ‘individual’ constructs independent of cultural constraints; they are shaped by the parameters created by the social realities, collective representations, and beliefs of the society that generated them. They are articulated by, and thus express, those realities and idealities.

mostrou que há, realmente, uma grande quantidade de material mítico na construção do texto. Assim, *Rãs* parece trazer um sub-motivo, relevante o suficiente para ser aprofundado.

No segundo ponto do capítulo, fizemos um breve estudo panorâmico no desenvolvimento das principais abordagens científicas do mito. Apesar de sintético, o tópico mostrou-se válido para contextualizar os estudos modernos das peças dramáticas, pois seria difícil perceber a importância desses trabalhos sem contextualizá-los em suas respectivas escolas.

Transcorrido esse percurso histórico, apresentamos quatro abordagens modernas do estudo do mito em peças dramáticas. Esses estudos, com seus respectivos autores foram analisados a partir da tentativa de um diálogo entre pares, o critério utilizado foi o da proximidade cronológica, assim junto à Conford mantivemos Segal, e com Bowie nos utilizamos de Radcliffe.

Finalizando esse segundo momento do trabalho, constatamos que, além da presença relevante do mito em *Rãs*, é possível encontrar várias pesquisas ao longo do último século, bem como no atual, que – se não tiveram esse texto como o principal em seus estudos – dedicaram uma parcela significativa deles para essa comédia.

Na última parte do capítulo, procuramos determinar um referencial paradigmático dentro do texto de *Rãs* para desenvolver nosso estudo. Dessa forma, a partir do estudo de um recorte do *agón* da peça, escolhemos o tema da relação entre o amor e a guerra para, a partir desse referente, buscar encontrar uma função para o uso do mito na comédia de 405 a.C.

Importante no estudo do *agón* foi a escolha de um conceito de mito, no caso de Burkert, para servir como referencial teórico para manter uma homogeneidade da leitura dos textos, bem como das considerações sobre eles. O motivo da escolha foi, além da autoridade do estudioso, a compreensão de que o seu conceito corresponde ao que acreditamos que foi o mito grego: uma narrativa vinculada a vida da *pólis*.

Por fim, apresentamos uma visão panorâmica das tradições mitológicas do amor e da guerra através da literatura grega, tanto da épica como da lírica. Essa viagem ilustrativa teve como objetivo mostrar que esse motivo já era frequente e importante muito antes do advento da poesia dramática, e necessário para uma plena compreensão de suas representações da guerra e do amor.

Ao final da análise literária das representações do amor e da guerra, desenvolvemos uma pequena abordagem sobre dois filósofos pré-socráticos, Heráclito

de Éfeso e Empédocles de Agrigento, pois ao levarem essa temática para o desenvolvimento de seus sistemas de pensamento, mostraram a importância dessa questão para a compreensão da formação do pensamento filosófico grego.

Finalizamos o capítulo apresentando a importância do motivo do Hades, e da jornada ao submundo como um espaço metapoético necessário para o desenvolvimento de um diálogo entre as tradições concernentes ao amor e a guerra. Dessa forma, definimos o âmbito espacial de nossa pesquisa, que se ampara em três pontos: o conceito de mito de Burkert, as tradições mitológicas do amor e da guerra, e o Hades enquanto lugar de construção do discurso.

Assim, mantivemos a mesma ordem de apresentação, apresentando o Hades inserido na história da literatura grega arcaica e clássica, com o intuito de comprovar a sua importância nos vários gêneros, bem como na própria expressão cultural do povo grego.

Juntamente com o motivo paradigmático do amor e da guerra, selecionamos alguns textos trágicos para confirmar as indicações fornecidas a partir de *Rãs*. Dessa forma, será feita uma leitura paralela de duas peças de Ésquilo e duas de Eurípides juntamente com o texto de Aristófanes: *Sete Contra Tebas* e *Eumênides*, do primeiro, e *Alceste* e *Hipólito* do segundo.

Acreditamos, assim, que o estudo dos textos esquilianos e euripidianos à luz da peça *Rãs* poderão lançar luzes para a função do mito na poesia dramática grega do final do século V a.C.

3. O AMOR E A GUERRA NA TRAGÉDIA

3.1. O amor e a guerra na produção de Ésquilo³⁹

Sabe-se que Ésquilo teria escrito aproximadamente cem peças, das quais somente sete restaram preservadas. Dessa forma, o estudo de somente dois de seus textos pode parecer insuficiente para oferecer uma conclusão sobre quaisquer aspectos que se queira aprofundar. Entretanto, segundo Jacqueline de Romilly (2008, p. 55), esse aspecto é relativizado na medida em que:

[...] as sete tragédias que nos restam podem, provavelmente, dar uma ideia suficientemente clara do que era a sua obra. [...] para dizer a verdade, a personagem de Ésquilo é tão forte e tão homogênea que o encontraremos todo em cada parte da sua obra.

Assim, partindo desse pressuposto de unidade estética, vemos como viável uma análise do aspecto funcional do mito aliado a um ideal grego relevante ao bem da *pólis*, a partir da análise de somente dois textos.

A obra de Ésquilo apresenta uma tônica realmente marcial, e, a partir dos textos escolhidos, trabalha mais diretamente com a tradição referente à guerra, e por isso o diálogo com o Hades é uma realidade sempre mais próxima. Sabe-se que ele explorou bem esse tema a partir das reminiscências de sua peça perdida *Télefo*, que, de acordo com o informado no *Fédon* de Platão, narraria uma jornada ao mundo dos mortos⁴⁰.

Assim, a escolha de ambos não foi aleatória. Em de *Sete contra Tebas*, segue-se, além da indicação dada pelo personagem de Aristófanes em *Rãs*, a sua relação com o mito de Cadmo e da fundação de Tebas, cuja relação com o motivo do amor e da guerra parece ser bastante defensável.

Na narrativa da origem de Tebas, Cadmo consegue matar a serpente mítica que é filha do deus da guerra, e de cujos dentes nascerão os guerreiros que fundarão com ele a cidade. Após a quase extinção dos soldados oriundos dos dentes da serpe, os sobreviventes fundam Tebas juntamente com Cadmo, que recebe como esposa Harmonia, a filha de Ares e Afrodite, como narra Bulfinch (2006, p. 113-114):

Enquanto Cadmo, de pé, junto do inimigo vencido, contemplava seu enorme tamanho, ouviu sua voz (de onde vinha não sabia, mas ouviu-

³⁹ A análise tanto dos textos de Ésquilo como de Eurípides será feita de forma artesanal, a partir dos originais gregos estabelecidos pelas traduções consultadas, utilizando-se principalmente dos aspectos estilísticos.

⁴⁰ *Fédro*, 107e-108a: E essa jornada não é como declara Telefos na peça de Ésquilo; de fato ele declara que a senda que conduz ao mundo subterrâneo dos mortos (Hades) é uma senda simples. Foi utilizada a tradução de Edson Bini, da editora Edipro.

a distintamente) ordenando-lhe que tomasse os dentes da serpente e com eles semeasse a terra. Obedeceu. Abriu uma cova na terra e semeou os dentes, destinados a produzir uma colheita de homens. Mal o acabara de fazer, os torrões de terra começaram a mover-se e as pontas de lanças apareceram acima da superfície do solo, depois surgiram elmos com seus penachos, depois os ombros, o peito e os membros de homens armados, e, afinal, uma colheita de guerreiros.

[...]Cadmó casou-se com Harmonia, filha de Vênus. Os deuses deixaram o Olimpo para honrar o acontecimento com a sua presença, e Vulcano presenteou a noiva com um colar de grande beleza, obra dele próprio. A fatalidade, porém, pesava sobre a família de Cadmó, por ter ele matado a serpente consagrada a Marte.

Em *Sete contra Tebas* o diálogo entre a guerra e o amor torna-se presente também na aporia em que se encontra Antígona no final da peça, compungida a violar as leis do estado para manter-se fiel às tradições referentes ao Hades. O ímpeto bélico, que leva ao duplícido morticínio entre Etéocles e Polínicos, desencadeia consequências ao amor fraternal de sua irmã.

Apesar de não haver uma catábese propriamente dita, os acontecimentos de *Sete contra Tebas*, criam no campo de batalha esse lugar de debate entre a glória da morte em combate e o amor fraternal, fiel às tradições fúnebres. Esse tema torna-se uma intersecção na produção de ambos os tragediógrafos, pois Eurípides também trabalhou essa mesma história em *Fenícias*.

No segundo caso, a escolha de *Eumênides*, dentre as demais peças do *corpus* sobrevivente de Ésquilo, justifica-se por ser uma peça que tem como parte integrante do enredo a fundação do areópago (a colina de Ares) o tribunal que fora estabelecido em Atenas para o julgamento dos crimes familiares.

A representação dos sentimentos violentos na personagem das Erínias - cuja origem também é comum à de Afrodite, já que ambas são provenientes da castração de Crónos, conforme vimos em *Teogonia* - traz presente novamente a guerra e o amor no contexto da trama, principalmente quando são apaziguadas por Atenas, tornando-se as Eumênides, ou as Benevolentes.

Essa peça também fecha a única trilogia que nos chegou completa, considerando-a, assim, como uma grande síntese de uma questão nacional (os crimes entre familiares) que foi discutida e desenvolvida ao longo das três peças que compõem a *Oresteia*.

O texto de *Êumenides* evoca a tensão dilacerante do jovem Orestes, que está sendo julgado por cumprir os preceitos de zelo pela honra paterna, que o leva a violar o

próprio laço sagrado para com a mãe, matando-a para vingar o pai. A presença das Erínias (entidades ctônicas), desde o início da peça, ajuda a criar esse elo de ligação com as forças da morte.

Todos os morticínios cometidos pelos filhos de Atreu são frutos do amor da guerra, e a instituição do Areópago parece ser um monumento que tangencia as fronteiras entre esses dois conceitos formadores da educação do homem grego. Ésquilo parece fechar essa trilogia com uma longa reflexão sobre as consequências últimas das relações entre o amor e a guerra.

Na análise das peças obedeceremos ao seguinte desenvolvimento metodológico:

- a) Primeiramente, verificaremos em cada um dos textos as ocorrências diretas ou indiretas às tradições da guerra e do amor no original grego da peça. Durante essa análise utilizaremos o texto de *Rãs* para verificar na peça em estudo correspondências com a obra de Aristófanes;
- b) Em seguida, será feito um confronto da abordagem do mito por Ésquilo com as tradições existentes sobre Ares para verificar por qual delas o tragediógrafo optou em seus poemas;
- c) Por fim, a partir desses dados, realizaremos uma tentativa de reconhecimento de um uso funcional do mito aliado a uma questão importante para a *pólis* que possa ser reconhecida propriamente como esquiliana.

3.1.1. *Sete contra Tebas*

Sete contra Tebas faz parte da trilogia tebana de Ésquilo, da qual representa a conclusão. Tendo sido produzida aproximadamente em 467 a.C. a peça pertencia a um conjunto de três tragédias: *Laio*, *Édipo* e *Sete Contra Tebas*, e um drama satírico, *A Esfinge*. Com sua representação Ésquilo teria conseguido o primeiro lugar no festival daquele ano (LESKY: 1976, p.88).

O enredo da peça dá continuidade aos acontecimentos que se seguem após a morte de Édipo e Jocasta. Ambos os irmãos, Etéocles e Polinices, têm direito ao trono de Tebas e acordam que governariam em sistema de revezamento. Entretanto, Etéocles, após cumprir um ano de reinado, não deseja devolver o trono ao seu irmão. Assim, Polinices sai em busca de apoio em Argos e levanta guerra contra Tebas para retirar o irmão. Há, então, a escolha de um guerreiro ilustre para combater junto a cada uma das sete portas da cidade; e, aos dois irmãos cabe se enfrentarem na sétima porta, onde

ambos vêm a perecer em combate singular, dando cumprimento a maldição lançada por Édipo.

O tema da fundação e desenvolvimento de Tebas é muito antigo, alguns autores⁴¹ creditam a Homero a composição de uma Tebaida, poema épico que trataria do mesmo tema de *Sete contra Tebas*. Como vimos no momento da escolha desse texto, o mito de Cadmo e o surgimento de Tebas possui muitos pontos em comum ao tema do amor da guerra.

No texto de Ésquilo, entretanto, a guerra parece ter mais destaque, pois o nome de Ares é citado quinze vezes ao longo do texto de forma bastante regular, parecendo, assim, haver uma distribuição bem equilibrada do motivo, tornando essa tragédia realmente repleta de referências à guerra, sendo possível encontrá-las em todo o desenrolar da trama.

No prólogo Ares é citado três vezes no diálogo entre o mensageiro e Etéocles, respectivamente nos versos 45-46, 53-54 e 62-64. A proximidade entre essas citações parece ter uma dupla função, pois ao mesmo tempo que estilisticamente desenha o pano de fundo para o desenrolar do combate, por outro lado promove a intensificação da figura do deus guerreiro que aparece primeiro como integrante da tríade sagrada no juramento dos guerreiros:

Ἄρη τ', Ἐνυώ, καὶ φιλαίματον Φόβον ὠρκωμότησαν [...]
(vv. 45-46).

Por Ares, por Enio e por sanguinário Pavor juraram:

Antes do início da disputa entre os dois poetas, vemos em *Rãs* o desenvolvimento de uma atmosfera de preparação para o combate, e, curiosamente, a invocação de uma tríade de deuses por parte do personagem de Eurípides, que invoca Éter, Inteligência e Narina nos vv. (893-95):

Εὐριπίδης:
αἰθήρ ἐμὸν βόσκημα καὶ γλώσσης στρόφιγξ
καὶ ζύνεσι καὶ μυκτῆρες ὄσφραντήριοι,
ὀρθῶς μ' ἐλέγχειν ὧν ἄν ἄπτωμαι λόγων.

Eurípides: Éter que me alimentas, Eixo da minha língua, Inteligência, e vós, Narinas de faro penetrante, fazei com que eu consiga refutar com eficácia os argumentos que me surjam pela frente.

Os deuses invocados por Eurípides não são as entidades tradicionais do mundo de Ésquilo, sua guerra é outra. O combate não é mais travado somente no campo de guerra, mas no tribunal (δικαστήριον), no conselho (Βουλή), no teatro (ὄρχηστρα), e nos

⁴¹ Como Guilherme Gontijo Flores, ao comentara elegia de Propércio de número (1.7).

círculos filosóficos, tão bem parodiados por Aristófanes em seu pensatório (φροντιστήριον) em sua comédia *Nuvens*. As representações da guerra passam por transformações profundas, e o comediógrafo parece expressar isso logo no início do embate entre os tragediógrafos.

Em seguida, na peça de Ésquilo, Ares é descrito como uma força incansável que incute a ira no espírito dos combatentes de forma contumaz, que promove um transbordamento tão intenso que acaba metamorfoseando as suas feições daqueles que possui:

[...] γὰρ θυμὸς ἀνδρείᾳ φλέγων
ἔπνει, λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων.
(vv.53-54)

Pois ferrenho ânimo de ardente coragem
inspirava-os como a leões a fitarem Ares.

Aristófanes privilegia o vocabulário militar no *agón* de *Rãs*, direcionando-o para a pessoa de Ésquilo, que é revestido, na maioria das vezes, por uma linguagem exuberante e solene correspondente com a utilizada pelo próprio em suas peças de acordo com Sousa e Silva (2014, p. 103):

Ésquilo com a dignidade pesada de um leão, rugido feroz e olhos ameaçadores, frente a um adversário frágil, de silvo agudo, que lhe arreganha os dentes. O cenário muda, de repente, para um campo de batalha, onde Ésquilo se move sob o peso de um armamento faustoso e resplandecente, carregado de penachos, esbelto no seu estilo ‘montado a cavalo’.

No v. 859 ele intensifica essa ideia apresentando o poeta como propenso a ira e facilmente inflamável como um tronco de madeira: σὺ δ' εὐθὺς ὥσπερ πρῖνος ἐμπρησθεὶς βοῶς/ Ora, tu pegas fogo e ardes com mais facilidade do que madeira de carvalho.

Ares ainda é representado em *Sete contra Tebas* como a força que dá início ao combate, insuflando-lhe a energia necessária para o seu levante. Essa imagem de um Ares como princípio pneumático parece amparar-se em tradições não somente de ordem mitológica, mas também filosófico-cosmológica, principalmente do pensamento de Empédocles, pois segundo sua cosmologia o princípio do ódio é uma das grandes forças que coloca em movimento os elementos fundamentais.

σὺ δ' ὥστε ωὰς κεδνὸς οἰακοστρόφος
φράξαι πόλισμα, πρὶν καταιγίσαι πνοὰς
Ἄρεως: [...].
(vv. 62-64).

Tu, como timoneiro cuidadoso do navio,
guarnece o forte, antes que ventos
se ergam de Ares.

Em *Rãs*, essa ideia dos ‘ventos de Ares’ parece ser retomada no v. 848, quando no início do *agón* Dioniso ao solicitar um carneiro negro para o sacrifício próprio dos antros infernais diz: τυφῶς γὰρ ἐκβαίνειν παρασκευάζεται/ que vem por aí um tufão.

No párodo de *Sete contra Tebas*, o coro desenvolve uma onda de súplicas a Ares, que aparece citado quatro vezes, de forma consecutiva em suas preces, nas quais suplica-lhe a proteção para a cidade de Tebas.

τί ρέξεις; προδώσεις, παλαίχθων
Ἄρης, τὰν τεάν; [...]
(vv. 104-105).

Que farás? Ó Ares, antigo terrícola,
trairás a tua terra?

Aristófanes reproduz no *agón* entre os tragediógrafos esse efeito teatral através das intervenções do deus Dioniso, que procura dar ânimo aos combatentes. Isso pode ser visto, por exemplo no v. 832, quando ele diz: Αἰσχύλε τί σιγᾶς; αἰσθάνει γὰρ τοῦ λόγου/ Ésquilo por que te calas? Não ouves o que ele diz?

Dirigindo-se diretamente ao deus da guerra, o coro na peça de Ésquilo invoca a antiguidade da relação entre Ares e as forças ctônicas como garantia da sua interseção em benefício da cidade de Tebas, cujo povo também possui forte ligação com a terra, considerado pela tradição mitológica como estirpe de sementes.

Em *Rãs*, essa ligação com a terra pode ser vista na prece de Ésquilo, pois o tragediógrafo sendo originário de Elêusis, invoca, nos vv. 886-87, Deméter para lhe auxiliar no embate: Δήμητερ ἢ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα, εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων. Deméter, tu que alimentaste o meu espírito, faz com que eu seja digno dos teus mistérios.

A relação entre o deus da guerra na peça de Ésquilo e Tebas, como vimos, é antiga, pois foi da sementeira dos dentes da serpente que guardava a fonte de Ares, morta por Cadmo, que foram gerados os primeiros habitantes de Tebas. Curioso que os próprios guerreiros imediatamente quando nascem do solo – ressaltando, assim, seu caráter fortemente ctônico – iniciam cruento combate, do qual os cinco sobreviventes celebram a paz.

Nos versos seguintes, Ares novamente aparece associado a uma força pneumática, que envolve toda a cidade como uma grande onda. No texto, as aliterações da labial ‘π’ unem os dois versos, pelas palavras περὶ πτόλις e πνοαῖς Ἄρεος. Ares é aquele que envolve a cidade durante a batalha em toda a sua fúria, trazendo o terror pelas suas armas.

κῦμα γὰρ περὶ πτόλιν δοχμολόφων
 ἀνδρῶν καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον.[...]
 (vv. 114-115).

Onda de homens de oblíquo elmo estronda
 ao redor da cidade, alta aos sopros de Ares.

Ἀργεῖοι δὲ πόλισμα Κάδμου
 κυκλοῦνται: φόβος δ' ἀρήων ὄπλων [...]
 (vv. 120-121).

Pavor há das armas de Ares;
 nas maxilas de cavalos

O uso de metáforas náuticas como representação da guerra está presente ao longo da obra de Ésquilo (SILVA:2014). Aristófanes, em *Rãs*, a partir dos vv. 999ss, parece se utilizar da própria linguagem naval esquiliana trabalhando a ideia do vento como representação de Ares, que impulsiona o ânimo dos combatentes da mesma forma como o faz com as velas dos barcos para o mar.

Dessa forma, a personagem de Ésquilo é exortada a ter prudência para não ser arrebatada pelos ventos furiosos e só soltar as suas velas (só entrar no combate) quando verificar que os ventos agora sopram em seu favor.

ἀλλὰ συστείλας ἄκροισι
 χρώμενος τοῖς ἰστίοις,
 εἶτα μᾶλλον μᾶλλον ἄξεις
 καὶ φυλάξεις,
 ἤνικ' ἂν τὸ πνεῦμα λείον
 καὶ καθεστηκὸς λάβῃς.

Dobra as velas, usa apenas as de cima, e só depois, pouco a pouco, vai soltando a corda, com cuidado, até teres um vento leve e ameno.

Apesar de tudo, a cidade é a ele consagrada para que a guarde e proteja com todo o cuidado. O mesmo princípio da destruição é invocado pelo coro como aquele que atua como guardião.

σύ τ', Ἄρης, φεῦ, φεῦ, πόλιν ἐπώνυμον
 Κάδμου φύλαξον κήδεσαί τ' ἐναργῶς. [...]
 (vv. 135-136).

Tu, Ares, *pheu pheu*, guarda a cidade
 sob o nome de Cadmo, e cuida bem claro.

A cidade continua a precisar de proteção. Atenas em 405 a.C. vive os instantes finais da guerra do Peloponeso, em *Rãs* Aristófanes parece convocar a todos para

defender a cidade que tanto amou. Assim, parece surgir uma nova classe de guerreiros, os quais têm a palavra como arma consagrada à defesa da cidade. O v. 1008 e ss parecem fazer eco dessa convocação:

Αἰσχύλος:
ἀπόκριναί μοι, τίνος οὔνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν;

Ésquilo:
[...] responde-me lá: quais as qualidades que se deve admirar num poeta?

Εὐριπίδης:
δεξιότητος καὶ νοθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν
τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν.

Eurípides:
O talento e o conselho, porque melhoramos o nível dos cidadãos.

No primeiro episódio de *Sete contra Tebas*, Ares é citado uma única vez, como aquele que se alimenta do sangue dos mortais. Uma vez mais estabelece-se a relação do deus da guerra com as forças ctônicas, que é reproduzida estilisticamente através das aliterações entre labiais em ‘β’ e dentais em ‘τ’:

βόσκεται ε βροτῶν.
τούτῳ γὰρ Ἄρης βόσκεται, φόνῳ βροτῶν.
[...]. (v. 244).

Isto Ares pasta: o sangue dos mortais.

No primeiro estásimo há somente uma menção ao nome de Ares, a batalha já tendo começado e a cidade, tomada pelo medo e pela luta, vê-se envolvida e conspirada pela fumaça, rememorando a mesma metáfora que liga o deus da guerra ao elemento aéreo, que permeia todo o espaço da cidade.

ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει, φονεύει,
τὰ δὲ πυρφορεῖ:
καπνῷ δὲ χραίνεται πόλις μ' ἅπαν:
δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας μαιίνων εὐσέβειαν Ἄρης. [...]
(vv. 343-344).

Um conduz ao outro, mata
põe fogo, com a fumaça
conspurca-se toda a cidade
senhor da tropa inspira furioso
poluindo a veneração: Ares.

No segundo episódio há uma intensificação nas invocações ao Deus da guerra que aparece quatro vezes. Primeiramente, observam-se duas ocorrências, que rememoram a antiga tradição mitológica da fundação da cidade de Tebas a partir dos

homens semeados. Ares aparece presente no início da fundação da cidade a partir do ímpeto bélico de seu povo e ao final de tudo será ele a última instância determinante da vitória.

[...] δ' ἀπ' ἀνδρῶν, ὧν Ἄρης ἐφείσατο,
 ῥίζωμ' ἀνεῖται, κάρτα δ' ἔστ' ἐγγώριος,
 Μελάνιππος: ἔργον δ' ἐν κύβοις Ἄρης
 κρινεῖ:
 (vv. 412-414).

[...] Dos homens semeados que Ares
 roucou, sua estirpe surgiu, é mesmo da região:
 Melanipo. No jogo, Ares decidirá o ato.

Nos versos mais adiante, há um interessante jogo de palavras entre γραμμάτων (das letras) que está no genitivo plural, e πυργωμάτων, que não foi traduzido literalmente, mas que significa das portas da fortificação. No centro da relação aparece novamente Ares como o limite da possibilidade de realização da ação.

βοῶ δὲ χοῦτος γραμμάτων ἐν ξυλλαβαῖς,
 ὡς οὐδ' ἂν Ἄρης σφ' ἐκβάλοι
 πυργωμάτων.
 (vv. 468-469).

E no feixe de letras ainda este grita
 que nem Ares o expulsaria do forte.

A última das quatro referências é a mais interessante e intrigante, pois, com o coração repleto de Ares, entusiasmado, ἔνθεος δ' Ἄρει, seus gritos de pavor assemelham-se aos dos rituais báquicos.

αὐτὸς δ' ἐπηλάλαξεν, ἔνθεος δ' Ἄρει
 βακχᾷ πρὸς ἀλκὴν Θυιάς ὡς φόβον
 βλέπων.
 (vv. 497-498).

Ele mesmo alarideou, e no Deus Ares
 é Baco pugnaz, qual tíade, a ver pavor.

As representações dionisíacas também aparecem em *Rãs*. Acreditamos que as descrições coléricas de Ésquilo por Aristófanes parecem lembrar as expressões delirantes das bacantes nos rituais de Dioniso. Na peça, o deus durante o julgamento questiona o poeta por estar se contorcendo tomado pela cólera como se estivesse a delirar de raiva: τί σκορδινῶ καὶ δυσφορεῖς; “Porque te torces todo e me pões essa cara de caso?” (v.922).

A descrição de êxtase delirante torna-se mais intensa no verso 930, quando Dioniso ordena que ele não ranja os dentes: *μη πρῆ τοὺς ὀδόντας*. A ideia da fúria levando o poeta a lançar-se para a guerra se faz presente.

As duas últimas ocorrências de Ares estão presentes no êxodo, considerado como o final real da peça por alguns estudiosos, que acreditam ser a cena final uma interpolação posterior. Sem entrar no mérito dessa discussão, a análise mostra que, nesse momento, Ares ganha o caráter de reconciliador:

διαλακτῆρι δ' οὐκ
ἀμεμφεία φίλοις,
οὐδ' ἐπίχαρις Ἄρης.
(vv. 908-910).

Mas o reconciliador
não é sem a invectiva de amigos
não é gracioso Ares.

Em seguida, a celebração da paz e da união fraterna será manifesta não pelo júbilo da reconciliação, mas pelo cumprimento da nefasta maldição paterna. Ares é o *amargo divisor de haveres*, o ódio, a guerra, que age como demiurgo, devolvendo a ordem e o equilíbrio da cidade em meio a desordem.

πέπνυται δ' ἔχθος, ἐν δὲ γαίᾳ
ζόα φονορύτῳ μέμικται:
κάρτα δ' εἶσ' ὄμαιμοι.
πικρὸς λυτήρ νεικέων ὁ πόντιος
ξεῖνος ἐκ πυρὸς συθείς
θακτὸς σίδαρος: πικρὸς δὲ χρημάτων
κακὸς δατητὰς Ἄρης ἀρὰν πατρώαν
τιθείς ἀλαθῆ.
(vv. 938-944).

Cessou o ódio, e na terra
ensanguentada, a vida
está unida: são, sim, irmãos.
Amargo árbitro do litígio
o hóspede do ponto, emerso do fogo,
afiado ferro, e o maligno Ares
amargo divisor de haveres
ao tornar verdade a praga paterna.

A cena final de *Sete contra Tebas* traz a ideia dos dois irmãos deitados lado a lado cercados de sangue, como se estivessem em um leito vermelho, tendo sido ambos reconciliados não pelo amor fraterno, mas pela fúria da guerra. Deitados, assemelham-se a dois amantes que dormem após um enlace.

Ésquilo não é só guerra. O velho soldado parece construir, nesse momento, uma representação de Ares-Amor. É possível haver beleza e ternura mesmo na mais cruenta das cenas. Não há como separar essas duas forças (a guerra e o amor) que partilham da mesma origem.

3.1.2. *Eumênides*

Acredita-se que Ésquilo tenha apresentado o conjunto de quatro peças denominado *Oresteia*, composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, e pelo drama satírico *Proteu* em 458 a.C., infelizmente o último não sobreviveu ao tempo. Contudo a importância do conjunto é basilar para a compreensão do estilo esquiliano como ressalta Lesky (1976, p. 97):

A criação literária de Ésquilo encontrou na trilogia a forma apropriada que lhe permite ultrapassar o segmento singular do acontecimento, naquelas conexões maiores nas quais, e somente nelas, se revela todo o seu sentido.

Diferentemente de *Sete contra Tebas*, a ocorrência do nome de Ares é bem mais restrita em *Eumênides*, sendo identificadas cinco ocorrências ao longo do texto grego. Entretanto, apesar de aparentemente mais restrito, a tradição mitológica do deus da guerra torna-se mais evidente no texto em virtude das circunstâncias que cercam esse mito do ciclo dos atíridas.

A presença do amor e da guerra nessa trilogia são muito fortes, pois vimos no início desse mito que Agamêmnon movido por interesses de guerra sacrificara sua filha Ifigênia para aplacar a ira de Ártemis. Após os longos anos de batalha, o rei de Argos retorna para junto de sua esposa, mas essa sedenta de vingança, conspurca o leito conjugal com seu amante Egisto, e, por meio de um ardil, mata o seu marido enquanto esse está no banho.

Eumênides trata dos momentos que sucedem ao assassinato de Clitemnestra por Orestes. Perseguido pelas Erínias, o jovem vai procurar junto à cidade de Atenas a purificação de seu crime de sangue. Lá chegando a deusa Atena institui o Areópago como lugar sagrado para o julgamento desse tipo de crime e confia aos cidadãos a decisão. Havendo empate, a deusa decide absolver Orestes. As Erínias ameaçam com a peste a cidade, mas Atena consegue apaziguá-las. Essas então passam a ser as Benevolentes.

A decisão da saga de Orestes é ambientada na colina de Ares, quando a deusa Atena institui o tribunal do Areópago como o lugar de julgamento dos crimes de sangue

na *pólis*. O sangue, como elemento ritual, relembra, como vimos o tronco comum decepado por Cronos, cujas gotas unem às duas tradições, guerra e amor.

Dessa forma, apesar de comparativamente as referências ao deus da guerra contabilizarem apenas um terço em relação a *Sete contra Tebas*, as tradições mitológicas do amor e da guerra são o plano de fundo e o próprio espaço trágico, perpassando toda história.

A primeira ocorrência de Ares é verificada no primeiro estásimo. Sendo proferido pelo Coro, o texto apresenta um jogo de palavras interessante, que associa a destruição de casas, δωμάτων γὰρ εἰλόμαν, a um epíteto dado ao deus, φίλον ἔλη. O verbo αἰρέω, aqui usado no aoristo traz o sentido de destruição de casa e de laços familiares.

δωμάτων γὰρ εἰλόμαν
ἀνατροπὰς, ὅταν Ἄρης
τιθασὸς ὦν φίλον ἔλη.
ἐπὶ τὸν ᾧδ' ἰέμεναι
κρατερὸν ὄνθ' ὅμως ἀμαυ-
ροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου
(vv.354-359).

Escolhemos destruição
de casas. Quando Ares
doméstico pega parente,
nós dando-lhe caça.
Ainda que o forte abatemos
pelo sangue recente.

Em *Rãs*, a casa de Hades se encontra em ebulição, pois com a chegada de Eurípidas um levante é estabelecido pelo seu séquito de seguidores. Diante dessa crise só resta ao deus do submundo convocar, também ele, um tribunal, não para crimes de sangue como em *Eumênides*, mas para julgar qual é o melhor dos poetas e, conseqüentemente, qual a melhor poesia para reconstruir uma cidade verdadeira, Atenas, destruída por uma guerra real.

Ἄιακος
πρᾶγμα πρᾶγμα μέγα κεκίνηται μέγα
ἐν τοῖς νεκροῖσι καὶ στάσις πολλὴ πάνυ.
(vv. 759-60)

Criado:
Anda aí na forja uma questão, uma questão séria, séria
a valer, entre os mortos. Está tudo em pé de guerra.

Ἄιακος:
ὅτε δὴ κατῆλθ' Εὐριπίδης, ἐπεδείκνυτο
τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις

καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις,
ὅπερ ἔστ' ἐν Ἅιδου πλῆθος,[...]
(vv.772-74)

Criado:

Quando Eurípides chegou cá abaixo, fez campanha junto dos ladrões, dos carteiristas, dos parricidas, dos assaltantes, que no Hades são mais do que as mães.

Ξανθίας:

τί δῆθ' ὁ Πλούτων δρᾶν παρασκευάζεται;
(v.784)

Xântias

E Plutão, o que é que ele tenciona fazer?

Ἄιακος:

ἀγῶνα ποιεῖν αὐτίκα μάλα καὶ κρίσιν
κἄλεγχον αὐτῶν τῆς τέχνης.
(vv. 785-86)

Criado:

Está a preparar, agora mesmo, um debate, uma avaliação, que ponha à prova o talento dos dois.

Assim, acreditamos que *Eumênides* constitui um texto basilar para a compreensão do mito em *Rãs*, em virtude da identidade entre essas duas peças conforme apontamos. Um crime de sangue ameaça as estruturas fundantes do estado na primeira, enquanto na segunda a usurpação dos direitos do poeta traz instabilidade ao reino dos mortos.

Na sequência do estudo de *Eumênides* vemos que as três ocorrências de Ares que se seguem são proferidas pela deusa Atena, respectivamente no quarto episódio, no momento da instituição do tribunal do Areópago. Curiosamente, na tradição mitológica, ambos os deuses são antagonistas em muitos episódios famosos do período arcaico. Dois desses célebres encontros entre Ares e Atena pertencem à epopeia, em dois cantos da *Ilíada* como informa Brandão (1987, p. 40):

[...] Atená o odeia e o qualifica de (μαινόμενος), “louco”, e “encarnação do mal”. Na *Ilíada*, V, 35, 830, sqq., a deusa da inteligência dirigiu contra ele a lança de Diomedes e mais tarde (*Il.XXI*, 403) ela própria o feriu com uma enorme pedra.

O texto de Ésquilo relata essa tradição mitológica através de Atena, sem especificar detalhes da história, aparentemente de conhecimento geral em virtude de sua antiguidade.

πάγον δ' Ἄρειον τόνδ', Ἀμαζόνων ἔδραν
 σκηνάς θ', ὅτ' ἦλθον Θησέως κατὰ φθόνον
 στρατηλατοῦσαι, καὶ πόλιν νεόπολιν
 τήνδ' ὑψίπυργον ἀντεπύργωσαν τότε,
 Ἄρει δ' ἔθνον, ἔνθεν ἔστ' ἐπώνυμος
 πέτρα, πάγος τ' Ἄρειος: (685-90).

Assenta-te neste penedo, base e campo
 de amazonas, quando por ódio a Teseu
 guerrearam e ergueram nova cidade,
 de altos muros contra nossa cidade,
 e sacrificavam a Ares, donde o nome
 pedra e penedo de Ares.

O verso de Ésquilo parece condensar vários aspectos da tradição mitológica do deus da guerra. Os primeiros dois versos resgatam a relação entre Ares e as amazonas, como explica Guimarães (1982, p. 68), que “Ares passa por ser o pai das Amazonas, que habitavam na Trácia”. Já a instituição do tribunal é assim narrada por Brandão, (1986, p. 41):

Tendo Ares assassinado o filho de Posídon, Halirrótio, que lhe tentara violar a filha, foi arrastado por Posídon a um tribunal formado por doze grandes deuses, que se reuniram numa colina, junto a qual o homicídio fora cometido, situada em frente à Acropole de Atenas. Foi absolvido, mas a colina, a partir de então, passou a chamar-se *Ἀρειος παγός* (*Áreios pagós*), isto é, Areópago, “colina de Ares ou colina do homicídio”, uma vez que esse histórico tribunal ateniense tinha a seu encargo julgar crimes de sangue.

A referência final pertence ao último episódio, respectivamente nos versos 916-920. O coro das Erínias, já apaziguadas prometem honrar a cidade de Atenas, que é habitada por Zeus e Ares.

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν,
 οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
 τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατῆς Ἄρης τε φρούριον
 θεῶν νέμει,
 ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων:

Aceitarei o convívio de Palas,
 não desonrarei a cidade
 que Zeus onipotente e Ares
 habitam, atalaia dos Deuses,
 ao defender altares de gregos
 imagem dos Numes.

Essas entidades, cujo quinhão na partilha divina é perseguir os criminosos dos delitos familiares, também possui uma relação estreita com a tradição mitológica de Ares como esclarece Brandão (1986, p. 44):

Assim, como a Erinia, a “devastadora”, foi qualificada por Ésquilo (*Set.* 721) de *deusa tão pouco semelhante aos deuses*, igualmente Ares, por força de total ausência, em sua personalidade, de uma característica essencial a um deus, a virtude da beneficência, foi cognominado pelo escoliasta de *Édipo Rei*, 185, sq., de θεός άθεός (*theós átheos*), de *um deus que não é um verdadeiro deus* (grifo do autor).

A partir da análise do texto de *Eumênides*, constatou-se que, apesar de poucas referências diretas ao nome de Ares e Afrodite, as tradições mitológicas desses deuses se encontram fortemente presentes na gênese da própria narrativa, construindo uma tessitura sobre a qual são delineados os aspectos dramáticos. Da mesma forma, é marcante a sua identidade com a peça *Rãs* de Aristófanes pelo seu enredo.

Verificada a pertinência dos textos e a forte relação de ambos com a temática da guerra e do amor, passaremos ao segundo momento da pesquisa, que consiste em verificar de qual tradição Ésquilo se utiliza, pois isso é de fundamental importância para se tentar identificar a sua articulação funcional junto ao universo das grandes questões pertinentes à *pólis*.

Para uma comprovação da hipótese, procuraremos identificar, durante a abordagem dos mitos do amor e da guerra por Ésquilo, quais as correspondências diretas entre esses *mitologemas* e as várias tradições mitológicas conhecidas – e dentro do possível registradas – que estivessem em consonância com os objetivos da *pólis* que ele conheceu.

Além disso, é necessário procurar uma relação entre esse discurso e a própria vida da *pólis* em 405 a.C. - época da apresentação de *Rãs* – pois é esse contexto histórico específico⁴², que como foi visto, parece representar uma transformação no fazer poético.

3.2. Tradições mitológicas usadas por Ésquilo

Ao longo da exposição anterior a respeito dos resíduos mitológicos nos textos de *Sete contra Tebas* e *Eumênides*, foi verificada uma intensa presença das tradições mitológicas concernentes aos motivos do amor e da guerra na produção de Ésquilo.

⁴² A data de 405 a.C. constitui o recorte temporal da pesquisa, assim, todas as hipóteses verificadas, bem como as conclusões obtidas devem estar em consonância com essa referência, pois muitos são os pontos ainda em aberto sobre a produção dramática do século V a.C.

Aristófanes, em *Rãs*, parece indicar a existência de uma forte influência das tradições do ciclo épico presentes na produção esquiliana. Esse importante aspecto foi identificado e sistematicamente apresentado na *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, por Sousa e Silva (1987, p. 216):

Ao situar Ésquilo na linha de Homero, Aristófanes não faz mais do que reiterar as afirmações do próprio trágico, entretanto [...] Por Homero não se entendia apenas a *Ilíada* e a *Odisseia*, mas todo o conjunto de lendas que constituíam o ciclo épico. Foi aí que Ésquilo procurou a fonte de sua inspiração, e, tal como os dramaturgos posteriores que se colocam dentro da tradição da saga épica, mantém-se afastado do tema central da *Ilíada* e da *Odisseia*.

Em *Rãs*, isso pode ser verificado na forma pela qual, algumas vezes, o coro se dirige a Ésquilo: ora apresentando-o ao estilo homérico como poeta de voz (v. 814) tonitruante (ἐριβρεμέτας), ora procurando apoiá-lo em meio aos insultos, no verso 992, citando uma passagem de *Mirmidões*, uma tragédia sua, hoje perdida: Χορός: τάδε μὲν λεύσσεις φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ; “Estás a ver isto, brilhante Aquiles?”

Ao identificar Ésquilo com Aquiles, apesar da brincadeira, o coro parece nele reconhecer condensada toda a tradição do ciclo épico, do qual Homero constitui o principal representante.

O espírito do guerreiro que se destaca dos demais pelo valor em combate parece ser resgatado e, de certa forma, ainda celebrado pelas gerações posteriores, principalmente na audiência de Aristófanes à época da apresentação de *Rãs*, que continuava identificando Ésquilo a partir de sua participação no combate de Maratona, embora também tivesse em grande apreço a sua poesia, como bem destaca Jaeger (1995, p. 284):

Nós nos resignaremos mais facilmente à perda de toda informação sobre a vida do poeta, se considerarmos que uma época que se achava tão próxima dele e o conhecia tão profundamente já se contentou com o mito de que revestiu sua figura. Sobre o que ela pensou a seu respeito, exprime-se com grande simplicidade o epitáfio escrito para o seu sepulcro: testemunha que a coisa mais alta que na sua vida realizou foi participar na batalha de Maratona.

Assim, vida e obra do artista aparecem fundidos e representados no palco da comédia de Aristófanes, confirmando a identidade da poesia esquiliana à tradição mitológica de Ares. Continua Jaeger (1995, p. 284):

Embora não seja histórica, esta “inscrição” apresenta-nos, num breve resumo, a imagem ideal do homem, tal como a viu um poeta posterior. Os contemporâneos de Aristófanes teriam dado já a Ésquilo imagem

muito semelhante. Para eles “o combatente de Maratona” foi o representante espiritual da primeira geração do novo Estado ático, impregnada da mais alta vontade moral.

A partir da constatação da relação entre a poesia esquiliana e as tradições mitológicas presentes no ciclo épico, a pesquisa identifica uma questão que merece ser desenvolvida, pois será a partir da sua solução que conseguirá atingir de forma precisa a confirmação da hipótese.

A tradição épica, a partir de seu principal representante, Homero, parece sempre reservar um conceito severo a respeito de Ares e de tudo a ele ligado. Já na *Ilíada*⁴³, no canto V (vv.889-892), quando o deus da guerra ferido procura socorro junto a Zeus, seu próprio pai assim a ele se expressa:

μή τί μοι ἄλλοπρόσαλλε παρεζόμενος μινύριζε.
ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι θεῶν οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν:
αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πόλεμοί τε μάχαι τε.
μητρός τοι μένος ἐστὶν ἀσχετον οὐκ ἐπιεκτὸν

olhando-o de soslaio, diz irado: “Ó duas-caras,
fica longe de mim com teus queixumes. Mais
que nenhum deus, és para mim odioso. Só
de guerras cuidas. Tens o mau-gênio insofreável
de tua mãe, que eu reprimo a custo com palavras.

Por que Ésquilo optaria por tal paradigma para conduzir sua produção poética? Por que os atenienses contemporâneos de Aristófanes e há décadas vitimados pela guerra do Peloponeso continuariam cultivando valores inerentes a uma tradição mitológica que lhes trouxera tantas perdas e ameaçava a existência de sua cidade? Será que há outras tradições mitológicas sobre Ares, não diretamente relacionadas aos ciclos épicos e mais condizentes com o espírito de justiça e piedade presentes em Ésquilo?

A resposta a todas essas perguntas talvez seja encontrada na análise de um texto sobrevivente, que parece harmonizar essas discrepâncias a partir da apreciação do mito de Ares sob um prisma diferente dos demais registros do ciclo épico.

O hino dedicado a Ares⁴⁴, (Ἔς Ἄρεα) que faz parte de um conjunto denominado Hinos Homéricos, apresenta o deus da guerra identificado por epítetos frontalmente divergentes com a tradição épica, e bem mais próximo dos ideais de força e piedade desenvolvidos por Ésquilo:

⁴³ Todas as citações da *Ilíada* aqui utilizadas têm como referência o texto grego do site Perseus: Homer. *Homeri Opera in five volumes*. Oxford, Oxford University Press. 1920. A tradução portuguesa utilizada é a de Haroldo de Campos (2002).

⁴⁴ A tradução utilizada na pesquisa é a de Fernando B. Santos, que faz parte da edição dos Hinos Homéricos da UNESP (2010), e o texto grego foi extraído do site Perseus.

Εἰς Ἄρεα

Ἄρες ὑπερμενέτα, βρισάρματε, χρυσεοπήληξ,
ὄβριμόθυμε, φέρασπι, πολισσόε, χαλκοκορυστά,
καρτερόχειρ, ἀμόγητε, δορισθενές, ἔρκος Ὀλύμπου,
Νίκης εὐπολέμοιο πάτερ, συναρωγὲ Θέμιστος,
ἀντιβίοισι τύραννε, δικαιοτάτων ἀγὲ φωτῶν,
ἠνορέης σκηπτοῦχε, πυραυγέα κύκλον ἐλίσσω
αἰθέρος ἑπταπόροις ἐνὶ τεύρεσιν, ἔνθα σε πῶλοι
ζαφλεγέες τριτάτης ὑπὲρ ἄντυγος αἰὲν ἔχουσι:
κλῦθι, βροτῶν ἐπίκουρε, δοτῆρ εὐθαρσέος ἤβης,
πρὴν καταστίβων σέλας ὑνόθεν ἐς βίότητα
ἡμετέρην καὶ κάρτος ἀρήιον, ὥς κε δυναίμην
σεύασθαι κακότητα πικρὴν ἀπ' ἑμοῖο καρήνου,
καὶ ψυχῆς ἀπατηλὸν ὑπογνάμψαι φρεσὶν ὀρμήν,
θυμοῦ αὖ μένος ὄξυ κατισχέμεν, ὅς μ' ἐρέθησι
φυλόπιδος κρυερῆς ἐπιβαινέμεν: ἀλλὰ σὺ θάρσος
δός, μάκαρ, εἰρήνης τε μένειν ἐν ἀπήμοσι θεσμοῖς
δυσμενέων προφυγόντα μόθον Κῆρᾶς τε βιαίους.

À Ares

Ares supervigoroso, o que pressiona carros, de capacete de ouro,
de espírito forte, porta-escudo, salvador de cidades, armado de bronze,
de braço possante, infatigável, poderoso com a lança, defesa do
Olimpo,
pai de Nice bem-sucedida na guerra, coadjuvante da Justiça,
tirano aos que se altercam, condutor dos mais justos mortais,
portador do cetro da virilidade, fazendo girar a roda brilhante
do éter em constelações de sete caminhos, lá potros
sobre a terceira órbita sempre mantêm-te fulgurante;
ouve, socorro de mortais, doador da bem corajosa juventude,
doce brilho iluminando acima a vida
nossa e vigor marcial, para que eu possa
rechaçar a covardia amarga de minha cabeça,
e submeter no peito o ilusório impulso da alma
e depois o ardor agudo do coração deter, que pode me incitar
a entrar no grito de guerra frio; mas tu coragem
dá, feliz, e permanecer em desarmadas leis de paz
refugiando-me do combate de inimigos e das calamidades violentas.

Os estudos realizados nos últimos quarenta anos sobre esse texto ainda são inconclusivos no que diz respeito a autoria e datação, como aponta Nicholas Richardson, na introdução aos *Hinos Homéricos* (2010, p.58):

O hino parece ter sido escrito no século V. d.C. pelo filósofo neoplatônico Proclo (West, 1970) ou, dois ou três séculos antes, pelo filósofo Porfírio (Gelzer, 1987). West acredita que em algum momento da Idade Média um escriba o colocou fora de sua posição habitual no manuscrito que copiava, entre os hinos homéricos, mas exatamente entre Dioniso e Ártemis.

Entretanto, ambos são consonantes em apontar o hino a Ares como pertencente a um período tardio, bem posterior às demais obras do ciclo épico. Isso, entretanto, não inviabiliza a sua utilização na pesquisa, muito pelo contrário, pois lança novos questionamentos que merecem a atenção de outras pesquisas, uma vez que o objetivo presente distancia-se desse aspecto.

O fato é que esse texto tanto pode pertencer a uma tradição mais antiga da qual Ésquilo poderia ter conhecimento, ou que Proclo e Porfírio tiveram acesso a algum documento posteriormente perdido, como, por outro lado, o próprio Ésquilo pode ter interpretado o mito de forma contrastante à tradição épica, e tenha servido de base, como uma das fontes, na composição do hino. Apesar dessa fragilidade, acreditamos que como um testemunho sobrevivente de uma tradição real, esse hino não pode ser desconsiderado no âmbito de uma pesquisa científica.

Ares aqui aparece denominado por epítetos singulares, totalmente estranhos aos encontrados na tradição homérica, como por exemplo: (v.02) salvador de cidades (πολισσοέ), (v.04) coadjuvante da justiça (συναγωγέ θέμιστος), (v.05) condutor dos mais justos mortais (δικαιοτάτων ἀγέ φωτῶν).

Ao lado disso, aparecem, ao final do hino, imprecensões que também parecem estranhas de ser dirigidas a um deus tão terrível: (v.16) “(...) dá, feliz, e permanecer em desarmadas leis de paz// δός, μάκαρ, εἰρήνης τε μένειν ἐν ἀπήμοσι θεσμοῖς”.

Apesar de todas as dificuldades em se ligar diretamente o texto do hino a Ares diretamente à produção de Ésquilo, as indicações nele presentes parecem estar bem mais próximas do espírito de sua lira e de seus ideais de cidadania pelos quais lutou toda a vida.

Assim, tendo sido identificado tanto um mito, como uma tradição que o tem interpretado, será feita, como conclusão dos aspectos relacionados a Ésquilo, a aplicação funcional desse arcabouço diretamente a um ideal importante na *pólis*, que pudesse ser utilizado no conjunto da formação do cidadão grego.

3.3. Articulação funcional do mito em Ésquilo

No início da análise do *agón* de *Rãs*, foram determinados os pressupostos científicos do estudo das relações funcionais do mito de Ares com os ideais presentes na educação do homem grego, entendida como Paideia.

Assim, de acordo com a sistematização de Walter Burket, tem-se como pressuposto técnico que o mito, para existir, tem como objeto referencial a realidade. Ele, por condensar ensinamento e narrativas, constitui uma “síntese *a priori*”⁴⁵. Assim, dessa união indissociável entre a narrativa e a experiência, o mito é denominado como estrutura de sentido.

Na primeira parte da estrutura, constatamos que um conjunto de narrativas sobre a guerra e o amor, estão presentes na produção de Ésquilo. Contudo, o que faz dessas narrativas propriamente mitológicas é a sua adequação a aspectos que correspondem a toda uma gama de ensinamentos e vivência de um povo.

Assim, então, o estatuto mitológico reclama essa participação na vida cultural de um povo para a construção de seu discurso. E, analogamente, o fazer poético dramático (trágico ou cômico), a partir de 405 a.C., parece reclamar de forma bem mais intensa essa articulação funcional, auto-referenciando-se como parte integrante da tradição paidêutica.

Em *Rãs*, as diversas vozes presentes nas diferentes personificações do eu lírico, parecem desenvolver esse angustiante processo de auto-referenciamento poético. As vozes de Ésquilo e Eurípedes interpelam-se mutuamente, dando eco a uma questão que irá perpassar todo o concurso literário: a busca da função da poesia.

Αἰσχύλος: ἀπόκριναί μοι, τίνος οὐνεκα χρῆ θραυμάζειν ἄνδρα ποιητήν; (v.1008)

Εὐριπίδης: δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν. (vv. 1009-1010).

Ésquilo: (a Eurípedes) responde-me lá: quais as qualidades que se deve admirar num poeta?

Eurípedes: O talento e o conselho, porque melhoramos o nível dos cidadãos.

A firmeza e a presteza com que Eurípedes responde ao questionamento de Ésquilo é visível pelo uso do superlativo δεξιότητος, aqui traduzido por talento, parecendo apresentar o poeta como um demiurgo da cidadania.

⁴⁵ Acreditamos que Burket nesse momento assume para seu conceito uma categoria kantiana, ou seja, o mito possuiria, assim, as condições de possibilidade para o desenvolvimento de um discurso formado pelo pensamento objetivo.

Tendo cultuado em seus versos Ares e a guerra em geral, qual teria sido o princípio formador buscado por Ésquilo, ou, mais propriamente, a sua inspiração de modelo de educação para a *pólis*? É o que a presente pesquisa buscará a partir de agora.

3.4. Os ideais de Sólon na poesia de Ésquilo

A principal tarefa pela qual a Paideia mantém vivo o seu espírito consiste na “revisão contínua dos fundamentos da educação” (BARROS,1999, p. 19). E é esse pressuposto que será utilizado como base da análise da relação entre o modelo educacional promovido por Sólon e sua recepção na poética esquiliana.

Entre tantos nomes ilustres presentes na história do desenvolvimento da cidadania grega, Sólon aparece como protagonista no desenvolvimento do espírito democrático ateniense. E entre as muitas atividades desenvolvidas pelo célebre legislador também se encontra o fazer poético. Como bem destaca Barros (1999, p. 19):

[...] Isso torna impossível pensar o Sólon educador sem nos referirmos ao reformador, ao jurista, ao poeta, ao legislador, enfim, ao estadista. Aliás, Werner Jaeger apontou em Sólon o homem ático integral.

Diante desses dados, bem como da pesquisa realizada por Jaeger⁴⁶, buscaremos verificar a articulação mítica do tema do amor e da guerra a partir dos ideais de Sólon na obra de Ésquilo.

A identidade do homem grego e sua consciência de povo teve um desenvolvimento mais acelerado a partir da união das diversas tribos nas famosas batalhas de Maratona e Salamina. Ésquilo, como já fora apresentado na pesquisa, faz parte de uma dessas gerações de combatentes, e como tal parece ter recepcionado esse novo modelo de educação exigido pelo Estado em desenvolvimento, adequando-o esteticamente aos seus textos poéticos.

Assim, tendo sido influenciado pelo espírito de Sólon, que é considerado por Jaeger como seu *guia espiritual*, Ésquilo parece representar, no campo artístico, uma tentativa de criar, através de uma unidade estética – que como foi visto prescinde do mito – as condições para uma poética da educação, capaz de corresponder aos anseios

⁴⁶ O livro de Werner Jaeger será utilizado na pesquisa como fonte primeira para as abordagens pedagógicas do mito, pois compreende as várias instâncias da educação grega. Ocasionalmente, sua obra será subsidiada por outras mais específicas quando for necessário, como é o caso aqui da obra da Prof. Gilda Naércia sobre Sólon.

políticos, e de certo modo, necessária para um processo de continuidade da ascensão ateniense, como destaca Jaeger (1995, p.286):

A concentração do Estado e do espírito numa unidade perfeita dá à nova forma de Homem que dela resulta a sua clássica unicidade (...) O Estado torna-se, no sentido de Sólon, a força que põe em conexão todos os esforços humanos. A fé do jovem Estado na ideia da justiça pareceu ter recebido, com a vitória, uma consagração divina.

Outro aspecto importante é que, da mesma forma que foi evidenciada a perenidade dos ideais de Ésquilo pela geração de 405 a.C., ou seja, pela audiência de *Rãs*, também é possível verificar o mesmo fato no que diz respeito aos valores de Sólon, como aponta Barros (1999, p. 85):

Mas, se temos razões para desconfiar da tradição lendária que cerca a figura do poeta ou, então, do caráter tendencioso da doxografia de modo geral, não podemos esquecer, todavia, de que também no século V a.C. Sólon encontrou seus admiradores.

Determinada então a confluência dos ideais integrantes da educação do homem e do Estado desenvolvidos na poética de Ésquilo, bem como a sua presença no período da representação de *Rãs*, resta determinar de que modo essa relação foi articulada à luz das tradições mitológicas nos seus aspectos materiais e formais.

Embora não tendo sido o primeiro autor trágico a se utilizar do método de composição em trilogias, como destaca Jaeger, Ésquilo utilizou-se largamente desse recurso. E, curiosamente, mesmo quando os autores não mais o utilizavam, o próprio Estado manteve a apresentação de três peças de cada autor, embora sem mais necessidade de uma relação entre os temas das peças como relata Jaeger (1995, p.300):

Foi Welcker o primeiro a notar que Ésquilo não compunha, em geral tragédias isoladas, mas trilogias. Mais tarde, no entanto, quando foi abandonada esta forma de composição, continuaram a ser representadas igualmente três peças do mesmo autor. Não sabemos se o número de três peças vinha desde a origem, como forma normal da trilogia, ou se Ésquilo, fazendo da necessidade virtude, assim dispôs em torno de um único tema os três dramas exigidos pelo Estado.

De acordo com o informado acima por Jaeger, Ésquilo parece ter percebido que, formalmente, a articulação funcional do mito encontrara na forma tripartida um esquema ideal realmente eficiente, capaz de corresponder aos anseios da Paideia. Assim, ao representar o desenvolvimento de um mito através da trilogia, Ésquilo parece estar comunicando uma mensagem de modo pedagógico para sua audiência, ensinando-lhe aquilo que era pertinente à vida da *pólis*.

No que diz respeito ao conteúdo dos temas tratados por Ésquilo em suas trilogias, é nele que se constata com mais força a presença de Sólon, pois o poeta acreditava na transmissão das maldições familiares, continua Jaeger no parágrafo seguinte:

Um dos mais intrincados problemas das crenças de Sólon, partilhadas pelo poeta, era a transmissão das maldições familiares de pais a filhos, e muitas vezes até dos culpados aos inocentes.

Constatamos que as duas peças de Ésquilo utilizadas na pesquisa pertencem a trilogias, e a sua temática é referente ao motivo da maldição familiar, dos atridas – no caso de *Eumênides* – e dos labdácias – no caso de *Sete contra Tebas*.

Assim, a pesquisa conclui nessa etapa que a tragédia de Ésquilo desenvolve uma articulação funcional do mito, a partir de seus aspectos formais conjugados aos elementos materiais que parecem estar vinculados aos ideais da Paideia presentes em Sólon.

3.5. O amor e a guerra na produção de Eurípides

O grande número de peças sobreviventes de Eurípides - em comparação com os demais tragediógrafos - bem como o conhecimento do enredo de várias de suas obras perdidas através de fragmentos, parece demonstrar que sua produção tem uma forte presença de Afrodite, manifesta, principalmente, através das figuras femininas que dão nome a muitos de seus textos, quanto neles realizam ações emblemáticas.

Esse fato permite a divisão de sua produção a partir de quatro ciclos temáticos (ciclo troiano, ciclo dos atridas, ciclo ático, e ciclo tebano), o que favorece uma visão estratificada de vários núcleos dramáticos construídos a partir de uma unidade temática como apresenta Brandão (1968, p. 14-15):

As 17 tragédias euripidianas podem distribuir-se em quatro ciclos:
 CICLO TROIANO – *As Troianas* (415), *Hécuba*, *Andrômaca*, *Helena* (412);
 CICLO DOS ATRIDAS – *Ifigênia em Áulida* (405, representada postumamente), *Ifigênia em Táurida*, *Electra*, *Orestes* (408);
 CICLO ÁTICO – *Íon*, *Medéia* (431), *Hipólito Porta-Coroa* (428), *As Suplicantes*, *Os Heraclidas*;
 CICLO TEBANO – *As Bacantes* (405, representada postumamente), *Hércules Furioso*, *As Fenícias*;
Alceste (438) prende-se à lenda de Hércules e o drama satírico, *O Ciclope*, é inspirado no Canto IX da *Odisséia*.

O cômico Aristófanes, em *Rãs*, vv. 1043 ss, como visto no estudo do *agón*, já apontara a presença da tradição mitológica de Afrodite no conjunto da obra do autor. Acredita-se que muitas das severas críticas por ele feitas em suas comédias estejam relacionadas diretamente às consequências das inovações das temáticas ousadas trabalhadas por Eurípides.

A metodologia aplicada à análise dos textos de Eurípides, como já informado anteriormente, será a mesma já empregada no processo de estudo de Ésquilo. Dessa forma, ambos os textos paradigmáticos: *Alceste* e *Hipólito*, respectivamente, serão submetidos a uma apreciação comparativa com o texto de *Rãs*, dando enfoque às passagens em que a presença das tradições mitológicas da guerra e do amor sejam relevantes para a comprovação da hipótese.

Concluída essa etapa, passar-se-á ao exame das tradições mitológicas referentes à Afrodite utilizadas por Eurípides. Assim, diante da grande variedade de aspectos presentes ao mito da deusa do amor, buscar-se-á, dentro do possível, aqueles que sejam realmente pertencentes à lira do poeta, e que se relacionem também à temática da guerra.

Findo esse percurso analítico, buscar-se-á uma delimitação do uso funcional do mito, inserido nas tradições mitológicas em estudo, que, esteja ligado a uma questão relevante para a *pólis* do final do século V.

3.5.1. *Alceste*⁴⁷: o poder do amor que cuida

Dentre as tragédias sobreviventes de Eurípides, *Alceste* é a mais antiga que chegou aos dias atuais, sendo de 438 a.C., antecedendo, portanto, à guerra do Peloponeso. Esse texto é de peculiar importância, pois está no centro de sua produção – já que o poeta teria aproximadamente quarenta anos na época de sua representação – dista cerca de dez anos da estreia de *Hipólito*, de 428 a.C., o qual marcou a evolução do estilo do poeta, já que obteve o primeiro prêmio no concurso.

Alceste parece ser o texto em que o diálogo de tradições se apresenta com maior ênfase, pois ela é construída a partir de um diálogo dramático que coloca em cena a personificação das três principais forças da cultura grega: a guerra, personificada pelo

⁴⁷ Embora tenha sido utilizada a tradução portuguesa dessa tragédia, como informado supra, os comentários e notas utilizados para a pesquisa foram extraídos da tradução brasileira, de autoria do prof. Junito de Souza Brandão, em virtude do aprofundamento que deu ao tratamento de *Alceste*.

guerreiro Hércules, o amor incondicional redivivo em Alceste, e a presença de Tânatos, a própria morte.

A trama dessa peça é perpassada também pela figura ambivalente de Apolo, o deus que representa tanto a vida, pela cura, como a morte, pela peste. Essa ambivalência pode ser vista no enredo a partir do cuidado que o deus teve para com Admeto, salvando-o, ao mesmo tempo em que desencadeia uma batalha que será travada por Alceste, para livrar-se das garras da morte.

Emblemático é o combate entre Hércules e o próprio Tânatos, por Alceste, que apesar de não ter sido cantado em detalhes pela lira eurípidiana, faz com que a audiência imagine a realização de uma das maiores proezas que possa existir: arrancar um mortal das garras de Tânatos. Esse empreendimento, por sua vez, já fora tentado por muitos outros⁴⁸ sem grande êxito, como o já citado Orfeu.

Enquanto Hércules teve de lutar para retirar o jugo de Tânatos sobre Alceste, Dioniso, em *Rãs* terá esse direito graciosamente concedido por Hades, que permite que leve, por sua escolha, um dos tragediógrafos de volta à luz.

Essa diferença de tratamento entre os discursos, a respeito do motivo da morte, mostra como a linguagem do cômico parece ter uma maior facilidade em lidar com assuntos delicados e propiciar ao poeta uma maior facilidade de expressão, principalmente quando é necessário procurar contornar os ataques à liberdade de expressão enfrentados na *pólis* de seu tempo.

O rito da jornada, em *Alceste*, é descrito de forma ritualística, gradativa, com grande riqueza de detalhes, pois Eurípides narra todo processo de passagem da heroína para o mundo dos mortos⁴⁹, começando pela visão do barqueiro Caronte⁵⁰, impaciente, chamando-a para a travessia, e, concluindo com a descrição da fraqueza gradual que vai tomando conta de seu ser até o momento da sua morte serena.

Em *Rãs*, o irascível barqueiro do mundo dos mortos ressurgue com pinceladas que destacam seu autoritarismo, mau humor e impaciência. A morte não representa um descanso, ou uma apatia eterna. Aristófanes mostra que os conflitos sociais e demais dificuldade inerentes à vida da *pólis* têm apenas uma mudança de plano, de arena de guerra, mas continuam a perseguir os mortais.

⁴⁸ Curiosamente um outro caso em que resultou positivamente foi o do resgate de Sêmele por Dioniso, mito esse que será emulado por Aristófanes para resgatar, a princípio, Eurípides.

⁴⁹ A partir dos vv. 245 ss.

⁵⁰ De acordo com Burket para o nome do animoso barqueiro ainda não há uma explicação.

Seguindo então o critério cronológico de representação dos textos, começamos pela análise do texto *Alceste*. Essa peça fora representada nas Dionísias Urbanas, em 438 a.C., sendo a quarta peça de uma tetralogia: *Cretenses*, *Alcmeão* e *Télefo*. Isso não quer dizer que *Alceste* seja um drama satírico, como explica Brandão (1968, p.74):

Alceste, portanto, vindo após as *Cretenses*, *Alcmeão* e *Télefo*, foi representada “à guisa” de drama satírico. Fazemos esta restrição importante, porque, de Drama Satírico, a tragédia em apreço, tem apenas a posição e não a estrutura. [...] Buscar na contextura de *Alceste* elementos cômicos que provem a finalidade satírica da peça é, desvirtuar por completo o estudo, o realismo e a progressão psicológica que o poeta nos quer dar de algumas de suas personagens.

O enredo dessa peça é aparentemente simples: Apolo, tendo sido obrigado por Zeus a servir um mortal, trabalha por algum tempo para Admeto. Chegado o momento da morte de Admeto, Apolo intercede por ele junto às Parcas, e consegue que ele seja poupado caso alguém se ofereça para morrer em seu lugar. Abandonado por todos, o rei encontra em sua esposa Alceste a representação do amor verdadeiro que se entrega pelo bem de seu amado. Em meio a esse drama familiar, chega ao reino Hércules, que pede os dons da hospitalidade. O herói, sabendo, posteriormente, do que passara Admeto, consegue resgatar Alceste do poder de Tânatos, devolvendo-a para seu esposo.

A representação do amor em *Alceste* certamente foi uma das que mais marcou sua audiência. Isso pode ser comprovado pelo fato de as gerações seguintes ainda a utilizarem como um dos exemplos de amor sublime, como fez Platão, através da personagem de Fedro no diálogo *Banquete*⁵¹.

A deusa Afrodite faz-se presente, metaforicamente, na cena em que a serve narra que a heroína, vendo o fim iminente, se despede de seu leito conjugal. Em primeiro lugar a personagem visita cada um dos altares presentes em sua casa, parecendo estar trazendo o elemento religioso à cena. Em seguida, dirige-se aos seus aposentos, onde faz um belo discurso de despedida à cama, dando a impressão de essa também ser um altar onde piedosamente celebrava os dons da deusa do amor com seu esposo:

ἽΩ λέκτρον, ἔνθα παρθένοι' ἔλυσ' ἐγὼ ορεύματ' ἐκ τοῦ' ἀνδρὸς οὗ
θνησκῶ περί· χαῖρ' οὐ γὰρ ἐχθαίρω σ'· ἀπώλεσας δ' ἐμέ μόνην· Σὲ
δ' ἄλλη τις γυνή κεκτήσεται, σώφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς
δ' ἴσως. (vv. 177-182).

⁵¹ Fedro, no primeiro discurso ao amor, apresenta três dos mais belos exemplos da tradição mitológica, Alceste, Aquiles e Orfeu. Dentre os exemplos apresentados, o mais sublime será o de Aquiles, pois enquanto erômenos, converte-se em erasta (SCHÜLER, 1992, p. 34).

(...) ó leito, onde desatei o meu cinto virginal com aquele homem por quem morro, adeus! Não te odeio: só a mim perdeste. Morro por não ter querido trair a meu esposo e a ti.

Quando em *Rãs*, o escravo de Hades explica a Xântias a crise que se instalara no reino com a vinda de Eurípides, ele explica que todo o problema gira em torno do direito ao trono da tragédia, recentemente usurpado de Ésquilo. Alceste vive uma crise interior, pois sabe que o leito, seu trono, está prestes a ser usurpado, caso seu marido contraia novas núpcias. Dessa forma, é possível visualizar um paralelismo de motivo entre ambos os textos.

A temática do amor é apresentada em *Alcesete*, materialmente, como expressão máxima do cuidar-do-outro, fazendo uma distinção entre *eros* e *philia*, utilizando-se formalmente, de um discurso construído a partir de elementos retóricos. Já em *Rãs*, ambos os tragediógrafos procuram saber qual dos dois, em seus versos, cuidou melhor da cidade, fazendo de seus cidadãos pessoas melhores.

Há, em *Alceste*, uma prodigalidade de discursos, que parecem mostrar níveis de cuidado para com os que estão mais próximos, principalmente para o que servem. A partir desse fato é possível elencar os seguintes casos de cuidado:

- a) Admeto acolhe Apolo no período em que esse o serve;
- b) O próprio deus, posteriormente, demonstrará sua gratidão assumindo a guarda de todo o seu reino, tentando evitar a morte do rei;
- c) Alceste, diante da frieza da família e amigos de Admeto, cuidará do marido, oferecendo a própria vida; e, posteriormente, exigirá de seu consorte o devido cuidado para com os filhos;
- d) Admeto, mesmo desesperado, oferece cuidados a Hércules, durante sua visita;
- e) O pai de Admeto, Feres, apresenta como sua defesa o fato de ter cuidado do bem-estar do filho durante toda sua vida;
- f) Hércules, comovido com a situação do amigo que tão generosamente lhe acolhera, também procurará cuidar de seu bem-estar através do resgate de sua esposa;

A análise do texto será baseada a partir dos dados de dois recortes: a primeira parte do discurso de despedida de Alceste para Admeto, vv. 280-329; e, o diálogo entre Admeto e seu pai, Feres, durante os funerais da esposa, vv. 614-705 respectivamente.

O primeiro extrato analisado apresenta uma situação peculiar: no momento em que sente sua vida se esvaindo, Alceste, dirige suas últimas palavras para o marido em um longo discurso poético, cujos versos aparecem articulados, construindo todo um esquema lógico, apresentando sistematicamente:

- a) A grandiosidade de seu ato, de substituí-lo junto a Tânatos;
- b) As coisas das quais abdicou, que comprovam sua coragem e devoção ao esposo;
- c) Sua superioridade em relação aos demais parentes e amigos de Admeto, que o abandonaram quando mais precisava;
- d) Diante desses fatos ela exige como sua última vontade que ele não contraia novas núpcias, mas que viva em função do cuidado dos filhos;

Seguem, abaixo, os versos que descrevem os argumentos desenvolvidos por Alceste, e que fundamentam sua última vontade. O que deveria ser um discurso pleno de paixão, é surpreendentemente metamorfoseado estilisticamente em um discurso eminentemente retórico de exposição de ideias:

Alkestis: ἐγὼ σε πρεσβεύουσα κἀντὶ τῆς ἐμῆς
 ψυχῆς καταστήσασα φῶς τόδ' εἰσορᾶν,
 θνησκῶ, παρόν μοι μὴ θανεῖν, ὑπὲρ σέθεν,
 ἀλλ' ἄνδρα τε σχεῖν θεσσαλῶν ὄν ἠθελον,
 καὶ δῶμα ναίειν ὄλβιον τυραννίδι. (280-286)

καίτοι σ' ὀ φύσας χῆ τεκοῦσα προὔδοσαν,
 καλῶς μὲν αὐτοῖς κατθανεῖν ἤκον βίου,
 καλῶς δὲ σῶσαι παῖδα κεῦκλεῶς θανεῖν. (vv.290-292)

σὺ νῦν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν.
 αἰτήσομαι γὰρ σ' -ἀξίαν μὲν οὐποτε.
 ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον –
 δίκαια δ', ὡς φήσεις σύ. (vv.299-302)

Alceste: Para te honrar e pelo preço da minha vida dou-te a possibilidade de continuares a ver a luz, e por isso morro, eu que não estava obrigada a morrer por ti. Entre os Tessálios poderia escolher esposo que me agradasse e habitar, na realeza, uma próspera casa (280-286).

E, no entanto, o teu pai e aquela que te deu à luz abandonaram-te numa altura em que era belo para eles afrontarem a morte, era belo salvarem o seu filho, morrendo gloriosamente (vv.290-292).

Mostra-te agora reconhecido para comigo; o que eu te pedir – não pagarás a tua dívida, pois nada é mais precioso do que a vida – é coisa justa, como tu próprio reconhecerás, [...]. (vv.299-302).

Nesse primeiro momento, é possível perceber que a temática amorosa é apresentada formalmente em termos jurídicos, por meio da retórica, tendo como objetivo, apresentar sistematicamente a defesa de um direito, com introdução, desenvolvimento e conclusão.

Mesmo o amor que cuida e que se doa também exige, julga, reivindica sua μοῖρα (*moîra*), seu quinhão. Esse combate não é travado de forma arbitrária, mas pelas armas da oratória, esse direito é demonstrado através de argumentos que, embora breves e objetivos, são fortes e persuasivos.

Na peça *Rãs*, o direito ao trono será disputado dentro de uma estrutura de julgamento: é possível vermos acusações, defesas, a mediação de um árbitro, o suspense na hora da revelação da sentença, bem como a surpresa do resultado e a revolta dos condenados.

Apesar de criticar a mania por tribunais dos atenienses, Aristófanes também parece ter uma predileção por esse motivo, já que a ele recorre mais de uma vez nas peças que nos chegaram: disputa de oráculos em *Cavaleiros*, julgamento do cão Labes em *Vespas*, disputa entre os dois argumentos em *Nuvens*, e, é claro, o concurso literário entre os tragediógrafos em *Rãs*.

Essa estrutura jurídica é verificada também no embate entre Admeto e seu pai Feres. Ao acusar seu próprio pai de falta de amor para consigo, Admeto rejeita as oferendas fúnebres, que ele trouxera para honrar Alceste. Feres, então, apresenta suas ‘razões de direito’, justificando-se, e, ao mesmo tempo, desenvolve uma acusação de covardia contra o filho, através dos seguintes argumentos:

- a) Deu ao filho o dom mais precioso: a própria vida, além de riquezas e prestígio;
- b) Não há tradição que o obrigue a morrer pelo filho; logo, não cometeu nenhum ato de impiedade;
- c) Ele também considera a vida um dom, cuja doçura aprecia;
- d) O filho sim agiu de forma torpe a não aceitar o seu destino, transferindo para a mulher um fardo que era só seu;

Segue, abaixo, o esquema, a partir dos versos do poema:

Φερες: ἐγὼ δὲ σ' οἴκων δεσπότην ἐγεινάμην
 κἄθρεψ' ἀφείλω δ' οὐχ ὑπερθνήσκειν σέθεν.
 οὐ γὰρ πατρῶον τόνδ' ἐδεξάμην νόμον,
 παίδων προθνήσκειν πατέρας, οὐδ' Ἑλληνικόν.
 (vv. 681-684)

ἢ μὴν πολὺν γε τὸν κάτω λογίζομαι
 χρόνον, τὸ δὲ ζῆν μικρόν. ἀλλ' ὁμως γλυκύ.
 σὺ γοῦν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν
 καὶ ζῆς παρελθὼν τὴν πεπρωμένην τύχην,
 ταύτην κατακτάς. εἴτ' ἐμὴν ἀνθίαν
 λέγεις, γυναικός, ὦ κάκασθ', ἠσσημένος,
 ἢ τοῦ καλοῦ σοῦ προὔθανεν νεανίου;
 (vv. 692-699)

Gerei-te e criei-te para seres senhor deste palácio, mas não tenho obrigação de morrer por ti. Não recebi dos antepassados, nem é grega essa lei de que os pais devem morrer pelos filhos [...].

Imagino como será longo o tempo debaixo da terra, e a vida é breve, mas agradável. Entretanto, tu, sem pudor, lutaste para não morrer e estás vivo: escapaste à sorte imposta pelo destino, matando-a a ela. E falas da minha cobardia, ó celerado, quando afinal tu te deixaste vencer por uma mulher que morreu por ti, por um jovem lindo como tu?

O amor em *Alceste*, parece manifestar-se mais como um problema, do que propriamente com uma virtude ou solução. O que deveria ser motivo de glória para os personagens acaba trazendo angústia e desunião. Mesmo a mais cândida renúncia, traz consigo um preço a ser pago.

A partir da leitura de *Rãs*, é possível identificar uma representação desse problema trágico a partir dos vv. 1410 e ss., quando Dioniso aparece colocado em ἀπορία (*aporia*), sem saída, diante da decisão que precisa tomar, ao que é advertido por Hades que será inevitável uma posição, sob pena de fracassar em sua missão:

Διώνυσος: ἄνδρες φίλοι, κἀγὼ μὲν αὐτοὺς οὐ κρίνω.
 οὐ γὰρ δι' ἔχθρας οὐδετέρῳ γενήσομαι.
 τὸν μὲν γὰρ ἠγοῦμαι σοφὸν τῷ δ' ἥδομαι.

Πλούτων: οὐδὲν ἄρα πράξεις ὄνπερ ἦλθες οὔνεκα;

Διώνυσος: ἐὰν δὲ κρίνω;

Πλούτων: τὸν ἕτερον λαβὼν ἄπει,
 ὁπότερον ἂν κρίνης, ἴν' ἔλθης μὴ μάτην.

Dioniso: Trata-se de amigos meus, e não sou eu que os vou julgar. Não quero arranjar sarilhos com nenhum deles. Um acho-o realmente talentoso, o outro deu-me no goito.

Plutão: E então? Desistes do objectivo [sic] que te cá trouxe?

Dioniso: E se eu tomar uma decisão?

Plutão: Nesse caso, ficas com aquele a quem deres a vitória e podes levá-lo, para não teres cá vindo em vão.

Não importa o contexto, a vida humana sempre guarda dificuldades, no riso ou na dor, não há uma resposta simples e acessível de imediato, todas as decisões tomadas desencadeiam consequências que farão girar dramaticamente a roda da fortuna. O amor e a guerra, enquanto núcleo dramático, parecem ter uma importância capital dentro dos dois gêneros.

Alceste, como dissemos é a peça euripidiana mais remota que sobreviveu aos dias atuais. Verificar-se-á agora se, em um texto posterior, o poeta que representou tanto a vanguarda como o ocaso da tragédia antiga ateniense, apresentará algum elemento que forneça mais dados para a conclusão da pesquisa.

3.5.2. *Hipólito: o poder do amor que mata*

Sabe-se que a tragédia sobrevivente com o nome de *Hipólito* consiste numa adaptação de uma peça homônima apresentada anteriormente por Eurípides. A primeira versão teria sido conhecida como o nome de Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος (*Hipólito Velado*), em virtude do fato de o protagonista, chocado com a revelação da paixão de sua madrasta, em determinado momento cobrir o rosto.

A versão sobrevivente, conhecida como Ἰππόλυτος Στεφανεφόρος (*Hipólito Coroado*), assim denominada pela coroa que o protagonista oferece a deusa Ártemis no início da peça, é datada de 428 a.C., três anos após o início da Guerra do Peloponeso, um ano após o advento da morte de Péricles, e em meio a peste que assolava Atenas.

A primeira versão parece ter se mostrado verdadeiramente polêmica, principalmente no que diz respeito à personagem Fedra, pois no enredo, foi a própria madrasta que buscou seduzir abertamente o seu enteado. O público ateniense parece não ter, à época, recebido bem a história, fato que explica o novo tratamento que Eurípides deu ao tema.

Aqui, o diálogo entre a guerra e o amor ocorre em circunstâncias ímpares. A deusa do amor, Afrodite, atuará diretamente como agente da morte, que envolverá Fedra nos ardis de uma paixão devastadora que a matará, e, de forma quase epidêmica trará também a destruição do dileto de Ártemis, Hipólito.

Em Eurípides, a morte parece espereitar as manifestações do amor, desencadeando uma batalha pela vida. O diálogo é travado a partir das tentativas

desesperadas dos personagens, que são lançados no vórtice desses acontecimentos. Assim, o jovem puro e bucólico, perito em cavalos e em caça, será trucidado pelos seus próprios objetos de predileção.

Somente após o momento da morte de Hipólito, Ártemis lhe informará as honras que receberá pela sua devoção. O amor do jovem a ela dedicado só poderá ser correspondido a partir da intermediação dessa força ctônica, que ao mesmo tempo que retém o ser, pode estabelecer esse canal com o etéreo a partir desse espaço de contato⁵².

O enredo da peça sobrevivente trata da história do jovem Hipólito e de sua forte devoção à deusa Ártemis, a qual consagra a sua castidade. Infelizmente, o jovem negligencia a reverência ao culto de Afrodite, sendo por essa castigado. A deusa, assim, faz nascer uma irresistível paixão no coração de sua madrasta. Essa, desesperada diante da iminência de perder a honra, entra em depressão. Pela piedade do sofrimento de sua senhora, a ama tenta ajudá-la contando tudo a Hipólito. Esse, renega o amor da madrasta, desenvolve um longo discurso de caráter misógino e não relata nada aos outros sobre o caso.

Dominada pela angústia, Fedra se mata, contudo, deixa um bilhete informando que morrera em virtude dos assédios de seu enteado. Teseu, retornando à casa e tomando conhecimento de tudo o que se passara, lança sobre o filho uma maldição, pela invocação do deus Poseidon. Hipólito, por sua vez, parte de sua casa, mas sucumbe pela praga do pai e é dilacerado nas rodas de seu carro. Ao final, a deusa Ártemis, surge e esclarece para Teseu tudo o que realmente se passara, preservando a honra de Hipólito e, de certa forma, também a de Fedra.

Nessa peça, a participação de Afrodite é realmente intensa. Já no prólogo é a própria deusa que abre a peça e explica os fatos que originaram sua revolta. Ela será a presença invisível, a voz poética velada, que soprando ao ouvido dos personagens orquestrará suas performances.

Já no segundo verso, ela se autodenomina sob o epíteto de Cípris, lembrando a ilha de Chipre, para a qual fora levada por Zéfiro, para ser cuidada pelas estações, e onde se localizavam dois santuários a ela dedicados: Pafos e Amantunte.

Esse fato parece já estabelecer uma tradição mitológica bem determinada, a qual será seguida por Eurípides que no texto, sempre assim denominará a deusa do amor,

⁵² Segundo Burket (1993, p. 383): As tradições rituais e a fantasia associam-se para descrever pormenorizadamente as paragens do além e o caminho que a ele conduz. As contradições são bem aceites. O império dos mortos ora fica longe, no limiar do mundo, do outro lado do Oceano – como na *Odisseia* – ora diretamente por baixo da terra – como na imagem da *Iliada*.

com raras exceções. Constatou-se que das vinte e sete menções ao nome da deusa, apenas três vezes ela será denominada de Afrodite.

Mas por que Eurípides, tendo se utilizado, desde o princípio da peça, da denominação de Cípris, optaria por ocorrências tão pontuais? Em que poderia residir, estilisticamente essa alternância onomástica?

Em virtude da constatação da diferença terminológica presente no texto e referente à deusa do amor, verificar-se-á a existência de alguma correlação a tradições mitológicas distintas. E em caso positivo, se essa diferença é determinante para expor as intenções estéticas do poeta.

As duas primeiras ocorrências da deusa do amor, sendo denominada por Afrodite, pertencem ao coro, nos versos 531 e 539, respectivamente. Esse recorte da peça traz uma informação muito importante, pois o coro, formado pelas mulheres de Trezena, irá associar Afrodite ao próprio Hefesto, seu marido, como deusa artífice de raio imbatível, com o qual seu filho Eros destila o desejo nos mortais:

οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας ἴησιν ἐκ χερῶν
Ἔρωσ ὁ Διὸς παῖς. (vv. 530-534).

Nem do fogo, nem dos astros, mais potente é o raio
que o de Afrodite pelas mãos de Eros, filho de Zeus, projetado.

Na segunda menção, no verso 539, o coro fundamenta a veneração a Eros, a partir da autoridade de sua mãe, da qual detém as chaves dos tálamos:

ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῶι
Φοίβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις
βούταν φόνον Ἑλλάς <αἴ'> ἀέξει,
Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
τὸν τᾶς Ἀφροδίτας
φιλτάτων θαλάμων κληιδούχον, οὐ σεβίζομεν,

É em vão, é em vão, que sobre as margens do Alfeu e sob os píticos tetos de Febo,
a Hélade acumula hecatombes,
se a Eros, o senhor dos homens, e
o detentor das chaves dos tão amados tálamos
de Afrodite, não veneramos;

O coro, durante essa fala, ainda fará menção a deusa por mais duas vezes, entretanto, ela voltará a ser denominada de Cípris. As mulheres de Trezena irão rememorar dois casos de amor, que resultaram em grandes derramamentos de sangue e

infortúnios: Iole e Sêmele. Sobre essas histórias assim explica Oliveira (1997, p. 94), em nota explicativa ao trecho:

Para conquistar Íole, filha de Êurito, rei de Ecália, Hércules saqueou a cidade e matou o pai e os irmãos da jovem, levando-a à força. Sêmele, princesa tebana, amada por Zeus, que a seu pedido, lhe apareceu em toda a sua glória. Sêmele, antes de morrer, deu à luz, prematuramente, Dioniso. Seu pai, introduzindo-o na própria coxa, possibilitou ao deus uma gestação normal, finda a qual voltou a nascer.

O nome de Afrodite é invocado para representar o poder destrutivo do amor, e Eurípidés o vincula diretamente a personagem de Fedra, pois localiza esse momento justamente após a apresentação dos seus sofrimentos, antevendo, assim, toda a fatalidade e invencibilidade que cercam aqueles que são vitimados pela deusa.

Estilisticamente, o autor parece se utilizar do nome Afrodite como uma espécie de indicador dramático, pois seu nome, além de ser invocado em todos os momentos de vicissitude enfrentados por Fedra – a agonia de viver um amor vergonhoso, e o suicídio seguido da vingança póstuma para com seu amado – ajuda, também, a desenhar o pano de fundo que irá dominar todo o restante da trama, em contraste com o cenário cândido e bucólico vivido por Hipólito no início da trama.

Eurípidés parece utilizar-se do nome de Afrodite para demarcar os momentos nucleares da peça. É ela que está sempre presente, dominando a ação (tecendo ardis) e marcando o ritmo do andamento da peça. No início ela expõe suas queixas e os seus planos, ao fim do primeiro terço da peça ela detém total controle sobre a vida de Fedra, que agoniza diante da ama, e no clímax da trama, ela leva sua vítima à morte, não antes de tecer a trama que iria acabar com seu verdadeiro alvo.

Isso pode ser verificado na última utilização que o coro faz do nome da deusa, no verso 765ss, praticamente no centro da peça, antes da informação da morte de Fedra:

ἀνθ' ὧν οὐχ ὀσίων ἐρώτων
δεινᾷ φρένας Ἀφροδίτας
νόσοι κατεκλάσθη•

De acordo com estes augúrios,
foi ferida no coração por um mal,
que não é puro, o amor terrível
por Afrodite inspirado.

Em *Rãs*, logo nos insultos iniciais trocados pelos tragediógrafos no *agón* o nome da deusa Afrodite vem à tona, como bênção e maldição na vida do próprio Eurípidés,

que tendo retratado várias mulheres adúlteras (Fedra e Estenebéia), sofreu também uma traição em seu leito conjugal.

Tendo demarcado a tônica do seu *Hipólito* a partir da invocação da deusa do amor pelo nome de Afrodite, Eurípides parece colocá-la diretamente como co-partícipe da morte de seu protagonista. No verso 415 ss, Fedra, desesperada com a revelação de seu amor à Hipólito pela ama exclama:

αἶ πῶς ποτ', ὃ δέσποινα ποντία Κύπρι,
βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευετῶν
οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην
τέραμνά τ' οἴκων μὴ ποτε φθογγὴν ἀφῆι;

Como ousam, soberana Cípris, vinda do Mar, a face de seus companheiros de leito fitar, sem temerem que possam falar, um dia, as vigas da casa e as cúmplices trevas?

Em *Rãs*, no verso 1048, Eurípides questiona Ésquilo sobre qual o mal que suas personagens femininas possam ter gerado para a cidade. Enquanto na ficção há uma grande preocupação da personagem em ser honrada, na meta-ficção da comédia as próprias raízes da moralidade da *pólis* são analisadas.

Fedra, dirigindo-se à deusa por Cípris, faz presente, novamente, o mito de sua chegada à Chipre, trazida pelo vento Zéfiro através das ondas. Essa tradição é bem antiga, apresentando variantes mesmo no ciclo épico, como bem explica Burket (1993, p.302):

A tradição menciona Chipre como estação intermédia, e em particular Pafo. Já na *Odisseia* a pátria de Afrodite é em Pafo, e, desde a *Ilíada*, <<Kypris>> é o nome poético corrente da deusa.

Indiretamente, Fedra também faz presente a tradição hesiódica do nascimento da deusa, filha do mar fecundado pelo esperma do pênis de Urano. Eurípides parece unir as duas tradições, ligando a origem da deusa, vinda do mar, com o instrumento do qual Poseidon se utiliza para realizar o voto perpetrado por Teseu. Indiretamente, Afrodite é representada como a morte que vem do mar, e no fim, parece que é ela mesma a autora da morte de Hipólito.

ἐς δ' ἀλιπρόθους
ἀκτὰς ἀποβλέψαντες ἱερὸν εἶδομεν
κῦμ' οὐρανῶι στηρίζον, ὥστ' ἀφηιρέθη
Σκίρωνος ἀκτὰς ὄμμα τοῦμὸν εἰσορᾶν, [...]
κάπειτ' ἀνοιδῆσάν τε καὶ πέριξ ἀφρόν
πολὸν καχλάζον ποντίωι φυσήματι
χωρεῖ πρὸς ἀκτὰς οὗ τέθριππος ἦν ὄχος.

αὐτῶι δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμίαι
κῦμ' ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας•

Para as margens marulhantes dirigimos nosso olhar. Vimos uma onda sobrenatural a tocar o céu, a ponto de o meu olhar estar privado de divisar as escarpas de Círon; [...] Depois, inchando e fazendo borbulhar à sua volta uma espuma espessa, com um redemoinho das águas do mar, avançou para a margem, onde estava a quadriga. Com o ímpeto da tríplice vaga, a onda vomitou um touro, animal selvagem e monstruoso.

O touro é vomitado do mar, após inchar e fazer a sua volta borbulhar uma espuma espessa, περίξ ἀφρὸν πολὺν καχλάζον. Essa espuma espessa, parece relacionar-se indiretamente às origens teogônicas de Afrodite, colocando a deusa no coração da morte de Hipólito.

Aristófanes também parece ter uma relação particular com Afrodite, se considerarmos como verdadeira a opinião expressa por Sócrates no *Banquete*, quando o identifica como aquele que sempre permanece ocupado entre os louvores de Dioniso e da deusa do amor⁵³.

No início da peça *Rãs*, Dioniso conta a Hércules que foi a leitura de *Andrômeda*, uma tragédia perdida para nós, mas que granjeou grande fama na Antiguidade⁵⁴, que lhe despertou uma saudade profunda de Eurípidés. Entretanto, essa ‘saudade’ não parece ser somente do deus do teatro. A presença do grande tragediógrafo é muito marcante na obra de Aristófanes.

Ao longo de sua produção, o comediógrafo se utilizou comicamente da própria pessoa do tragediógrafo, fazendo-o uma personagem recorrente. Eurípidés, dessa forma, foi apropriado pela comédia aristofânica, passando a ser um parceiro frequente dos heróis cômicos, diretamente em peças famosas (*Acarnenses*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*) e indiretamente por temática (*Paz* e *Lisístrata*).

Em todas essas parcerias cômicas, Aristófanes parece buscar no tragediógrafo um forte aliado para a conquista da paz. Assim, em *Acarnenses*, será o seu Télefo o modelo escolhido por Diceópolis para sensibilizar o irascível coro dos acarnianos. Ainda na mesma peça, o paradigma do herói esfarrapado (representado por Diceópolis-Télefo) e decaído (representado por Lâmaco) será utilizado para contrapor o motivo da guerra e da paz.

⁵³ Cf. 177 e.

⁵⁴ Diz-se que o próprio Alexandre o Grande carregava consigo uma cópia dessa tragédia, que, ao lado da *Iliada* de Homero, formavam os seus dois textos favoritos.

Na peça *Paz*, o herói Trigeu montado no escaravelho emula o grande Belerofonte e o seu cavalo Pégaso. Novamente um arauto da paz é construído textualmente a partir de um símile euripídiano, marcando assim essa tendência de Aristófanes por congregar em sua luta ambas as expressões dramáticas do teatro.

A temática feminina presente em *Tesmoforiantes* e *Lisístrata* também lembra a predileção de Eurípides por trabalhar a figura da mulher. Apesar de na primeira peça ele ser considerado pelas integrantes do Tesmofóron como um inimigo do gênero feminino, na segunda são elas mesmas que se unem para construir a paz de Atenas. Dessa forma, a presença do tragediógrafo no teatro aristofânico fortalece o motivo da guerra e do amor, na medida em que mostra as mulheres combatendo em nome da paz.

Com base nos dados coletados em ambos os textos, é possível verificarmos alguns aspectos interessantes:

- a) A temática do amor apresenta-se distribuída ao longo da produção euripídiana sobrevivente; principalmente a partir da sua maturidade, quando o poeta parece insistir e aperfeiçoar os conflitos relacionados à tradição mitológica de Afrodite;
- b) Essa aparente insistência parece insinuar uma preferência estética do poeta, que na maturidade trabalha peças de tônica referente a Afrodite até atingir o objetivo primeiro de todos os poetas de sua época, a vitória nos festivais;
- c) Os textos paradigmáticos possuem a data de apresentação comprovada, marcando a produção de Eurípides tanto antes da guerra, no caso de *Alceste*, como durante o primeiro triênio de Atenas no conflito, no caso de *Hipólito*;
- d) Por fim, ambas tratam de aspectos limites do amor e da sua relação com a guerra: o cuidado e a destruição. A mesma força, personificada nos rituais a Afrodite, geradora da aproximação é apresentada nas suas manifestações mais intensas e destruidoras;

3.6. Articulação funcional do mito em Eurípides

As mais antigas tradições mitológicas que tratam da deusa Afrodite remontam ao século VIII a.C., através da citação do seu nome no Canto II da *Ilíada* (2.820), e na taça de Nestor, artefato datado entre 725-700 a.C.; já o primeiro, dos três hinos homéricos⁵⁵ a ela dedicados, cuja data de composição é estipulada pelos estudiosos como sendo das últimas décadas do século VII a.C., parece ter sido composto para homenagear uma família que se dizia descendente de Enéas.

Em virtude de sua extensão (293 versos), o hino homérico à Afrodite parece representar, dentre os testemunhos mais antigos, aquele que mais dados relevantes possui para ser utilizados na presente pesquisa. Dessa forma, mantendo a homogeneidade das fontes utilizadas na pesquisa, esse será o texto que embasará a análise da articulação funcional do mito na lira euripidiana.

A deusa do amor é apresentada no texto como uma entidade irresistível, tanto aos deuses quanto aos mortais. Todos, são objeto de seus cuidados. Entretanto, mesmo seu poder tem limitações, pois há três imortais imunes aos seus encantos e seduções: Ártemis, Atena e Héstia, as três deusas virgens:

πᾶσιν δ' ἔργα μέμηλεν εὐστεφάνου Κυθερείης.
 τρισσὰς δ' οὐ δύναται πεπιθεῖν φρένας οὐδ' ἀπατήσσαι:
 κούρην τ' αἰγίοχοιο Διός, γλαυκῶπιν Ἀθήνην: (vv.07-08).

οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον, κελαδαινὴν
 δάμναται ἐν φιλότητι φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη. (vv.16-17).

οὐδὲ μὲν αἰδοίη κούρη ἄδε ἔργ' Ἀφροδίτης,
 Ἴστίη, ἦν πρώτην τέκετο Κρόνος ἀγκυλομήτης, (vv. 21-22).

Todos são objetos de cuidado dos trabalhos de Citereia de bela coroa.
 Mas há três corações que ela não pode persuadir nem seduzir:
 a filha de Zeus, que porta a égide, Atena de olhos brilhantes.

Jamais Afrodite que ama sorrir poderá submeter
 às leis do amor a brilhante Ártemis de flechas de ouro;

Nem sequer a Virgem Venerável se compraz com os trabalhos de
 Afrodite –
 Héstia – a qual Crono engendrou por si mesmo, a primeira.

A partir da apresentação de Afrodite e da extensão de seus poderes pelo hino homérico, pode-se perceber que ambos os textos paradigmáticos, *Alceste* e *Hipólito*, fazem eco aos elementos originários, consagrados pela tradição. Eurípides parece ter

⁵⁵ A tradução do Hino Homérico à Afrodite utilizada será a de Flávia R. Marquetti, presente no conjunto dos hinos homéricos da editora UNESP (2010). Em virtude do tamanho desse poema serão extraídos somente os versos necessários para a fundamentação da pesquisa.

percebido que embora muitas das tradições mitológicas estivessem desacreditadas, ele não poderia simplesmente abandoná-las ou rejeitá-las; mas sim que deveria trabalhá-las a partir de novos critérios, como bem aponta Brandão (1968, p. 21):

Coagido a produzir num gênero com maioria literária decretada, já elevado à perfeição por Ésquilo e Sófocles, com sua fisionomia invariavelmente definida, estrutura inflexível, temas de inspiração obrigatórios por um lado, mas gastos por outro; o gosto do público já formado, moldes, enfim que não queria e não podia, como pensador, aceitar, nem tão pouco, como poeta, romper, sob pena de alijar do seu teatro o povo, que era, em última análise, a lei suprema em dramaturgia, o poeta tomou uma posição de rebeldia contra as tradições teatrais, não só quanto às fontes e critérios de inspiração, mas também no que diz respeito à estrutura interna da tragédia.

Comprovamos que em *Alceste*, o amor é representado sob a forma de cuidado. A casa de Admeto, consagrada desde o início da peça sob a proteção de Apolo (vv. 08-09), representa a dimensão espacial, o sítio geográfico a partir de onde esse amor-cuidado é emanado, realizando-se nas ações das várias personagens e nelas problematizando-se:

Ἰὼ δώματ' Ἀδμήτει' [...]
 ἐλθὼν δὲ γαῖαν τήνδ' ἐβουφόρβουν ξένω,
 καὶ τόνδ' ἔσφζον οἶκον ἐς τόδ' ἡμέρας.
 (vv.01/08-09)

Ó casa de Admeto, [...]
 Vindo para esta terra, apascentei os bois do meu hospedeiro e guardei a sua casa até este momento.

Outro aspecto identificado no hino homérico, a extensão e os limites dos poderes de Afrodite, parece ter sido melhor trabalhado em *Hipólito*, em que a dedicação do jovem seguidor da deusa Ártemis, afronta a deusa, que vê o seguidor de uma das três entidades a ela imune, orgulhoso de sua patrona.

O espírito de competitividade divina se faz presente no enredo, fazendo que o jovem pague pelo seu orgulho, diante da própria Ártemis, que a tudo assiste sem, no entanto, interferir no direito de Afrodite de punir a ὕβρις (*hybris*) de Hipólito, reconhecendo também a sua μοῖρα (*moira*).

Esses dados mostram que, em relação às tradições mitológicas de Afrodite, Eurípides, parece se mostrar relativamente conservador, pelo menos no que diz respeito à materialidade de seu poema. Essa ideia é reforçada ainda por Brandão (1968, p.21):

Forçado a manipular lendas mitológicas ou épicas tradicionais, em que não podia acreditar e não desejava que seu público acreditasse, obrigado a jogar com personagens já convencionalmente fixas, Eurípides modernizou-as. Conservando-lhes os nomes, mas permitindo-se uma grande liberdade em modificar-lhes as lendas e definir-lhes os caracteres e linguagem, o poeta deu-lhes uma roupagem consentânea com as ideais do seu século demolidor, cético e incrédulo.

Na análise da articulação funcional do mito, aos ideais de formação do jovem grego, verificaremos, até que ponto, formalmente, pode-se identificar uma possível vinculação desse material tradicional, às vanguardas poéticas e intelectuais do período de sua produção.

3.7. Os ideais sofisticos na poesia de Eurípides

Apontamos em Ésquilo uma visível presença dos ideais cultivados por Sólon. Eurípides, apesar de contemporâneo do poeta herói de Maratona, parece pertencer a um momento totalmente diferente no que diz respeito aos valores celebrados em Atenas, principalmente no que diz respeito a sua formação intelectual, como aponta Brandão (1968, p. 12):

Dedicou-se, ao que parece, primeiramente ao atletismo, passando logo depois à pintura (que o trai, a cada momento, em sua obra), para, em seguida, abandoná-la e consagrar-se ao estudo da filosofia, segundo assinalam insistentemente os documentos que citamos. O poeta teria sido, dizem-no essas fontes, discípulo de Anaxágoras, do físico Arquelaus, dos sofistas Protágoras e Pródico e do genial Sócrates...

O seu vanguardismo - expresso em muitas de suas peças - fez com que recebesse severas críticas dos seus contemporâneos. Entretanto, o seu estilo também os conquistou, conseguindo assim, reservar para si um lugar de destaque na produção trágica do século V a.C. ao lado de Ésquilo e Sófocles.

A Paideia grega propriamente dita tem início a partir do tempo de Sófocles, e receberá do movimento dos sofistas, com mais intensidade a partir do século IV a.C., os traços delineadores de seu espírito de formação, cujas raízes podem ser vislumbradas seminalmente já a partir de Ésquilo como bem explica Jaeger (1995, p.335):

Inicia-se no tempo de Sófocles um movimento espiritual de incalculável importância para a posteridade. Já tivemos de falar dele. É a origem da educação no sentido estrito da palavra: a *paidéia*. Foi

com os sofistas que esta palavra, que no século IV e durante o helenismo e o império haveria de ampliar cada vez mais a sua importância e a amplitude do seu significado, pela primeira vez foi referida à mais alta *arete* humana e, a partir da “criação dos meninos” – em cujo simples sentido a vemos em Ésquilo, pela primeira vez –, acaba por englobar o conjunto de todas as exigências ideais, físicas e espirituais, que formam a *kalokagathia*, no sentido de uma formação espiritual consciente.

Essa tensão em Eurípides parece ser muito presente em *Alceste*, quando o coro expressa, a partir do v. 964, toda a pluralidade de correntes doutrinárias presentes na vida de Atenas no século V a.C., e que parecem ter influenciado o poeta, que em primeira pessoa, assim se expressa:

Χο. ἐγὼ καὶ μούσας [στρ.
καὶ μετάρσιος ἦξα, καὶ
πλείστον ἀψάμενος λόγων
κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας
ἤϋρον, οὐδέ τι φάρμακον
θρήσσαις ἐν σανίσιν, τὰς
Ὀρφεΐα κατέγραψε

γῆρυς, οὐδ' ὄσα Φοῖβος Ἀσκληπιάδαις ἔδωκε
φάρμακα πολυπόνοις ἀντιτεμῶν βροτοῖσιν.
(vv. 962-971)

Percorri o caminho das Musas e planei nas alturas; entreguei-me aos estudos mais variados, mas não encontrei nada mais poderoso do que a Necessidade. Contra ela não há remédio algum nas tabuinhas trácias, onde se gravou a palavra de Orfeu, nem podem nada os muitos remédios que Febo deu aos Asclepiades, cortando plantas para os mortais cheios de penas.

Sobre essa passagem assim se expressa Brandão em uma nota de rodapé de sua tradução de *Alceste* (1968, p. 130):

Como faz notas o Escoliasta, é evidentemente o poeta quem fala aqui pela boca do coro. Eurípides, que não foi propriamente discípulo de Protágoras, Anaxágoras, Arquélau e Sócrates, mas que sofreu acentuadas influências de todos eles, deixa transparecer nitidamente neste coro sua dupla atividade de poeta profissional e de filósofo amador.

Eurípides parece ter conseguido captar os anseios de seu tempo e, sem se fixar diretamente a uma corrente filosófica, conseguiu imprimir em suas peças as principais questões da *pólis*, problematizando-as a partir do enredo das histórias. Entretanto, segundo Brandão (1968, p. 21) é possível vislumbrar algumas dessas influências com alguma clareza:

Não foi absolutamente indiferente ao *nûs*, inteligência ordenadora, de Anaxágoras e à filosofia demolidora, ancípite e cética dos Sofistas que sobre ele exerceram imensa influência como não poderia deixar de ter sido um admirador entusiasta ou como quer Leonel França, um discípulo amador do genial Sócrates. Bebeu em todas as fontes e, não podendo chegar a uma conclusão, tornou-se o poeta da busca ...

A pesquisa assim, aponta que Eurípides parece ser, muito mais que Ésquilo, um artista vinculado à educação de seu tempo, pois não se limitando a um único referente procurou experimentações ousadas - muitas das quais lhes custaram severas críticas, como já foi visto a partir dos dados coletados em *Rãs* – capazes de atender tanto aos seus ideais estéticos como aos anseios da Atenas que conheceu.

3.8. Algumas considerações sobre a personagem de Sófocles em *Rãs*

Dentre a tríade dos tragediógrafos gregos, cujas peças chegaram aos dias presentes, Sófocles certamente merece um destaque especial, seja pelo equilíbrio de sua vida, que foi merecidamente reconhecido por seus concidadãos, seja pela qualidade de suas peças supérsites, como entende Romilly (2001, p. 117):

A própria vida de Sófocles (495? - 405) é uma vida cheia de harmonia. Nascido numa família abastada, teve êxito, muito jovem, nos concursos de ginástica e nas execuções musicais. Era culto, amável, rodeado de amigos. Citavam-se as suas palavras humoradas e elogiava-se o seu carácter [sic].

Em *Rãs*, a primeira menção a Sófocles é feita de forma indireta, pois Hércules, sabendo do desejo de Dioniso por resgatar Eurípides, interpela o deus sobre a qualidade da produção de Iofonte, o sobrinho do tragediógrafo como uma possível solução para o problema da crise da produção trágica (vv.74): τί δ' ; οὐκ Ἴοφῶν ζῆ;/ Por que, ora? Não está vivo Iofonte?⁵⁶

Em seguida, Hércules questiona Dioniso pela possibilidade de optar por resgatar Sófocles do mundo dos mortos em lugar de Eurípides, ao que o deus responde que, pela necessidade de querer testar Iofonte, acredita ser melhor mantê-lo afastado do seu famoso tio:

Ἡρακλῆς
εἴτ' οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον Εὐριπίδου
μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴπερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν;

⁵⁶ Nossa tradução.

Διώνυσος
 οὐ πρὶν γ' ἂν Ἰοφῶντ', ἀπολαβὼν αὐτὸν μόνον,
 ἄνευ Σοφοκλέους ὃ τι ποιεῖ κωδωνίσω.
 80κᾶλλως ὁ μὲν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὢν
 κᾶν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι.
 ὁ δ' εὐκόλος μὲν ἐνθάδ' εὐκόλος δ' ἐκεῖ.
 (vv. 75-80).

Hércules
 E porque não trazes Sófocles de preferência a
 Eurípides, se tens de trazer alguém lá de baixo?

Dioniso
 Isso não, pelo menos antes de tomar Iofonte à parte, a sós, longe do
 Sófocles, para testar de que é que ele é capaz. Aliás o Eurípides, que é
 um aldrabão, há-de dar por paus e por pedras para se raspar comigo
 para aqui. Enquanto o outro, que cá era um bonacheirão, há-de
 continuar, lá em baixo, o mesmo bonacheirão.

Na peça, Sófocles volta a ser mencionado no diálogo entre os dois escravos em
 frente ao palácio do senhor dos mortos. Xântias pergunta qual o motivo de o
 tragediógrafo também não ter querido se propor a ocupar o trono da poesia, quando do
 levante realizado por Eurípides:

Ξανθία
 κᾶπειτα πῶς
 οὐ καὶ Σοφοκλῆς ἀντελάβετο τοῦ θρόνου;
 (v.786)

Xântias
 E outra coisa. Como é que Sófocles se não candidatou ao trono
 também?

A resposta do criado de Hades parece expressar uma homenagem de Aristófanes
 ao velho tragediógrafo, apresentando-o como uma figura pacífica, conciliadora e
 prudente em suas atitudes diante de conflitos:

Ἄιακος
 μὰ Δί' οὐκ ἐκεῖνος, ἀλλ' ἔκυσε μὲν Αἰσχύλον,
 ὅτε δὴ κατῆλθε, κἀνέβαλε τὴν δεξιάν,
 κάκεῖνος ὑπεχώρησεν αὐτῷ τοῦ θρόνου:
 νυνὶ δ' ἔμελλεν, ὡς ἔφη Κλειδημίδης,
 ἔφεδρος καθεδεῖσθαι: κᾶν μὲν Αἰσχύλος κρατῆ,
 ἔξιν κατὰ χώραν: εἰ δὲ μή, περι τῆς τέχνης
 διαγωνιεῖσθ' ἔφασκε πρὸς γ' Εὐριπίδην.
 (vv. 787-794)

Criado
 Ele? Bem pelo contrário. Quando cá chegou, abraçou Ésquilo, deu-lhe
 um aperto de mão, e cedeu-lhe o trono sem mais contestações. Mas
 neste momento, como diz o Clidemides, tenciona sentar-se no banco

dos suplentes. Se Ésquilo levar a melhor, ele fica quieto no seu canto. Se não, admite confrontar-se com Eurípides.

Ao final da peça, Sófocles volta a ser mencionado por Ésquilo, que, no momento de sua ascensão, confia ao amigo o trono da poesia no mundo do Hades:

Αἰσχύλος
ταῦτα ποιήσω: σὺ δὲ τὸν θᾶκον
τὸν ἐμὸν παράδος Σοφοκλεῖ τηρεῖν
καὶ διασφύζειν, ἣν ἄρ' ἐγὼ ποτε
δεῦρ' ἀφίκωμαι. τοῦτον γὰρ ἐγὼ
σοφία κρίνω δεύτερον εἶναι.
Ésquilo
É o que vou fazer. E tu, põe a minha cadeira
à guarda do Sófocles. Ele que a vigie e ma reserve, até eu voltar um
dia para cá. Porque, em talento, é a ele que eu atribuo o segundo lugar.

Em virtude da importância prestada a Sófocles por Aristófanes, inserindo-o no enredo de *Rãs*, analisaremos alguns aspectos de uma de suas peças, que servirá de paradigma para nosso estudo comparativo, *Traquíncias*, de datação incerta, mas muito oportuna, por tratar de um recorte do mito de Hércules.

3.8.1. *Traquíncias*

Nessa obra, temos o desfecho da saga do herói grego Hércules, que, tendo concluído seus doze trabalhos, retorna vitorioso para casa. Entretanto, um mensageiro revela à sua mulher que, junto com seu marido, fora trazida uma mulher, Iole, como butim, pela qual ele estaria apaixonado. Diante dessa revelação, Dejanira decide fazer uso de um filtro de amor, oriundo do sangue do centauro Nesso, misturado ao veneno da Hidra de Lerna.

Dessa forma, ela envia, antecipadamente, pelo mensageiro, um peplo embebido da poção. Quando se dá conta do erro que cometera já é tarde. Hércules, tendo vestido a roupa, entra em agonia. Sabendo do que se passara ao marido, Dejanira tira a própria vida, enquanto Hércules pede ao filho que deite seu corpo em uma pira incandescente.

A sabedoria de Sófocles tão louvada por seus contemporâneos, que, após a derrota da Sicília o elegeram como um dos dez *probouloi*, um tipo de conselheiro especial, encarregado pela salvação do Estado⁵⁷, pode ser percebida desde o início da

⁵⁷ ROMILLY: 2011, p. 118.

peça, na fala de Dejanira que resgata o pensamento de Sólon, num episódio narrado por Heródoto⁵⁸.

ΔΗΙΑΝΗΠΑ

Λόγος μὲν ἔστ' ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανίς
ὡς οὐκ ἄν αἰῶν' ἐκμάθοις βροτῶν, πρὶν ἄν
θάνη τις, οὔτ' εἰ χρηστὸς οὔτ' εἰ τῶ κακός·
ἐγὼ δὲ τὸν ἐμόν, καὶ πρὶν εἰς Ἄιδου μολεῖν,
ἔξοιδ' ἔχοθσα δυστυχήῃ τε καὶ βαρύν,
(vv. 01-05)

Dejanira

Reza o bordão antigo: até que *aiōn*
- o tempo do viver – termine, não
sabemos se foi má ou boa a sina,
exceção feita a mim, a quem é claro
o azar aziago antes de ir ao Hades.

Apesar de a datação de *Traquíncias* ser incerta, temos nela semelhanças de motivos das peças de Eurípides (LESKY: 1976, p. 135), pois Dejanira também irá travar uma luta pelo amor de seu marido e o bem de sua casa. Entretanto, diferentemente da esposa de Admeto, e se aproximando bem mais de uma Medéia, ela faz uso da feitiçaria.

Mas, mesmo considerando suas peculiaridades, Dejanira assemelha-se com Alceste a partir do momento que expressa sua angústia e desabafo pessoal junto ao seu leito conjugal, quase personificando-o, fazendo-o como confidente, e elevando-o ao lugar símbolo do trono do seu amor:

[...] <<ὦ λέχη τε καὶ νυμφεῖ' ἐμά,
τὸ λοιπὸν ἤδη χαίρεθ' ὡς ἔμ' οὔποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνήποτε
δέξεσθ' ἔτ' ἐν κοίταισι ταῖσδ' εὐνήτιαν.>>
(vv.920-22)

“Ó leito, ó câmara nupcial, que um dia
foram meus, ouve o derradeiro adeus,
pois nunca mais haveis de receber
a esposa neste espaço!”

No processo da catábase de *Rãs* temos a apresentação de duas personagens trabalhadas exaustivamente em *Traquíncias* que irão interagir diretamente com Dioniso, que simbolizam respectivamente o mundo da luz (Hércules) e o mundo das trevas (Hades). Assim, vemos que cada um dos espaços tem o seu respectivo anfitrião.

⁵⁸ Interpelado por Crespo para dizer quem seria o homem mais próspero do mundo, Sólon responde que só é possível ter a certeza da bem-aventurança de alguém na hora de sua morte.

É de se estranhar que Dioniso, em *Rãs*, dirija-se a Hércules para perguntar qual o caminho para o Hades, pois pela tradição mitológica, o deus do vinho já estivera lá para resgatar a alma de sua mãe Sêmele, tendo sido bem-sucedido nessa empreitada. Dioniso triunfa, onde muitos, como Orfeu por exemplo, fracassaram diante das astúcias do senhor das sombras.

A representação de Dioniso inquirindo Hércules sobre algo, que tradicionalmente era de seu conhecimento, por si só, já parece constituir motivo de riso para a audiência já tão bem familiarizada com os mitos e ritos. Aristófanes, portanto, parece querer estabelecer uma referência sutil com Eurípidés, lembrando o personagem cujo nome dá o título de uma de suas tragédias mais sombrias.

Aristófanes parece seguir a mesma construção da personagem de Hércules utilizada por Eurípidés, em sua tragédia homônima, para representar ao mesmo tempo a proximidade e a oposição com as forças das trevas, como explica Assael (1994, 314):

Em sua obra, Eurípidés retrata Héraclès sistematicamente como um personagem que zomba da autoridade das potências infernais. Certamente, esse fato não é original em si mesmo: em mais de uma incursão vitoriosa de heróis no mundo subterrâneo, as lendas contam, com efeito, sua luta contra as entidades personificadas [...]. (Nossa tradução).⁵⁹

O motivo da jornada de Hércules ao mundo dos mortos também parece ter ligação com a poesia épica, na medida em que aparece mencionada nos poemas homéricos da *Ilíada* e *Odisséia*, como bem lembra Assael (1994, 316):

O interesse que o poeta manifesta por esse episódio mitológico especialmente dificilmente é partilhado pelos outros trágicos. Homero e os líricos têm ilustrado a lenda mais ou menos brevemente em raras alusões tanto na *Ilíada*, como na *Odisséia* há referência à descida de Hércules aos infernos. (Nossa tradução).⁶⁰

Acreditamos que essa ligação indireta com a épica, parece sugerir que Dioniso, diante do maior dos heróis, está a dizer que ele irá também realizar uma grande tarefa, um décimo terceiro trabalho.

⁵⁹ Dans son oeuvre, Euripide dépeint systématiquement Héraclès comme un personnage que bafoue l'autorité des puissances infernales. Certes, le fait n'est pas original en lui-même: en plus de l'incursion victorieuse du héros dans le monde souterrain, les légendes racontent en effet sa lutte contre des entités personnifiées, [...].

⁶⁰ L'intérêt que le poète manifeste pour cet épisode mythologique est d'autant plus remarquable qu'il n'est guère partagé par les autres tragiques. Homère et les lyriques ont illustré la légende, plus ou moins brièvement; de rares allusions, dans l'Iliade ou l'Odyssée, font référence à la descente d'Héraclès aux Enfers;

Com o cumprimento dos doze trabalhos que lhe foram impostos, Hércules livrara o mundo dos monstros, libertando a humanidade de seu jugo, pois para isso fora concebido por Zeus⁶¹. Dioniso, em contrapartida, com um único trabalho, quer devolver ao mundo a poesia, personificada em Eurípides, para através dela, também oferecer a libertação aos atenienses, já tão oprimidos por uma guerra que minava as estruturas da mais esplendorosa cidade da Hélade.

A presença de Hércules, apesar de todas as situações cômicas que proporciona no prólogo da peça, parece significar muito mais. O magnífico herói, símbolo do heroísmo arcaico, parece vir cancelar a Dioniso o direito de emular seus feitos, dando-lhes um caráter épico, ao mesmo tempo que parece apresentar à assembleia uma síntese do que se pode esperar do enredo.⁶²

Um outro aspecto interessante da forma como o mito de Hércules é abordado em *Traquínius* diz respeito a força do feminino (representação de Afrodite), que se apresenta como capaz de, pela astúcia, derrotar o mais poderoso guerreiro dos mortais. A cena de reconhecimento de Hércules, em que descobre seu algoz não deixa de ser irônica.

[...] γυνή δέ, θῆλυς οὔσα κοῦκ ἀνδρὸς φύσιν,
μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα.
(vv. 1062-63)

[...] mas uma fêmea, ser antiviril,
foi quem me abateu, sem gládio.

Ao lado dessa dicotomia entre o masculino e feminino, da qual já tratamos ao abordar a personagem de Hércules em *Rãs*, podemos encontrar uma representação do submundo no centauro Nesso, que mesmo morto, consegue participar da morte de seu rival, vingando assim, o seu assassinato.

Ἔμοι γὰρ ἦν πρόφαντον ἐκ πατρὸς πάλαι
πρὸς τῶν πνεόντων μηδενὸς θανεῖν ὕπο,
ἀλλ' ὅστις Ἄιδου φθίμενος οἰκίτηρ πέλοι.
Ὅδ' οὖν ὁ θῆρ Κένταυρος, ὡς τὸ θεῖον ἦν
πρόφαντον, οὔτω ζῶντά μ' ἔκτεινεν θανών.
(vv.1159-63)

⁶¹ Essa referência pode ser confirmada em *Escudo de Hércules*, atribuído a Hesíodo, onde se lê: πατήρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε/ἄλλην μῆτιν ὕφαινε μετὰ φρεσίν, ὡς ῥα θεοῖσιν/ἀνδράσι τ' ἀλφειστῆσιν ἀρῆς ἀλκτῆρα φυτεύσαι/ O pai dos homens e dos deuses/ outro ardid urdia no âmago: para os Deuses e os homens panívoros criar um defensor de praga. (vv. 27-29). Tradução de Jaa Torrano, publicado na revista *Hypnos*, ano 5/ nº 6, 2000.

⁶² Recurso esse tão familiar nas tragédias de Eurípides, em que, no Prólogo, um deus apresentava à audiência uma síntese do que seria representado.

Meu pai profetizou que um morto do Hades
me mataria, e não um ser pulsante.
E o tal centauro, como disse o oráculo,
Mesmo sem existir, tirou-me a vida!

A morte representa assim, o poder de Hades, do qual não se pode fugir. Força essa capaz de resolver antigas pendências entre rivais, como em *Sete contra Tebas* e, de certa forma, resolver um antigo problema, ao consumir as últimas centelhas da humanidade de Hércules, libertando a sua parte divina. A ação da morte esconde um prêmio por todos os seus trabalhos penosos, a que fora submetido.

Ao tratar sobre as ironias da morte, *Traquínias* acaba demonstrando que os mistérios do Hades podem, da mesma forma que o mito de Hércules, constituir fonte de humor. Assim, vê-se o mais valente dos heróis gregos dizer que agora, ele também é uma mulher.

[...] οἴκτιρόν τέ με
πολλοῖσιν οἴκτρον, ὅστις ὥστε παρθένος
βέβρυχα κλαίων, καὶ τόδ' οὐδ' ἂν εἶς ποτε
τόνδ' ἄνδρα φαίη πρόσθ' ἰδεῖν δεδρακότα,
ἀλλ' ἀστένακτος αἰὲν εἰπόμεν κακοῖς.
νῦν δ' ἐκ τοιοῦτου θῆλυς ἡῤῥημαι τάλας.

[...] Digno de piedade
serei da maioria: grito estrídulo
de uma donzela, nunca alguém ouviu
de mim, que sempre suportei os males
com altivez. Mulher, tal qual, eu sou.

A personagem de Dejanira constitui o liame do mundo dos vivos com o submundo, pois, de acordo com o mito, fora oferecida em casamento a Hércules por seu irmão Meléagro, quando esse se encontrou com o herói nos inferos. Meléagro pede a Hércules que receba sua irmã, que, com sua morte, ficara desprotegida no mundo superior.

Dessa forma, em *Rãs*, uma outra conexão com a peça *Traquínias* que não pode passar despercebida é o uso das representações do Hades, pois o senhor da mansão dos mortos delega ao deus do teatro o direito de exercer um ato administrativo – exercer a função de juiz no concurso literário - em seus próprios domínios. Isso parece estranho na medida em que os deuses não toleravam a interferência das outras divindades em suas esferas de poder.

Hesíodo, na *Teogonia*, a partir dos versos 72-74, informa que a cada um dos deuses primordiais foi confiada uma parcela do universo para governar:

ὁ δ' οὐρανῶ ἔμβασιλεύει,
αὐτὸς ἔχων βροντὴν ἠδ' αἰθαλόεντα κεραυνόν,
κάρτει νικήσας πατέρα Κρόνον: εὖ δὲ ἕκαστα
ἀθανάτοις διέταξεν ὁμῶς καὶ ἐπέφραδε τιμάς.

Ele [Zeus] reina no céu
tendo consigo o trovão e o raio flamante,
venceu no poder o pai Crono, e aos imortais
bem distribuiu e indicou cada honra;

Assim, o cosmos é tripartido: Zeus reina nos céus, a Poseidon compete a administração dos mares, e a Hades, o mundo dos mortos. Os três deuses não interferem nos domínios dos outros. Cada um aplica a justiça em seu quinhão. Dessa forma, qual o sentido na atitude do senhor do submundo?

Verificamos que Walter F. Otto, em sua obra *Dionysus Myth and Cult*, (1965, p.115), oferece uma significativa contribuição em identificar uma íntima relação entre Dioniso e Hades. Essa relação possui bases na mitologia pois, Zagreu, o primeiro Dioniso, na versão órfica, seria filho de Zeus (ou Hades – o Zeus dos mortos) e Perséfone. Ambas as divindades possuem, assim uma relação de similaridade e amizade, que parece identificá-las como uma só.

A similaridade e o relacionamento que Dioniso tem com o príncipe do mundo subterrâneo (e isso é revelado por um grande número de comparações) não é somente confirmado por uma Autoridade de primeiro nível, mas ele [E. Rohde] diz que as duas divindades são praticamente um só. (Nossa tradução).⁶³

Em *Rãs*, lê-se a partir do verso 762 ss. a seguinte explicação do criado de Hades, que, conversando com Xântias, explica o funcionamento das divisões de honra:

Ἄιακος νόμος τις ἐνθάδ' ἐστὶ κείμενος
ἀπὸ τῶν τεχνῶν ὅσαι μεγάλαι καὶ δεξιαί,
τὸν ἄριστον ὄντα τῶν ἑαυτοῦ συντέχνων
σίτησιν αὐτὸν ἐν πρυτανείῳ λαμβάνειν
θρόνον τε τοῦ Πλούτωνος ἐξῆς—

Criado: Vigora cá uma lei, a respeito das belas artes: que o melhor, entre os oficiais do mesmo ofício, tome as refeições no Pritaneu e ocupe um lugar de honra ao lado de Plutão [...]

⁶³ The similarity and relationship which Dionysus has with the prince of the underworld (and this is revealed by a large number of comparisons) is not only confirmed by an authority of the first rank, but he [E. Rohde] says the two deities are actually the same.

Faz-se importante destacar aqui, novamente, o mito de Orfeu, no qual o senhor do submundo demonstra também ter competência artística, pois consegue perceber e se emocionar com o canto do vate.

O escravo, ao informar que no Hades há um lugar de honra destinado a poesia, aproxima o submundo à cidade de Atenas, que também possuía um instituto semelhante, a *poedria* (lugar de honra no teatro de Dioniso). Assim, tanto os dois mundos parecem ser próximos, como também a identidade entre Hades e Dioniso.

Hades só voltará a aparecer na peça nos momentos finais, para colher de Dioniso o resultado do concurso literário e para conduzir a procissão do êxodo de volta a superfície. Aristófanes reintroduz o senhor do submundo, especificamente em um momento referencialmente dionisiaco, fazendo-o compartilhar com Dioniso do júbilo festivo processional.

Enquanto Dioniso tem como referência espacial as montanhas, onde as bacantes realizavam seus cultos festivos, Hades, por sua vez, habitando nas profundezas, parece ser uma espécie de duplo inverso, cuja elevação não se caracteriza por estar acima da terra, mas abaixo dela, como bem aponta Colli (1998, p.59).

Interessante verificar nas últimas falas que em momento algum a empreitada de Dioniso em resgatar uma alma do Hades foi questionada pelo rei dos inferos que parece tão interessado na vida pública de Atenas quanto o deus do vinho, ao dizer: ἄγε δὴ χαίρων Αἰσχύλε χώρει καὶ σῶζε πόλιν τὴν ἡμετέραν γνώμαις ἀγαθαῖς καὶ παιδεύσον τοὺς ἀνοήτους. “Adeus, Ésquilo, boa sorte! Vai lá, salva a nossa cidade com os teus bons conselhos, ensina os tolos, que lá não faltam!”

A peça *Traquínicas* revela a riqueza e as possibilidades de dois personagens: Hércules, e o submundo. Essas duas ideias, com vimos, foram desenvolvidas sob a ótica do poeta cômico. Dessa forma, Aristófanes parece ter resgatado ambas as tradições em *Rãs*, procurando, expressar comicamente as possibilidades inerentes a esses mitos.

3.9. Conclusões parciais:

Aristófanes, em *Rãs*, parece considerar a possibilidade de a tragédia não só interpretar o mito, mas vinculá-lo a um ideal relevante para a *pólis*. Entretanto esse processo de vinculação funcional se daria a partir da escolha de uma tradição mitológica

específica, a qual passaria a compor um núcleo que irá interagir com vários temas e outras tradições.

O ponto de partida da pesquisa foi verificar a pertinência das indicações do comediógrafo através do estudo da obra dos tragediógrafos participantes do *agón* de *Rãs*, ou seja, Ésquilo e Eurípides, a partir de textos paradigmáticos que pudessem comprovar a hipótese.

Durante o estudo, constatamos que vários estudiosos⁶⁴ conseguem visualizar uma homogeneidade temática em Ésquilo e Eurípides, respectivamente, o que permite o desenvolvimento da pesquisa a partir de um recorte na produção dos poetas.

Dessa forma, foram escolhidos dois textos paradigmáticos da produção de cada um, *Sete contra Tebas* e *Eumênides*, de Ésquilo, e *Alceste* e *Hipólito* de Eurípides, para se buscar uma relação mais direta com o motivo da guerra, no primeiro autor, e com o motivo do amor, em relação ao segundo.

Após o estudo dos dois tragediógrafos, desenvolvemos um pequeno excursus sobre Sófocles, bem como a análise de uma de suas peças, cujo motivo pode ser diretamente relacionado ao nosso estudo da peça *Rãs*. Dessa forma, após analisarmos as passagens em que ele é diretamente citado no texto de Aristófanes, tecemos algumas considerações sobre a peça *Traquínias* no que diz respeito ao uso do mito de Hércules e das representações do Hades.

No estudo dos textos de Ésquilo e Eurípides procuramos de forma imanente, reminiscências dessas tradições mitológicas, bem como sua ligação aos aspectos estilísticos da composição. Em seguida, constatamos a presença significativa desses mitos, e passamos a buscar identificar a quais textos mitológicos haveria uma correspondência mais precisa da sua abordagem dramática.

Optamos pela utilização dos hinos homéricos como referência para o confronto entre os textos dramáticos e as tradições mitológicas referentes a Ares e Afrodite, em virtude de vários critérios, como datação, forma poética, e conteúdo religioso relevante. Assim, foi possível verificarmos que essas tradições eram trabalhadas em textos poéticos, de cunho religioso que integraram mais um registro do patrimônio mitológico grego.

Por fim, a partir da forma como esse material foi trabalhado nos textos trágicos, constatamos, no caso de Ésquilo a presença de uma influência dos ideais de educação

⁶⁴ Como Jacqueline de Romilly e Junito de Sousa Brandão.

presentes na poesia de Sólon; e, em relação a Eurípides, embora não seja possível uma identificação direta a uma única corrente, constatou-se que há de fato, um ideal educativo, na medida em que o poeta se utiliza de vários elementos pertencentes a correntes ligadas à Paideia, como os sofistas por exemplo.

Os dados da pesquisa levam à conclusão de que, nos textos paradigmáticos estudados, as diferentes tradições não atuam isoladamente, mas articulam-se em torno do espaço do Hades, que favorece o seu diálogo e sua reconstrução de acordo com as necessidades da própria *pólis*, que diferiam com o passar do tempo. O amor e a guerra são duas esferas que orbitam um mesmo eixo, a saber, o mito de Hades, que representa o diálogo da vida e da morte, e a energia que os mantêm em movimento.

A continuidade de nosso estudo, a partir da próxima etapa, buscará verificar como estas diferentes tradições são trabalhadas diretamente na comédia *Rãs*. Procuraremos a partir dessa orquestração de tradições determinar como a morte recepciona a guerra e o amor, e como as reconfigurará para, através da construção desse diálogo podermos extrair as contribuições do gênero cômico à função do mito na poesia dramática em 405 a.C.

Somente dessa forma é que poderemos, no último momento dessa discussão, tentar responder as questões que lançamos no início da pesquisa:

- a) Como a comédia, sempre voltada para a vida da comunidade, os interesses do estado, utiliza motivos mitológicos, formal e materialmente, em sua composição?
- b) Havendo uma presença significativa das narrativas mitológicas, haverá uma abordagem tradicional, ou esse material será reinventado?

A partir desse estudo é que se poderá, ao final da pesquisa, verificar qual a função do mito na comédia, a partir da leitura da peça *Rãs*, de Aristófanes, mas sempre tendo em mente o recorte espaço temporal, limitando, como já discutimos, as conclusões à *pólis* ateniense do ano de 405 a.C.

4 A FORMA E O CONTEÚDO DA CIDADE

Nesse tópico da pesquisa, procuraremos analisar a presença do mito da guerra e do amor nas onze peças remanescente de Aristófanes, a fim de verificarmos se essa é uma questão que perpassa a sua produção, ou se constitui um aspecto pontual da peça *Rãs*, em 405 a.C.

Acreditamos que, se houver vestígios consideráveis desse motivo na produção anterior à *Rãs*, isso pode indicar a existência de um núcleo mítico no conjunto de sua obra. Dessa forma, estaria Aristófanes a cada uma de suas peças refletindo e amadurecendo uma questão mitológica específica, orientada para uma necessidade da *pólis*?

Se isso for verificado, podemos supor que o amor e a guerra em *Rãs* não constituem um motivo isolado, mas o amadurecimento de todo um edifício estético da poesia cômica antiga. E, se nossa hipótese se confirmar, será possível identificar uma continuidade desse motivo nas suas últimas duas peças supéstitas?

Seguiremos, portanto, a ordem cronológica das peças. Como nossa peça de referência é *Rãs* a análise dos outros textos será feita a partir de seus enredos e excertos diretamente ligados ao motivo da guerra e do amor, e subsidiariamente algumas representações da morte e do submundo.

4.1. A guerra e o amor na produção de Aristófanes

Sabemos que Aristófanes teve sua estreia no teatro com a peça *Convivas* de 427 a.C., e no ano seguinte produziu *Babilônios*, ambas em nome de Calístrato. Dessas peças temos somente os argumentos e alguns fragmentos (DUARTE: 2005, p. XLV).

Por isso, daremos início ao nosso estudo a partir da peça *Acarnenses*, de 425 a.C., ganhadora do primeiro lugar no festival das Lenéias, produzida, igualmente, como as anteriores, por Calístrato.

4.1.1. *Acarnenses*:

O argumento dessa peça narra o sofrimento de Diceópolis (Δικαιόπολις), um agricultor que sofre as dores da saudade da vida do campo, ao mesmo tempo que ojeriza o estado de guerra presente em Atenas. Mesmo como homem simples, ele participa

ativamente da vida política da cidade e, diante da falta de interesse dos governantes pelas tréguas, acaba celebrando uma paz particular, só para ele e os membros de sua família.

Desde o início, acreditamos ser possível contemplar a guerra e o amor na ambivalência estabelecida entre cidade e campo. A urbe (ἄστυ) representa o sentimento de agressividade, que sufoca o homem, tornando-o infeliz, em contraposição ao campo (ἀγρός) que fornece graciosamente tudo o que ele precisa para ser feliz (vv. 32-36):

ἀποβλέπων ἐς τὸν ἀγρὸν εἰρήνης ἐρῶν,
 στυγῶν μὲν ἄστυ τὸν δ' ἐμὸν δῆμον ποθῶν,
 ὃς οὐδεπόποτ' εἶπεν, ἄνθρακας πρίω,
 οὐκ ὄξος οὐκ ἔλαιον, οὐδ' ἦδει 'πρίω,'
 ἀλλ' αὐτὸς ἔφερε πάντα χὼ πρίων ἀπῆν.

Lá me ponho a contemplar o meu campo, desejoso de paz. Tenho horror da cidade, e saudades da minha terra, que nunca me disse: <<Compra carvão>>, nem vinagre, nem azeite; [...] Era ela que me dava tudo, sem essa serrazina do <<compra>>.

Essa oposição ficará mais intensa a partir da disputa que se estabelecerá no final da peça entre Diceópolis e Lâmaco, o campo e a cidade, o amor e a guerra. O agricultor receberá o aviso de um mensageiro de que já é hora de dar início aos festivais de Dioniso, enquanto o general recebe a ordem do arauto de partir para o combate.

Desse momento em diante (vv. 1071 e ss.), Aristófanes pinta, com as tintas da comédia, dois quadros bem distintos: junto a Diceópolis será desenvolvido todo um cenário de banquete, calor humano e prazer, enquanto ao lado de Lâmaco a dor, o frio e a privação serão uma constante.

Ἄγγελος Α: ἰέναι σ' ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον
 ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους:
 κάπειτα τηρεῖν νειφόμενον τὰς ἐσβολάς.

Tens de partir ainda hoje, agora mesmo, são as ordens dos estrategos, com os teus batalhões e os teus penachos, para ficares de guarda aos desfiladeiros, debaixo de neve (vv. 1072-75).

Ἄγγελος Β: ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ
 βάδιζε τὴν κίστην λαβὼν καὶ τὸν χοῦ.
 ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.
 ἀλλ' ἐγκόνει:

Vem depressa para o banquete. Traz a cesta e o côngio. Foi o sacerdote de Dioniso que mandou chamar. Vamos, despacha-te! (vv. 1086-89).

Dessa forma, acreditamos que, já em *Acarnenses*, podemos encontrar as representações da guerra e do amor a partir da construção do campo e da cidade. As tréguas individuais de Diceópolis trazem o renascimento e a reconstrução do seu espaço, a morte dá lugar à vida.

4.1.2. *Cavaleiros*:

Com *Cavaleiros*, de 424 a.C., Aristófanes também obtém o primeiro lugar no festival das Lenéias. Essa peça possui forte matiz político, e tem como principal personagem o paflagônio, representação do demagogo Cléon (Κλέων), que irá enfrentar um rival à altura, um salsicheiro (Ἀλλαντοπόωλης). Ambos os personagens irão disputar o amor do Povo (Δῆμος), representado na figura do patrão.

Essa guerra pelo amor do Povo terá o seu ápice em uma guerra de oráculos, seguida por um concurso culinário. Esses elementos, dentro da ótica de nossa leitura, representam também os motivos da guerra e do amor, pois o Povo aparece como o amado, que deve ser conquistado a partir de uma batalha, como aparece no seguinte diálogo:

Δῆμος: τίς ὃ Παφλαγῶν ἀδικεῖ σε;
 Κλέων: διὰ σὲ τύπτομαι
 ὑπὸ τουτουὶ καὶ τῶν νεανίσκων.
 Δῆμος: τί;
 Κλέων: ὅτι φιλῶ σ' ὃ Δῆμ' ἐραστής τ' εἰμι σός.

Povo: Ó Paflagônio, quem te fez mal?
 Cléon: Foi por tua causa. Apanhei uma tarefa.
 Foi este tipo e aquela rapaziada.
 Povo: Mas porquê?
 Porque te quero muito Povo, porque estou doido por ti.
 (vv. 730-733).

Dessa forma, também em *Cavaleiros* é possível encontrar vestígios bastante contundentes das tradições da guerra e do amor. Aqui, sua representação aparece vinculada à própria democracia ateniense a partir da relação entre o povo e seus representantes.

4.1.3. *Nuvens*:

Essa peça representou um momento difícil na carreira de Aristófanes, pois não parece ter sido bem recebida pelo público ateniense. No ano de 423 a.C., quando de sua

representação, *Nuvens* angariou um frio terceiro lugar no concurso das Grandes Dionísias. Isso fica evidente no tom de desabafo do autor na segunda parábase, que sobreviveu até os dias atuais.

O enredo conta a história de Estrepsíades (Στρεψιάδης), um homem atormentado pelas dívidas de seu filho, que é viciado em cavalos. Na iminência da falência, o pai do jovem tem uma ideia inusitada: matricular o filho no pensatório de Sócrates (Σωκράτης), a fim de que possa aprender o raciocínio injusto, e poder, assim enganar os seus credores.

Após muitas peripécias, o jovem Fidípides (Φειδιππίδης) consente em entrar para a escola socrática. Durante sua formação participará de uma disputa entre os dois discursos, o Raciocínio Justo (Δίκαιος Λόγος) e o Raciocínio Injusto (Ἄδικος Λόγος), que a partir de suas palavras e sutis construções teóricas tentam ganhar o interesse do jovem. Assim, essas duas propostas participam de um embate em que simulam um exercício retórico de sedução do discípulo.

Cada um desses discursos interage pessoalmente e usa de táticas semelhantes às usadas pelos amantes que anseiam conquistar o coração da pessoa amada. Assim, ambos os raciocínios procuram ganhar Fidípides usando dos artifícios da lógica e da arte do discurso para seduzi-lo naquilo que é mais caro aos jovens, os prazeres do amor e da mesa.

O Raciocínio Injusto, por perceber isso primeiro, ganhará por desenvolver um discurso que mostra ao rapaz que ele perderá muitos prazeres naturais aos homens – e principalmente aos jovens – caso aceite os conselhos de prudência e moderação apresentados pelo Raciocínio Justo:

Ἄδικος Λόγος

κᾶτ' ἀπολιποῦσά γ' αὐτὸν ὄχετ': οὐ γὰρ ἦν ὕβριστῆς
οὐδ' ἠδὺς ἐν τοῖς στρώμασιν τὴν νύκτα παννυχίζειν:
γυνὴ δὲ σιναμωρουμένη χαίρει: σὺ δ' εἶ Κρόνιπος.
σκέψαι γὰρ ὧ μαιράκιον ἐν τῷ σωφρονεῖν ἅπαντα
ἄνεστιν, **ἠδονῶν** θ' ὅσων μέλλεις ἀποστερεῖσθαι,
παίδων γυναικῶν κοττάβων ὄψων πότων κιχλισμῶν.
καίτοι τί σοι ζῆν ἄξιον, τούτων ἐὰν στερηθῆς;
εἶεν. πάρεμι' ἐντεῦθεν ἐς τὰς **τῆς φύσεως ἀνάγκας**.
ἡμαρτες, ἠράσθης, ἐμοίχευσάς τι, κᾶτ' ἐλήφθης:
ἀπόλωλας: ἀδύνατος γὰρ εἶ λέγειν. ἐμοὶ δ' ὁμιλῶν
χρῶ τῇ φύσει, σκίρτα, γέλα, νόμιζε μηδὲν αἰσχρόν.
μοιχὸς γὰρ ἦν τύχης ἀλούς, τάδ' ἀντερεῖς πρὸς αὐτόν,
ὡς οὐδὲν ἠδίκηκας: εἶτ' ἐς τὸν Δί' ἐπανενεγκεῖν,
κάκεϊνος ὡς ἦττων ἔρωτός ἐστι καὶ γυναικῶν:

καίτοι σὺ θνητὸς ὄν θεοῦ πῶς μείζον ἄν δύναιο; (1069-80). [grifo nosso].

Raciocínio Injusto

E logo ela o passou para trás e foi-se embora, pois ele não era nem fioso e nem agradável para festejar as noites, debaixo das cobertas ... E gosta de sofrer violências ... Você é um velho sendeiro. (A Fidípides). Meu rapaz, observe tudo o que existe na modéstia e de quantos **prazeres** você deve privar-se: **meninos, mulheres**, jogos de cótabo, alimentos, bebidas, gargalhadas ... Ora, de que lhe valerá a se for privado de tudo isso? Bem, passarei **às necessidades naturais**. Você agiu mal, ficou apaixonado e praticou um adultério, mas foi apanhado. Você está perdido porque não é capaz de falar... Conviva comigo e goze a vida, salte, ria e não ache nada vergonhoso ... Pois se por acaso for apanhado em flagrante adultério, você dirá ao marido o seguinte: que não tem culpa nenhuma. Depois trate de jogar a culpa em Zeus, porque ele também é mais fraco do que o amor e que as mulheres ... Ora, como é que você, um mortal, poderia ser mais forte do que um deus? ...

Dessa forma, uma guerra entre dois argumentos, apresenta como ponto central a questão do amor, elencado entre as necessidades naturais, e representado a partir de um escalonamento em que prefiguram primeiramente meninos e mulheres, seguidos pelos prazeres do vício e da mesa. Essas necessidades são tão fortes que sujeitam o próprio Zeus, na medida em que é um dos deuses que mais comete adultério.

Em *Nuvens* podemos encontrar também a representação do submundo a partir da descrição do pensatório (φροντιστήριον) de Sócrates. Esse lugar se encontra separado do mundo da cidade, é guardado por um porteiro que interroga os presentes, e parece transportar os que nele entram para uma outra dimensão.

Os habitantes do pensatório possuem comportamento diverso dos cidadãos, olham para baixo enquanto andam, seu mestre vive dependurado nas alturas e um deles Querefonte de tão pálido é comparado por Fidípides a um morto-vivo, em nada atraente para os seus padrões equestres de cavaleiro.

Ao final da peça, a atitude dramática de Estrepsíades em tocar fogo no prédio do pensatório parece representar a tentativa de selar um portal para esse mundo tão diferente. É de se estranhar que nessa peça não temos a presença de êxodo tradicional com cantos e festa, mas sim por um decreto de guerra às novas formas de pensar dignas do teatro shakespeariano.

4.1.4. *Vespas*:

No ano seguinte ao parco resultado de *Nuvens*, o comediógrafo traz para os palcos a estranha *μανία* (*manía*) dos atenienses pelos tribunais. A peça *Vespas* será melhor recepcionada recebendo o primeiro lugar no festival das Lenéias de 422 a.C., cujo segundo lugar também foi para outra peça de Aristófanes, *Prelúdios*. Esse texto marca também o ano da morte do demagogo Cléon, que sempre fora tão presente na produção cômica de Aristófanes.

O texto da peça conta a história de um filho Bdelicléon, que procura curar o pai, Filocléon, da sua estranha mania de julgamentos. Nessa tentativa de afastar o velho dos tribunais, uma verdadeira guerra é travada dentro do âmbito familiar por personagens cujos nomes trazem em si uma representação da guerra e do amor.

Assim, enquanto o filho é aquele que tem horror, repugnância a Cléon como expressa o radical do seu nome que provém do verbo βδελύσσω, seu pai, contrariamente, é aquele que ama o demagogo, como expressa seu onomástico oriundo do verbo φιλέω. Essas duas forças antagônicas irão disputar uma guerra de paciência e astúcia na tentativa de uma subjugar a outra.

Ao final da peça, após muitas peripécias pai e filho participam de um banquete, que parece ter a função de transformar seu ânimo. O sábio jurista, ávido por condenações é tomado pelos ímpetos dionisíacos, e encontra no vinho e no amor de uma bela flautista uma outra fonte de prazer. O amor vence afinal sua determinação, Afrodite ainda continua a persuadir os homens, e sua representação tem início com o velho entoando um canto de cortejo nupcial (BRANDÃO: 1986, p.222):

Φιλοκλέων: **ἄνεγε πάρεχε**: (v. 1327)
 [...] τάδε μ' ἄρέσκει: **βάλλε κημούς**. (v.1339)
 [...] ἀνάβαινε δεῦρο **χρυσομηλολόνηθιον**,
 τῆ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου. (v. 1341-2) [grifo nosso]

Ergue a tocha, conserva-a próxima
 [...] é esta aqui que me agrada. Abaixo as urnas!
 [...] Sobe aqui meu besouro dourado,
 e segura em tua mão esta corda.

O grito nupcial anuncia a derrota de Cléon, é o amor, representado pela flautista, que interessa ao velho, e não mais a urna – antes tão bela – as velhas vespas, representadas pelos outros juízes não podem ser comparados com o besouro dourado do amor. Aristófanes desconstrói o discurso jurídico, que é abafado pelo canto da musa.

4.1.5. Paz:

Em 421, celebrando o que viria a ser a ‘paz de Nícias’, Aristófanes apresenta *Paz*, peça que lhe valeu o segundo lugar no festival das Grandes Dionísias. Nesse texto, o poeta, a partir de uma fábula de Esopo, ergue seu protagonista Trigeu aos céus montado em um escaravelho para falar com os deuses.

O mito está na base da construção desse seu texto como já discutimos anteriormente⁶⁵. É importante verificar que desde o início de sua produção, o comediógrafo já se vale desse material para a construção de seu fazer poético. O universo dos deuses e dos homens, apesar de distante não é intransponível, apenas um pouco de fantasia e bom humor são suficientes para ligar ambos.

Em *Paz*, a morte de Brásidas pelo lado do Peloponeso e de Cléon por parte dos atenienses, favorece a celebração das tréguas. A morte, presente no mito do Hades é que favorece o final da agressividade da guerra e do resgate da paz, que traz consigo as celebrações festivas, a fertilidade e o amor.

Isso pode ser visto a partir da libertação da deusa Paz, ladeada pela Folgança e pela deusa dos frutos, que trazem para a peça os doces aromas da prosperidade, em contraposição aos cheiros pútridos e fétidos das fezes que o escaravelho come no início da peça.

Τρυγαῖος:
 ὦ χαῖρ' Ὀπάρα, καὶ σὺ δ' ὦ Θεωρία.
 οἶον δ' ἔχεις τὸ πρόσωπον ὦ Θεωρία,
οἶον δὲ πνεῖς, ὡς ἠδὲ κατὰ τῆς καρδίας,
γλυκύτετον ὥσπερ ἀστρατείας καὶ μύρου.
 (vv. 523-25) [grifo nosso]

Viva Deusa dos Frutos! Viva, Folgança!
 Que palminho de cara, Folgança!
Que bafo suave para o meu coração! Ó doçura das doçuras!
Que cheirinho de licença do exército e a perfume!

E ao final da peça com o casamento de Trigeu com a deusa dos frutos, temos mais uma vez um banquete nupcial no desfecho da trama. Em Aristófanes, o amor aparece como um motivo caro, mesmo tendo vivido em uma Atenas sitiada pela guerra do Peloponeso, o poeta buscava na suavidade das mãos de Afrodite e na alegria dionísia o contraponto necessário para produzir o riso.

4.1.6. Aves:

⁶⁵ Quando tratamos do motivo mitológico da peça *Rãs* no primeiro capítulo.

A partir da comédia *Aves*, o poeta precisa esconder a sua voz, não é mais seguro falar abertamente, mas é preciso continuar falando e aconselhando a cidade. Assim, faz-se mister que ela descubra novas formas de passar sua mensagem e ao mesmo tempo se resguardar de possíveis represálias dos sicofantas.

O mito, anteriormente trabalhado em *Paz* surge novamente com mais força, e o encontro de dois companheiros insatisfeitos com a cidade, Evélpides e Pistetero com um personagem mitológico, Tereu, a poupa, dá início a essa história, que tem seu clímax com o estabelecimento de uma cidade nos céus.

Dessa forma, *Aves* articula o mito para desenvolver um espaço meta-poético que proporcione ao poeta um lugar para poder falar, semelhante ao que será feito com mais perfeição no Hades aristofânico de *Rãs*. A cidade das nuvens fica a meio caminho entre Atenas e a morada dos deuses, e logo após sua fundação, uma guerra diplomática é travada para exercer o seu domínio sobre os demais seres.

A guerra ressurge em todos os níveis: na vida com o fracasso da expedição da Sicília e o exílio de Alcibíades, e na arte com o surgimento de uma nova forma de se fazer comédia. O poeta também precisa vencer, tanto nos concursos, como na técnica da composição cômica.

Assim, na trama, uma embaixada divina será enviada até a cidadela das aves para negociar um acordo. O vento de Ares pode ser sentido novamente na influência da poesia homérica no texto. Mas o retorno da guerra ao espaço literário mostrará ser profícuo para a poesia dramática, embora o mesmo não possa ser dito em relação ao mundo do poeta, que estava prestes a ruir.

O amor também se faz presente de forma muito intensa nessa peça, pois o coro desenvolverá, durante a parábase, uma narração em que reordenará a geração do universo, colocando as aves diretamente ligadas a Eros, o deus do amor e anteriores a todos os imortais:

Χορός

φύσιν οἰωνῶν γένεσίν τε θεῶν ποταμῶν τ' Ἐρέβους τε Χάους τε εἰδότες ὀρθῶς, Προδίκῳ παρ' ἐμοῦ κλάειν εἶπητε τὸ λοιπόν. Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἴερεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς, γῆ δ' οὐδ' ἀήρ οὐδ' οὐρανός ἦν· Ἐρέβους δ' ἐν ἀπέιροσι κόλποις τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ μελανόπτερος ῥόν, ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἴερος ὁ ποθεινός, στίλβων νῶτον πτερύγοιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις. **οὗτος δὲ Χάει πτερόεντι μιγείς νυχίῳ κατὰ Τάρταρον εὐρὸν ἐνεόττευσεν γένος ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν ἐς φῶς, πρότερον δ' οὐκ ἦν γένος ἀθανάτων, πρὶν Ἴερος ζυνέμειξεν ἅπαντα.** (691-700). [grifo nosso].

Coro:

No princípio havia o Caos, a Noite, o negro Érebo e o Tártaro imenso. Terra, Ar e Céu ainda não existiam nesse tempo. No seio infinito do Érebo, antes de mais, a Noite de asas negras produziu, sem gérmen, um ovo, de onde, com o curso das estações, nasceu Eros o desejado, com o dorso brilhante de asas douradas, impetuoso como o turbilhão dos ventos. **E foi ele que, ao unir-se, durante a noite, ao Caos alado, na vastidão do Tártaro, chocou a nossa raça, e a trouxe, antes de qualquer outra à luz do dia.** Nessa altura não existia ainda a geração dos imortais, antes de Eros ter reunido todos os elementos.

A vinculação da primazia dos seres alados a partir de sua proximidade direta com Eros, parece transformar o amor em uma espécie de paradigma, que atribui o status de soberania da nova cidade, uma *pólis* que se legitima não mais pelo heroísmo da guerra, mas pela sua capacidade de cultivar o amor.

Na última parte da peça o aparecimento de Prometeu traz para à peça um elemento do submundo que será confirmado pelo coro, através da menção ao povo dos Ciápodes (povo dos pés gigantes, cujo tamanho descomunal poderia servir para se esconder do sol) parece desenvolver uma representação do Hades e de seu universo:

Χορός

πρὸς δὲ τοῖς Σκιάποσιν λίμνη
 τις ἔστ' ἄλουτος οὗ
 ψυχαγωγεῖ Σωκράτης·
 ἔνθα καὶ Πείσανδρος ἦλθε
 δεόμενος ψυχὴν ἰδεῖν ἢ
 ζῶντ' ἐκεῖνον προὔλιπε,
 σφάγι' ἔχων κάμηλον ἄμνόν
 τιν', ἧς λαιμοὺς τεμῶν ὥσπερ
 ποθ' οὐδυσσεὺς ἀπῆλθε,
 κᾶτ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν
 πρὸς τὸ λαῖτμα τῆς καμήλου
 Χαίρεφῶν ἢ νυκτερίς. (1553-64).

Coro:

Na terra dos Ciápodes há um lago, onde Sócrates, o tal que não sabe o que é um banho, evoca as almas. Lá foi parar também Pisandro, à procura da alma que, ainda em vida, o abandonou. Trazia, para sacrificar, um cordeiro-camelo; cortou-lhe o pescoço, como fez Ulisses, e pôs-se ... ao fresco. Apareceu-lhe então, de lá de baixo, pronto a devorar o camelo, Querefonte, o morcego.

A partir desses dados, acreditamos que o uso do mito da guerra e do amor, bem como o espaço, são as duas maiores contribuições de *Aves* para a construção do edifício

que terá como ápice a peça *Rãs*. Esses mesmos elementos, ressurgirão com mais intensidade nas duas produções de 411 a.C.

4.1.7. *Lisístrata e Tesmoforiantes:*

A peça *Lisístrata*, um dos textos mais famosos de Aristófanes, é representada no ano de 411 a.C., ao lado de *Tesmoforiantes* (embora em festivais diferentes), ambas as peças trazem para o centro do palco as mulheres como protagonistas e constituem o coração da produção do comediógrafo. Dessa forma, tanto pela identidade de motivo como pelo ano de representação elas serão analisadas juntas.

A mulher ateniense, famosa por ser ausente do cenário público, e por isso voltada a administração do lar e dos bens do marido, é colocada pela comédia em primeiro plano agora. O poeta que já não tinha a mesma liberdade em falar se une àquelas que também não possuíam esse direito para poder dizer o que quer.

O universo feminino, uma das maiores representações de Afrodite como vimos no estudo da lírica de Safo, será o espaço em que o comediógrafo se sentirá mais seguro para trabalhar. Entretanto, a guerra está presente, mas dessa vez ela é comandada por aquelas que tanto têm sofrido com a morte dos filhos e ausência dos maridos.

Em *Lisistrata*, as mulheres que permanecem em Atenas, durante a guerra, procuram se unir e desenvolvem um plano para tentar dar fim ao combate. Reunidas em torno da ateniense Lisístrata elas aceitam fazer uma greve de sexo, pois ao não se deitarem com os seus maridos também não podem gerar mais descendentes legítimos deles.

Quando as mulheres conseguem tomar a acrópole temos uma das cenas mais representativas do combate entre a guerra e o amor: enquanto as mulheres se encontram reunidas dentro da cidadela (representação uterina) um dos coros, formados por velhos, se aproxima trazendo consigo um aríete (representação falofórica) para tentar adentrar (penetrar) no recinto. Trazem consigo, também, tochas incandescentes, (o fogo como representação de sua virilidade passada).

Χορὸς Γυναικῶν
ἤκουσα γὰρ τυφογέροντας
ἄνδρας ἔρρειν, **στελέχη**

φέροντας ὥσπερ βαλανεύσοντας
 ἐς πόλιν ὡς τριτάλαντον βάρος,
 δεινότατ' ἀπειλοῦντας ἐπῶν
ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μισαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν:
 (335-340). [grifo nosso]

Coro de Mulheres

Pois ouvi que velhos imbecis corriam para a cidade, **portando toras** como para esquentar um banho com peso de três talentos, fazendo as mais terríveis ameaças: **que com fogo era preciso queimar as impuras mulheres.**

Em sua defesa, as mulheres invocam a proteção de Atena, uma das deusas virgens, para que ajude a apagar o fogo dos homens, caso esse atinja a parte de baixo das mulheres. Assim, portando jarras d'água (representação de um elemento feminino) pretendem se defender do fogo atizado pelos velhos (conotação sexual):

ἄς ᾧ θεὰ μή ποτ' ἐγὼ πιμπραμένας ἴδοιμι,
 ἀλλὰ πολέμου καὶ μανιῶν ῥυσαμένας Ἑλλάδα καὶ
 πολίτας,
 ἐφ' οἷσπερ ᾧ χρυσολόφα
 πολιοῦχε σὰς ἔσχον ἔδρας.
 καί σε καλῶ ζύμμαχον ᾧ
 Τριτογένει', **εἴ τις ἐκείνας**
ὑποπίμπρησιν ἀνήρ,
φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν.
 (341-349). [grifo nosso].

Ó deusa, que eu não as veja queimadas, mas que elas livrem da guerra e das loucuras a Grécia e os cidadãos; por tais coisas, ó penacho de outro, guardião da cidade, elas ocuparam teu santuário. E te chamo como aliada, ó Tritogênia, **se algum homem puser fogo embaixo delas, para portar água conosco.**

Assim no coração da cidade, em seu núcleo, o amor e a guerra voltam a se encontrar na produção do comediógrafo. Ele parece ver com mais clareza, dentro de sua obra, essa questão, que agora está madura o suficiente para ser trabalhada sob vários aspectos.

Um outro exemplo disso é *Tesmoforiantes*, que, em outro festival do mesmo ano, volta a tratar do universo feminino em conflito com o masculino, agora não mais no contexto bélico, mas no âmbito religioso e literário. Assim, ao tratar do motivo da crítica literária, essa peça lança aqui a semente que alguns anos depois germinaria na peça *Rãs*.

Dessa forma, vemos que, pela análise das peças sobreviventes de Aristófanes, podemos falar que existe um motivo nuclear que foi amadurecendo ao longo de sua

carreira, e que *Rãs* constitui o coração pulsante desse processo, fornecendo uma importante chave de leitura para a compreensão não só de sua obra, mas da produção trágica da segunda metade do período clássico.

Em *Tesmoforiantes*, as mulheres se reúnem no Tesmofóron para a celebração dos ritos eleusinos em honra de Deméter. Durante sua reunião planejam matar Eurípides sob a acusação de que este constantemente as difama em suas obras. Sabendo disso, o poeta consegue infiltrar um parente seu para tentar descobrir o que pretendem, pois, a entrada dos homens nesse recinto é terminantemente proibida durante os ritos.

Após algum tempo, as mulheres conseguem descobrir o embuste e prendem o parente. A partir de então começa o clímax da peça, quando, a partir da representação satírica de diversos versos da produção de Eurípides se dá novamente um combate dentro do Tesmofóron.

Entretanto, antes de conseguir infiltrar seu parente no Tesmofóron, Eurípides, juntamente com ele, faz uma rápida visita ao poeta Agatão. Ao chegarem à casa do ilustre autor, encontram-no vestido de mulher. Diante dessa visão, o parente fica perplexo pela confusão de encontrar os dois sexos fundidos num só e antecipa a mesma surpresa que Hércules enfrentará no início de *Rãs*:

Μνησίλοχος

ὡς ἠδὺ τὸ μέλος ὃ πότνιαι Γενετυλλίδες
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον
καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἀκροωμένου
ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος.
καὶ σ' ὃ νεανίσχ' ὅστις εἶ, κατ' Αἰσχύλον
ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι.
(130-135) [grifo nosso]

Que doce melodia, ó senhoras Genitálias,
Feminina, como um beijo de língua
lascivo, tanto **que, ao ouvi-la,**
no assento bem aqui, veio-me cócegas.
E tu, ó rapaz, se és um, como Ésquilo
na *licurgia* quero interrogar-te.

Em seguida ele expõe seus argumentos, apresentando-os por meio de contraposição de elementos masculinos e femininos. A vida não é mais tão lógica assim, mas confusa. A arte performática de Agatão faz com que algo simples como a divisão dos sexos seja capaz de gerar questionamentos de ordem profunda.

ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;
τίς ἡ τάραξις τοῦ βίου; τί βάρβιτος
λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ;

**τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὡς οὐ ξύμφορον.
τίς δαὶ κατόπτρον καὶ ξίφους κοινωνία;
(136-140) [grifo nosso]**

De onde vem o efeminado? Qual pátria? Qual veste? Que confusão de vida? O que uma lira diz a um vestido açafraão? E uma pele a um lenço de cabeça? O que dizem um frasco e uma faixa? Que não combinam. E o que há de comum entre um espelho e um punhal?

O parente não consegue discernir os sinais mais simples que identificam os sexos opostos como a visão do pênis (para os homens) e dos seios para as mulheres. O poeta Agatão conseguiu com perfeição fundir as imagens do masculino e do feminino, lembrando a aparência dos seres circulares andróginos do *Banquete* de Platão.

**τίς δ' αὐτὸς ὦ παῖ; πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;
καὶ ποῦ πέος; ποῦ γλαῖνα; ποῦ Λακωνικάι;
ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ': εἶτα ποῦ τὰ τιθία;
τί φῆς; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους
ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;
(141-145). [grifo nosso]**

Tu mesmo, ó rapaz, se como homem te formas onde está teu pênis? E o manto? E os sapatos espartanos? Mas se como mulher? Então onde estão tuas tetas? O que dizes? O que calas? Do teu canto então devo examinar-te, já que tu mesmo não queres explicar.

As formas do masculino e feminino lutam diante dos olhos de Mnesíloco (o parente). Não permitindo que chegue a um consenso sobre o sexo do ser que se apresenta diante dele. E o campo de batalha nesse momento é o palco, lugar da performance, da representação da *mimesis*.

A guerra e o amor sempre elegem um espaço privilegiado para o seu encontro, e, em *Tesmoforiantes*, o local principal será um *tópos* religioso, consagrado aos ritos eleusinos, o Tesmofórion.

Esse lugar reservado, de acesso restrito, misterioso, separado da cidade, trará a ideia do que será a representação do Hades em *Rãs*. Assim, é possível ver que a questão do espaço (que teve um início tímido no pensatório de *Nuvens*, e, aos poucos, tomou corpo na cidade das nuvens em *Aves*) aqui recebe mais algumas pinceladas para a grande apoteose que será vivida no Hades aristofânico de *Rãs*.

4.1.8. Assembleia de Mulheres:

Apesar de todos os problemas referentes a datação dessa peça⁶⁶, acredita-se que essa tenha sido representada cerca de 393-392 a.C. Novamente o poeta se utiliza da sátira política aliada à participação das mulheres. Não há mais uma guerra aqui, mas sim uma revolução no sentido moderno da palavra.

O enredo conta o estratagema desenvolvido por Praxágora, que à frente de um grupo de outras esposas consegue dar o poder administrativo da cidade para as mulheres. Logo após o golpe, consegue instituir uma forma de governo mais comunitária, onde todos os bens, inclusive os relativos as participações dos assuntos amorosos são divididas igualmente entre os cidadãos.

No início da peça, Aristófanes traz novamente a confusão entre os sexos representada pelas mulheres que se vestem de homens para poder participar das deliberações do conselho e dos homens que por ter tido suas roupas roubadas precisam se utilizar dos vestidos das esposas.

Apesar de a revolução ter obtido seu êxito através da astúcia da personagem e suas amigas, o amor continua presente, travando suas batalhas cotidianas e de cunho doméstico. O ponto mais tenso dentre as novas determinações é a participação de todos os cidadãos, jovens e velhos nos relacionamentos amorosos. Pequenas disputas, guerras domésticas passam a tumultuar a tranquilidade da cidade.

Um bom exemplo disso se dá na sequência final, quando as mulheres começam a disputar o direito de primazia para ter relações sexuais com o jovem que vai visitar sua amada.

Γραῦς Α

καὶ δὴ σοὶ λέγω.
ἔδοξε ταῖς γυναιξίν, ἦν ἀνὴρ νέος
νέας ἐπιθυμῆ, μὴ σποδεῖν αὐτήν πρὶν ἂν
τὴν γραῦν προκρούσῃ πρῶτον· ἦν δὲ μὴ 'θέλη
πρότερον προκρούειν ἄλλ' ἐπιθυμῆ τῆς νέας,
ταῖς πρεσβυτέραις γυναιξίν ἔστω τὸν νέον
ἔλκειν ἀνατεῖ λαβομένης τοῦ παττάλου.
(1015-1020).

Primeira Velha:

Está bem, eu leio: ‘Eis o que foi decretado pelas mulheres: se um rapaz novo pretende uma rapariga, não pode possuí-la sem se ter

⁶⁶ Cf. Sousa e Silva (1988, p. 09).

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’.

As cores da sátira da vida privada, apesar de não representar vínculos diretos com o mito, ainda conseguem retratar as nuances do motivo da guerra e do amor na obra do comediógrafo.

4.1.9. *Pluto:*

Em sua última obra de 388 a.C., Aristófanes apresenta uma situação hipotética, em que o Deus Pluto, curado de sua cegueira, passa a distribuir de forma justa do dom da riqueza entre as pessoas. Até então, vitimado por um castigo divino fruto da inveja de Zeus, o deus sendo cego, não podia escolher para quem conceder a abundância dos bens. Por isso, muitas vezes, praticava a injustiça, tornando prósperos pessoas de má índole.

Entretanto, após obter a cura de sua vista e ajudar a todos, a ação do deus da riqueza passa a interferir na vida amorosa das pessoas e, assim, gerando uma guerra de dimensões domésticas. Isso pode ser visto a partir dos versos 959ss, quando são narradas desventuras de uma velha, que perde o seu amante em virtude dele não mais precisar de sua ajuda financeira para sobreviver.

πέπονθα δεινὰ καὶ παράνομ’ ὃ φίλτατε:
ἀφ’ οὗ γὰρ ὁ θεὸς οὗτος ἤρξατο βλέπειν,
ἀβίωτον εἶναί μοι πεποίηκε τὸν βίον. [...]

Velha: Acabo de sofrer ofensas terríveis e contra a lei, meu querido! Desde que esse deus começou a ver, ele fez que a minha vida não pudesse viver.

ἄκουέ νυν. ἦν μοί τι μαιράκιον φίλον,
πενιχρὸν μὲν, ἄλλως δ’ εὐπρόσωπον καὶ καλὸν
καὶ χρηστόν: εἰ γάρ του δεηθείην ἐγώ,
ἅπαντ’ ἐποίει κοσμίως μοι καὶ καλῶς:
ἐγὼ δ’ ἐκείνῳ πάντα ταῦθ’ ὑπηρέτων. [...]

Ora ouve! Eu tinha um mocinho por amigo, pobrezito, mas bem parecido e belo e bom. Se eu precisava de alguma coisa, ele tudo fazia ao meu serviço com delicadeza e graça. E eu, pela minha parte, servia-o em todos os seus desejos.

ἀλλ’ οὐχὶ νῦν ὁ βδελυρὸς ἔτι τὸν νοῦν ἔχει

τὸν αὐτόν, ἀλλὰ πολὺ μεθέστηκεν πάνυ.

Mas agora o desavergonhado já não tem o mesmo pensamento, mas mudou inteiramente.

Mais adiante, Crêmilo, a partir dos versos 1085, tentará ajudar a velha desafortunada, e para isso desenvolverá com o rapaz um diálogo onde apresentará como argumento central um elemento que remete diretamente ao culto de Dioniso com o intuito de convencê-lo a repensar suas atitudes em relação à sua ex-amante.

ὅμως δ' ἐπειδὴ καὶ τὸν οἶνον ἠξίους
πίνειν, συνεκποτέ' ἐστὶ σοὶ καὶ τὴν τρύγα.

Crêmilo: Todavía, porque achavas bem beber o vinho, tens que beber também a borra.

ἀλλ' ἔστι κομιδῆ τρὺξ παλαιὰ καὶ σαπρά.

Jovem: Mas é uma borra muito velha e podre.

οὐκοῦν τρύγοιπος ταῦτα πάντ' ἰάσεται.
Crêmilo: Ora, o filtro da borra curará tudo isso.
Mas vai lá para dentro.

Embora a situação seja de matiz tragicômica e não seja objetivo do autor tratar o motivo seriamente é interessante perceber a presença sutil de Dioniso⁶⁷, que é delicadamente invocado como alguém que é capaz de solucionar os conflitos e de fazer viável o amor mesmo entre seres tão antagônicos.

A peça, em outro momento, apresenta o discurso da Penia, que se contrapõe à cura do Pluto, já que o restabelecimento da visão do deus da riqueza e a consequente partilha igualitária do dinheiro traria graves problemas para a Grécia. Se todos fossem ricos, ninguém mais quererá dedicar-se à arte e à sabedoria, não tendo que trabalhar para obter o seu sustento.

Essa relação Penia/Pluto lembra o uso do mito por Platão em seu diálogo *Banquete*, onde Eros é representado como fruto da união entre Πόρος (Poros)/ Πενία (Penia), conforme nos conta através do discurso de Sócrates-Diotima:

ὄτε γὰρ ἐγένετο ἡ Ἀφροδίτη, ἠστιῶντο οἱ θεοὶ οἱ τε ἄλλοι καὶ ὁ τῆς Μήτιδος υἱὸς Πόρος. ἐπειδὴ δὲ ἐδείπνησαν, προσαιτήσουσα οἶον δὴ εὐωχίας οὔσης ἀφίκετο ἡ Πενία, καὶ ἦν περὶ τὰς θύρας. ὁ οὖν Πόρος μεθυσθεὶς τοῦ νέκταρος— οἶνος γὰρ οὐπω ἦν—εἰς τὸν τοῦ Διὸς

⁶⁷ Em outras narrativas mitológicas é possível encontrar Dioniso exercendo o mesmo tipo de papel, como um intercessor. Um desses exemplos é a narrativa da prisão de Ares em uma ânfora (representação dionisíaca) por Hermes, quando somente o deus do vinho consegue convencê-lo a libertá-lo.

κῆπον εἰσελθὼν βεβαρημένος ἠΐθεν. ἡ οὖν Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου, κατακλίνεται τε παρ' αὐτῷ καὶ ἐκύησε τὸν ἔρωτα. διὸ δὴ καὶ τῆς Ἀφροδίτης ἀκόλουθος καὶ θεράπων γέγονεν ὁ Ἔρωσ, γεννηθεὶς ἐν τοῖς ἐκείνης γενεθλίοις, καὶ ἅμα φύσει ἐραστὴς ὢν περὶ τὸ καλὸν καὶ τῆς Ἀφροδίτης καλῆς οὔσης. (203 b,c).

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses realizaram uma grande festa, estando presente Poros, o filho de Metis. Após haverem banqueteadado, eis que surgiu Penia a mendigar, como o faz habitualmente quando ocorre uma festa, e permaneceu junto às portas. Ora, aconteceu de Poros embriagar-se de néctar (não havia ainda vinho) e penetrar no jardim de Zeus onde, tomado pela indolência, acabou adormecendo. Ora, Penia, sendo ela própria tão destituída de recursos tramou ter um filho com Poros. Assim, deitou-se com ele e deu à luz Eros. Isso explica porque Eros desde o início tem sido o atendente e o servidor de Afrodite: de fato ele foi gerado no dia do nascimento dela e é, além disso, naturalmente um amante da beleza, uma vez que Afrodite é [particularmente] bela.

Platão, ainda no mesmo diálogo⁶⁸, também construirá o discurso de Aristófanes sobre o amor a partir de uma linguagem mítica. O personagem do comediógrafo irá narrar a história da origem da atração dos seres humanos entre si, a partir da divisão das várias classes de seres circulares:

ἀλλὰ καὶ τρίτον προσῆν κοινὸν ὃν ἀμφοτέρων τούτων, οὗ νῦν ὄνομα λοιπόν, αὐτὸ δὲ ἠφάνισται: ἀνδρόγυνον γὰρ ἐν τότε μὲν ἦν καὶ εἶδος καὶ ὄνομα ἐξ ἀμφοτέρων κοινὸν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος, νῦν δὲ οὐκ ἔστιν ἄλλ' ἢ ἐν ὄνειδει ὄνομα κείμενον. ἔπειτα ὅλον ἦν ἐκάστου τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἶδος στρογγύλον, νῶτον καὶ πλευρὰς κύκλω ἔχον, χεῖρας δὲ τέτταρας εἶχε, καὶ σκέλη τὰ ἴσα ταῖς χερσίν, καὶ πρόσωπα. (189, d-e)

Em primeiro lugar, havia três tipos de seres humanos e não apenas os dois, macho e fêmea, que existem na atualidade; havia também um terceiro tipo que possuía em si porções iguais dos outros dois – tipo do qual sobrevive o nome, embora ele próprio tenha desaparecido. De fato, o andrógino então constituía uma unidade tanto na forma quanto no nome, um composto de ambos os sexos, o qual compartilhava igualmente do masculino e do feminino, ao passo que hoje se transformou meramente num nome insultuoso. Em segundo lugar, esses seres humanos tinham a forma inteiramente redonda, o dorso e os flancos acompanhando circularmente essa forma; cada indivíduo possuía quatro braços e quatro pernas combinando; dois rostos exatamente semelhantes sobre um pescoço cilíndrico.

Em sua narrativa, ele explicará que, ao serem separados, os pares oriundos das criaturas cíclicas buscavam unir-se novamente com as suas caras-metades, entretanto,

⁶⁸ A partir de 189 a e ss.

nessa tentativa desesperada morriam de inanição por não quererem mais trabalhar para se sustentar:

ἄλλης ἀργίας διὰ τὸ μηδὲν ἐθέλειν χωρὶς ἀλλήλων ποιεῖν. καὶ ὅποτε τι ἀποθάνοι τῶν ἡμίσεων, τὸ δὲ λειφθεῖη, τὸ λειφθὲν ἄλλο ἐζήτει καὶ συνεπλέκετο, εἴτε γυναικὸς τῆς ὅλης ἐντύχοι ἡμίσει—ὃ δὴ νῦν γυναῖκα καλοῦμεν—εἴτε ἀνδρός: καὶ οὕτως ἀπώλλυντο. (191, b)

Assim aconteceu até que começaram a morrer vitimados pela fome associada ao ócio generalizado por se recusarem à qualquer atividade solitária. Sempre que uma das metades, a que sobrevivia procurava outra e com ela mantinha seus amplexos, sendo essa metade feminina (o que chamamos hoje de mulher), ou masculina, homem. De uma maneira ou outra, nessa situação continuaram morrendo.

Assim, mesmo sendo um texto posterior a essa peça, o diálogo platônico parece retomar a ideia expressa por Aristófanes, ressaltando os aspectos filosóficos pertencentes ao mito, validando assim, a leitura aristofânica, que em *Pluto*, apresenta a tradição do amor como fruto de forças antagônicas e complementares.

Apesar de não termos muitas fontes de outras peças desse período, esses dois exemplos da fase de transição da comédia antiga para a média mostram que Aristófanes trabalhou um núcleo mitológico em sua produção, onde preponderantemente podemos identificar a temática da guerra e do amor. E, em *Rãs*, no auge de sua carreira esta questão era madura o suficiente para desenvolver o que foi seu grande sucesso.

4.2. A função do mito em Aristófanes a partir de *Rãs*

Constatamos a partir da leitura de *Rãs* que, o mito da jornada ao mundo dos mortos, constitui o elemento chave que unifica o motivo nuclear da guerra e do amor na produção de Aristófanes, que parece concentrar suas forças no Hades enquanto espaço geográfico e literário.

Dessa forma acreditamos ser necessário realizar um diálogo entre os dois planos sobre os quais a trama é desenvolvida: o plano superior e o inferior.

4.2.1. O mundo de cima e o mundo de baixo:

Um aspecto interessante é a multiplicidade de planos espaciais trabalhados por Aristófanes. Pode-se determinar vários âmbitos espaço-poéticos, nos quais o poeta parece distribuir através de estratos os elementos dramáticos a serem trabalhados.

A pesquisa de *Rãs* aponta para a existência de dois planos justapostos: o mundo dos vivos e o reino dos mortos. Não parece haver, claramente determinado no texto uma fronteira que delimite um ponto tangente entre eles.

Isso foi percebido por Radcliffe, que destaca a forma repentina como Dioniso e seu companheiro são transportados no texto de um plano a outro, cruzando imperceptivelmente a fronteira do mundo exterior para o interior.

Comicamente, Aristófanes toma Dioniso e seu companheiro diretamente do mundo dos vivos para os limites do reino dos mortos sem gastar qualquer tempo nessa jornada que eles tomam a partir de Atenas para o lago do Aqueronte. Talvez Aristófanes esteja sugerindo que apesar da separação entre o reino dos vivos e mortos, Atenas não está tão distante assim – uma lembrança sombria da situação precária de Atenas na guerra em 405. (Nossa tradução).⁶⁹

A comédia se utiliza dos elementos comuns à vida dos cidadãos e da *pólis* para criar o riso. Em *Rãs* isso não é diferente, há no mundo dos mortos uma paródia à cidade de Atenas, a partir de elementos da guerra do Peloponeso (referência de Caronte à batalha das Arginusas) e da vida artística da *pólis* (os concursos do teatro de Dioniso). Entretanto, Aristófanes parece inovar mais uma vez ao criar dois planos autorreferentes (o real e o mitológico).

Radcliffe parece ter percebido isso na medida em que acredita que o liame entre os dois mundos pode ser justificado pelo fato de que talvez a guerra - que a *pólis* enfrentava há tantos anos - fez com que a distância entre a vida e a morte fossem reduzidas.

Além disso, o Hades aristofânico parece ser permeado de elementos próprios da cidade de Atenas. Essa representação espacial da *pólis* a partir de um discurso mitológico também parece oferecer ao poeta uma grande variedade de opções de articulação dos mitos e rituais inerentes ao reino dos mortos.

Dentre os vários aspectos parodiados pelo cômico, destaca-se a *μανία* de tribunais dos atenienses, que, como vimos, foi explorada duas décadas antes em *Vespas*. Entretanto, o poeta desenvolve uma ampliação dessa temática, forjando um tribunal bem peculiar.

⁶⁹ Amusingly, Aristophanes takes Dionysos and his companion directly from the world of the living to the borders of the realm of the dead without spending any time on the journey that takes them from Athens to the lake of Acheron. Perhaps Aristophanes is suggesting that despite the separation of the realms of the living and the dead, Athens is not far from death – a grim reminder of Athens' precarious war situation in 405. (2004, p.125).

No início da peça, quando Dioniso interroga Hércules sobre o caminho a seguir para o Hades, apontamos que parece haver um redirecionamento do mito. E no seu final, Aristófanes parece repetir isso, ao introduzir, no ápice do julgamento, um elemento bastante curioso que parece redirecionar os rumos do certame: a balança de Dioniso.

Na *Iliada*⁷⁰, em um dos momentos mais dramáticos da batalha, Homero faz com que Zeus coloque a sentença de morte de Heitor ao lado da de Aquiles na balança. A tensão se instala, e o destino dá o resultado final, Heitor deverá morrer para glorificar Aquiles.

Em *Rãs*, no segundo prólogo, v. 798, antes mesmo do concurso literário ter início, o servo, conversando com Xântias, informa que a poesia será pesada numa balança: καὶ γὰρ ταλάντῳ μουσικὴ σταθμῆσεται. “É numa balança que se vai pesar a poesia”. Essa informação parece não se dirigir somente ao escravo, mas a toda a audiência para prepará-la para a magnitude desse certame.

O poeta parece sugerir que o embate dos tragediógrafos será revestido de grande heroicidade ao trazer à mente de todos, através da balança, o julgamento de Heitor e Aquiles. Aristófanes estaria assim, mais uma vez criando um efeito cômico a partir da inserção de elementos épicos numa narrativa dramática.

O ímpeto beligerante dos guerreiros parece ser emulado na narrativa pela animosidade da alma dos tragediógrafos, que por sua vez parece refletir o aguerrido espírito ateniense, tão predisposto às contendas judiciais, como o poeta havia representado na pessoa do velho Filocléon, em *Vespas*.

Outro elemento que é comum às duas instâncias é a existência de servos e escravos em ambos os mundos. Dioniso como divindade se utiliza de um escravo para carregar sua bagagem. Já no Hades, o palácio dos mortos está repleto de servidores, guardas e cozinheiros.

Aristófanes parece se utilizar do motivo da escravidão para extrair novos efeitos cômicos no plano mitológico da viagem ao reino dos mortos. Para começar, enquanto na épica somente o herói empreende a invocação dos mortos, em *Rãs*, Dioniso leva consigo seu escravo para ajudar a carregar a bagagem. Esse fato parece já estabelecer uma relação com a poesia homérica, dando-lhe um contraponto humorístico.

⁷⁰ Canto XXII, 171 ss.

Outro ponto interessante é a presença de um morto na cena aristofânica, a quem Dioniso pede que leve o peso, levado por Xântias, ao Hades. Na *Odisseia*, há a morte do timoneiro Elpenor, antes da travessia de Odisseu⁷¹. Aristófanes parece assim, mais uma vez, estabelecer uma ponte com a poesia épica de Homero e com a tradição.

A escravidão, como um elemento do mundo real, traz ao Hades novos problemas, que antes lhe eram estranhos, quando, como por exemplo no verso 192-193, Xântias, um escravo, é interdito de cruzar o abismo de águas dentro do barco de Caronte por não ter participado da batalha naval de Arginusas: Χάρων δοῦλον οὐκ ἄγω, εἰ μὴ νεναυμάχηκε τὴν περὶ τῶν κρεῶν. “Caronte: Escravos não, não os levo, a menos que tenham estado na batalha naval, a lutar pela ... pele”.

O escravo precisa, também no submundo, comprar seu direito de estar ao lado dos cidadãos, não somente com dinheiro, com atos heroicos. Já ao deus é exigido, mesmo pagando a passagem, o aprendizado do ofício de remador. Aristófanes parece estabelecer um contraponto cômico, e sugerir que, no Hades, escravos precisam ser heróis, e deuses, escravos.

Outro aspecto interessante se encontra na cena em que um guarda procura fazer a diferenciação entre o deus Dioniso e seu escravo. Mesmo se utilizando de pancadas para detectar a verdadeira identidade de ambos o guardião termina por não conseguir, nem mediante tortura estabelecer uma diferença, apelando aos deuses para resolver o problema (v. 669 e ss):

Ἄιακος:
οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαί πω μαθεῖν
ὀπότερος ὑμῶν ἐστὶ θεός. ἀλλ' εἴσιτον:
ὁ δεσπότης γὰρ αὐτὸς ὑμᾶς γινώσεται
χὴ Φερρέφατθ', ἅτ' ὄντε κάκείνω θεό.

Éaco: Ah não, caramba, não consigo apurar qual de vocês os dois é um deus. Vamos lá para dentro. O senhor da casa saberá reconhecê-los, bem como Perséfone, já que são deuses eles também.

Esse ponto será retomado mais à frente (755 ss.) quando, no segundo prólogo, Xântias dialogando com o servo de Hades, trava com ele uma relação de amizade, pois ao comparar os hábitos de ambos, promove, assim, uma paródia das cenas de reconhecimento: ὦ Φοῖβ' Ἀπολλων ἔμβαλέ μοι τὴν δεξιάν, καὶ δὸς κύσαι καὐτὸς κύσον/ Bolas, dá-me cá esse bacalhau. Venham daí esses ossos.

⁷¹ Od. 11, 51-79.

Dessa forma, em *Rãs*, o reconhecimento parece respeitar uma hierarquia: deuses e escravos só são reconhecidos dentro de seu próprio grupo, ou seja, pelos seus iguais. A comicidade dessa cena é marcada por tal fato não ser facilmente verificado em Atenas, no século V a.C., como mostra o fragmento da *Constituição dos Atenienses*, atribuído ao Pseudo-Xenofonte:

τῶν δούλων δ' αὖ καὶ τῶν μετοίκων πλείστη ἐστὶν Ἀθήνησιν ἀκολασία, καὶ οὔτε πατάξαι ἔξεστιν αὐτόθι οὔτε ὑπεκστήσεται σοι ὁ δοῦλος, οὗ δ' ἔνεκέν ἐστι τοῦτο ἐπιχώριον ἐγὼ φράσω. εἰ νόμος ἦν τὸν δοῦλον ὑπὸ τοῦ ἐλευθέρου τύπτεσθαι ἢ τὸν μέτοικον ἢ τὸν ἀπελεύθερον, πολλάκις ἂν οἰηθεῖς εἶναι τὸν Ἀθηναῖον δοῦλον ἐπάταξεν ἄν: ἐσθῆτά τε γὰρ οὐδὲν βελτίων ὁ δῆμος αὐτόθι ἢ οἱ δοῦλοι καὶ οἱ μέτοικοι καὶ τὰ εἶδη οὐδὲν βελτίους εἰσίν.

Quanto aos escravos e aos metecos, tamanha é a impunidade em Atenas que lá não é permitido castigá-los fisicamente e o escravo não te dá passagem. Vou explicar por que existe este costume local: se fosse legítimo o homem livre bater no escravo, no meteco ou no liberto, corria-se o risco permanente de surrar um Ateniense, acreditando tratar-se de um escravo; é que lá o povo não se veste melhor do que os escravos e metecos e sua aparência também em nada é melhor.⁷² (1.10, p. 77).

Apesar de a compreensão moderna da escravidão ser bem distinta da visão do mundo antigo essa cena se mostra bem ousada, e parece expressar a própria realidade vivida até então. Dessa forma, Aristófanes, a partir da utilização de elementos integrantes das instituições atenienses, como por exemplo os tribunais e a escravidão, parece mostrar o reverso da medalha.

As mesmas dificuldades enfrentadas por quem vive em Atenas são também experimentadas no Hades. O efeito cômico parece residir no fato de que a autoridade constituída, representada pelo senhor do submundo, também não conseguir resolver os mesmos problemas sofridos pelos habitantes da superfície.

4.2.2. A reconstrução da cidade

Ao reconfigurar o submundo a partir de parâmetros similares aos de Atenas de 405 a.C., o comediógrafo se apropria de uma importante questão para a *pólis* no que diz respeito ao diálogo entre a Paideia, enquanto conjunto cultural formador do homem grego, e a revalidação do discurso mitológico, desgastado pelos círculos filosóficos de então.

⁷² Foi utilizada a obra do Pseudo-Xenofonte. *A Constituição dos Atenienses*, na tradução do Grego de Pedro Ribeiro Martins.

Em Aristófanes, o mito parece reencontrar os elementos necessários para viabilizar o seu espaço junto à configuração política da cidade. Essa tentativa de revalidação do discurso mitológico, devolvendo ao poeta o seu lugar de educador, e criando um diálogo com a filosofia, faz da peça *Rãs* um elo entre múltiplos âmbitos.

Conseguimos verificar que, dentre várias articulações do mito propostas por Aristófanes, foram selecionadas aquelas diretamente relacionadas com o desenvolvimento de um referencial pedagógico da *pólis*. Essas variações, aliadas aos artifícios dos elementos teatrais (texto, performance e audiência) tinham por objetivo congregar os cidadãos atenienses a se unirem para defenderem a cidade ameaçada.

A guerra e o amor constituem, respectivamente, os princípios aristofânicos da forma e conteúdo, da cidade e do cidadão ideais na visão do poeta cômico. O cidadão era o soldado que tinha por dever honrar os valores recebidos dos ancestrais e lutar por eles, enquanto a cidade precisava ser fortalecida para dar continuidade ao seu projeto de centro cultural e político da Hélade.

Assim, ao mesmo tempo que a guerra expressa a forma, o amor, como força congregacional deve estar no centro, no âmago desse novo cidadão e dessa nova cidade a ser salva. Somente a deusa tecedora de ardis, sedutora e irresistível poderia manter a união de um povo, que apesar de formar um estado, possuía diferenças tão marcantes.

Sabemos que Aristófanes já havia trabalhado uma crítica às diversas formas de saberes de sua época em sua peça *Nuvens*, de 421 a.C. Nesse trabalho, o poeta tentava estabelecer uma nova forma de se fazer comédia, ao mesmo tempo em que trazia ao palco, vários aspectos filosóficos polêmicos personificados na personagem de Sócrates.

Como se depreende através da parábase, Aristófanes não obteve o êxito esperado e o público respondeu com frieza às suas inovações. Em vários momentos subsequentes de sua produção, o comediógrafo fará menção a essa derrota e à instabilidade do público ateniense, que despreza rapidamente os artistas que antes eles mesmos consagraram.

Em *Rãs*, o comediógrafo parece ter reunido os meios necessários para apresentar a partir do discurso poético as linhas de continuidade e convergência, que marcam a passagem do *μῦθος* (*mythos*) ao *λόγος* (*lógos*). Isso não quer dizer que Aristófanes tenha sido um pioneiro nesse sentido, pois Hesíodo, como aponta Colombani (2005, p. 33) já empreendera isso:

Pensar a passagem do mito ao lógos, implica reconhecer as linhas de continuidade e descontinuidade, de divergência e convergência, entre um e outro, entre uma palavra e outra. Hesíodo mesmo nos apresenta

um modelo para compreender o que é dito nessa passagem: o da linhagem. (Nossa tradução).⁷³

Entretanto, o mundo de Hesíodo não é mais o mundo de Aristófanes. A cidade de Atenas não pode mais ser compreendida e configurada dentro de parâmetros similares, pois os homens – os demiurgos da *pólis* – não são mais os mesmos. Ao se falar em mundo, deve-se ter em mente a articulação de natureza e cultura, como bem destaca Colombani (2005, p. 42):

Falar do mundo é falar do âmbito cultural, e não somente do âmbito natural. O mundo natural leva a imagem humana, onde a natureza tem sofrido uma transformação, porque o homem lhe pôs o sentido. (Nossa tradução).⁷⁴

Assim, embora o mundo de Hesíodo não seja o mesmo de Aristófanes, ambos parecem possuir – analogamente - algumas similitudes que irão influir aparentemente em suas produções.

a) Hesíodo apesar de estar bem mais próximo de Homero, parece inaugurar um processo de transição entre o mundo arcaico e o clássico. E Aristófanes, embora viva em uma Atenas eminentemente democrática, já se encontra diante de um processo irreversível de decadência;

b) Hesíodo embora não possa ser considerado um filósofo, já traz, em sua poesia, o germe das questões latentes em seu mundo, que irão alimentar a primeira corrente de pensadores, os filósofos cosmogônicos⁷⁵. Aristófanes também não é um filósofo, entretanto trouxe para dentro de seu teatro as questões dos círculos filosóficos, não ficando alheio aos anseios de seu tempo, como se depreende da leitura de *Nuvens*;

c) Hesíodo parece ter uma compreensão de que a poesia tem uma função peculiar, capaz de promover a educação do homem grego a partir de aspectos de cunho pedagógico como a justiça e a verdade. Aristófanes parece se apropriar desse ideal ao escolher como palavras de despedida do êxodo em *Rãs* o seguinte verso: ἄγε δὴ χαίρων Αἰσχύλε χώρει καὶ σῶζε πόλιν τὴν

⁷³ Pensar el pasaje del mito al logos implica reconocer las líneas de continuidad y discontinuidad, de divergencia y convergencia, entre uno y otro, entre una palabra y otra. Hesíodo mismo nos presenta un modelo interpretativo para comprender dicho pasaje: el del linaje.

⁷⁴ Hablar de “mundo” es hablar de ámbito cultural y no sólo de ámbito natural. El ámbito cultural lleva la impronta humana, donde la naturaleza ha sufrido una transformación porque el hombre puso su sentido.

⁷⁵ Colombani (2005, p. 42): En efecto, Hesíodo problematiza nudos fundamentales de una instalación cultural, como modo de apropiación de un mundo humano. Com efeito, Hesíodo problematiza pontos fundamentais de uma instalação cultural, como um modo de apropriação do mundo humano. (Nossa tradução).

ἡμετέραν γνώμαις ἀγαθαῖς καὶ παιδεύσον τοὺς ἀνοήτους. “Adeus, Ésquilo, boa sorte! Vai lá, salva a nossa cidade com os teus bons conselhos, ensina os tolos, que lá não faltam!”

Em *Rãs*, Aristófanes parece congregar algumas estruturas na composição de seu poema, que embora seja – como não se pode esquecer – uma obra de entretenimento, também reflete as grandes questões que eram debatidas na ágora, em função do bem da cidade.

Assim, o poeta parece emular Hesíodo e representar comicamente uma passagem do μῦθος (*mythos*) ao λόγος (*lógos*), a partir do seguinte esquema:

- a) Hesíodo na *Teogonia* desenvolve seu poema tendo como ponto de partida a fixação primordial de dois planos físicos essenciais: Caos e Terra. Aristófanes, de forma análoga desenvolve sua comédia a partir da sobreposição de duas dimensões que servirão de espaço físico e literário onde o discurso será construído: Hades e Atenas;
- b) Essa bipartição do espaço físico em Caos e Terra também implica numa compreensão de dois princípios geradores: o vazio (não-ser) e o mundo (ser). Como foi visto anteriormente, Aristófanes ao se utilizar de duas tradições mitológicas: a guerra e o amor, personificadas a partir dos poetas Ésquilo e Eurípides, reitera muitas das ideias dos filósofos cosmogônicos, como Empédocles e Heráclito;
- c) E por fim, Hesíodo em *Trabalhos e Dias* procura construir um discurso poético comprometido com os valores da justiça e do trabalho. O debate em Aristófanes apresenta o discurso poético como uma forma para bem educar o cidadão;

Dessa forma, Aristófanes parece se colocar, em *Rãs*, novamente diante de questões presentes desde à época da composição de *Nuvens* e que agora se encontram bem mais desenvolvidas, não podendo mais ser ignoradas pela poesia e nem pela *pólis*. Assim, o comediógrafo parece tentar responder a esses novos anseios se utilizando de elementos estruturais presentes em Hesíodo⁷⁶.

⁷⁶ Nesse último tópico foram utilizados como referencial teórico as obras: *Hesíodo. Teogonia: uma introducción crítica*, de María Cecilia Colombani; e, subsidiariamente o texto clássico de Marcel Detienne *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*.

5 CONCLUSÃO

Iniciamos essa pesquisa instigados pela riqueza das ocorrências mitológicas presentes no texto da peça *Rãs* de Aristófanes. Com uma leitura mais apurada dessa obra, constatamos que o comediógrafo construiu um sub-motivo, ao lado do de crítica literária, pelo qual a peça é mais conhecida e estudada.

A partir dessa particularidade de *Rãs* desenvolvemos todo um trabalho de análise de cada uma de suas partes estruturais, isolando os aspectos eminentemente mitológicos. Constatamos que, realmente, a qualidade e quantidade do material mítico empregado no texto merecia um exame mais acurado.

Tal estudo, contudo, precisa ocupar um lugar dentro do conjunto das modernas abordagens científicas do mito, e dos respectivos estudos já desenvolvidos nesse sentido. Assim, fizemos um aparato geral das principais correntes, e de alguns pesquisadores de referência, para mostrar que, também eles, já haviam percebido esse aspecto em *Rãs*.

Demos início, assim, a construção do nosso paradigma, tendo o conceito de mito de Burket como referencial teórico, sob o qual analisamos todos os textos elencados em nossa pesquisa. A determinação de um motivo mitológico nuclear se deu a partir de um recorte do *agón* da peça, onde foi possível isolarmos os motivos do amor e da guerra.

Após encontrarmos um motivo, era preciso verificarmos se ele realmente ocupava um lugar importante dentro do patrimônio literário grego, nos seus mais variados gêneros. Assim, buscamos localizar os motivos da guerra e do amor em outros gêneros, verificando assim, sua relevância, bem como a forma com que eram abordados. Ao final, vimos que a guerra e o amor ocupam um lugar de destaque na literatura grega, e suas abordagens são variadas e permeiam outros discursos como o dos filósofos chamados cosmogônicos.

Essas duas tradições mitológicas foram dispostas por Aristófanes, em *Rãs*, sobre um espaço metapoético também de origem mítica: o Hades. Dessa forma, procuramos desenvolver uma análise semelhante dessa tradição, para verificarmos quais seriam seus efeitos sobre os discursos pertinente às demais. Vimos que esse motivo também é

frequente na literatura grega, e igualmente importante no que diz respeito à categoria espacial.

Determinados todos esses aspectos preambulares, passamos ao segundo capítulo, no qual buscamos isolar o amor a guerra na produção dos trágicos Ésquilo e Eurípides, em virtude de sua participação no enredo da peça *Rãs*, pois Aristófanes, poderia estar utilizando-os propositalmente para dar, por antonomásia, um fundamento sutil para suas ideias. Do mesmo modo, realizamos um breve estudo de *Traquínias* de Sófocles.

Assim, selecionamos dois textos de cada um dos tragediógrafos, utilizando-nos como critério as tradições do amor e da guerra, e, de forma subsidiária, alguma representação do Hades, enquanto espaço. Ao mesmo tempo em que isolamos esses parâmetros, buscamos utilizar o texto de *Rãs* como chave de leitura, procurando observar se havia alguma correspondência na sua utilização.

Ao final de cada análise, seguindo o conceito de mito de Burkert, buscamos enfatizar alguma vinculação dos núcleos mitológicos utilizados com algum tema relevante para a *pólis* ateniense de 405 a.C., época da representação de *Rãs*, pois tanto o espaço, quanto o tempo, não podem ser negligenciados em um estudo de uma peça cômica, que trabalha tão diretamente com a vida da cidade.

Analizamos, respectivamente, sob essa ótica, *Sete contra Tebas*, e *Eumênides*, de Ésquilo e *Alceste* e *Hipólito*, de Eurípides. Ao final, constatamos, tanto a presença dos motivos nucleares do amor e da guerra, bem como uma correspondência de sua utilização com a peça *Rãs*. Tendo, assim, confirmado nossas hipóteses, e, munidos de dados suficientes passamos ao último momento de nossa pesquisa.

No último capítulo nossa investigação se deteve, direta e exclusivamente, na produção de Aristófanes. Assim, desenvolvemos uma breve análise de cada uma de suas peças supérites, buscando verificar em primeiro lugar a reincidência dos motivos da guerra e do amor em sua construção, e, principalmente, se esses motivos evoluíam na forma como eram abordados nas peças, de acordo com sua ordem cronológica de produção.

Em virtude de *Rãs* ser o nosso texto nuclear, nesse momento procuramos aprofundar a questão do espaço, analisando com mais precisão como o motivo da jornada ao submundo foi desenvolvido no enredo da peça. Procuramos realizar essa

verificação a partir de um diálogo entre os aspectos relativos ao material mitológico e os relativos aos critérios de representação teatral. O Hades, assim, parece funcionar, também, como um elemento trágico que favorece o encontro entre tradições poéticas distintas harmonizando-as.

Evidenciamos, assim, que Aristófanes soube mesclar ambas as instâncias, articulando-as a partir de um espaço mítico-poético. O comediógrafo parece explorar, através da jornada ao submundo, essas diferentes tradições sob três aspectos:

- a) Pelo elemento espacial (lugar em que a trama se desenvolve), onde resgata a tradição homérica e a concepção arcaica do herói;
- b) Pelo elemento meta-espacial, quando transcende o espaço mítico do Hades, referenciando-o com a realidade da cidade de Atenas;
- c) Pelo espaço de representação, onde a linguagem teatral encontra novos elementos e se reconstrói;

Observados todos esses pontos, finalizamos o terceiro momento da pesquisa, procurando isolar um aspecto relevante para a *pólis* ateniense em 405 a.C., no qual Aristófanes tenha, a partir de *Rãs*, contribuído a partir de sua práxis poética. Assim, chegamos ao tema da Paideia grega como grande preocupação do comediógrafo, que busca um sentido, uma função para a poesia.

Nesse percurso, Aristófanes se identifica com Hesíodo, na medida em que se coloca como aquele que procura direcionar a formação do bom cidadão para a construção da boa cidade. Num contexto de destruição iminente das estruturas que conheceu, devido ao final da guerra do Peloponeso, o comediógrafo parece propor a reconstrução de uma nova cidade, pautada na forma da guerra e no conteúdo do amor.

Por isso elege um modelo de educador, Ésquilo, homem perito na guerra e não na paz, capaz de congrega todos os atenienses, homens livres e escravos, para salvar a cidade da ruína, e reconstruí-la. Ele retoma assim as antigas tradições mitológicas de reconstrução cíclica da ordem pré-estabelecida.

REFERÊNCIAS:

- AESCHYLUS. Seven against thebes. In: **Aeschylus with an English**. Cambridge: Harvard University Press, 1926.
- _____. Eumenides. In: **Aeschylus with an English**. Cambridge: Harvard University Press, 1926.
- _____. Alceste. In: **Euripidis fabulae**. Oxford: Clarendon Press, 1902. v. 01.
- ALEXANDER, Caroline. **A guerra que matou Aquiles**. Hack. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- ANONYMOUS. **The homeric hymns and homeric**. Cambridge: Harvard University Press, 1914.
- ARISTÓFANES. **As rãs**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. **Os acarnenses**. Coimbra: INIC, 1988.
- _____. **Os cavaleiros**. Coimbra: INIC, 1991.
- _____. **Nuvens**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. **Paz**. Coimbra: INIC, 1984.
- _____. **Vespas**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- _____. **As aves**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **Lisístrata**. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. **Tesmoforiantes**. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- _____. **As mulheres no parlamento**. Coimbra: INIC, 1988.
- _____. **Pluto**. Coimbra: INIC, 1989.
- ARISTOPHANES. **Aristophanes comoediae**. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- ASSAEL, Jacqueline. L'Héraclès D'Euripide et les ténèbres infernales. **Les Études Classiques**, n. 62, p. 313- 326, 1994.
- BARROS, Gilda Naécia Maciel de. **Sólon de Atenas: a cidadania antiga**. São Paulo: Humanitas, 1999.
- BOWIE, A. M. **Aristophanes: myth, ritual and comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- BRUNHARA, Rafael. **As Elegias de Tirteu: poesia e performance na Esparta arcaica**. São Paulo: Humanitas, 2014.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. 34. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- _____. **Religião Grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- COLOMBANI, María Cecilia. **Teogonia: una introducción crítica**. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. São Paulo: Odysseus, 2012.
- DETIENNE, Marcel. **Dioniso a Cielo Abierto: los mitos del dios griego del desenfreno**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- _____, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia arcaica**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DOVER, Kenneth. **Aristophanes: Frogs**. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: FAPESP, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ESQUILO. **Eumenides**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- _____. **Sete contra Tebas**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- EURIPIDES. **Alceste**. Rio de Janeiro: Bruno Buccini Editor, 1968.
- _____. **Alceste**. Lisboa: Verbo, 1973.
- _____. **Hércules**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- _____. **Hipólito**. Brasília: Unb, 1997.
- GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Coimbra: Edições 70, 1986.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1982.

HESÍODO. O Escudo de Héracles. **Hypnos**, São Paulo, ano 5, n. 6, 2000.

_____. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HOMER. **Hinos homéricos**. São Paulo: UNESP, 2010.

HOMER. **Homeri opera**. Oxford: Oxford University Press, 1920.

HOMERO. **Iliada**. São Paulo: Arx, 2001. Vol.1.

_____. **Iliada**. São Paulo: Arx, 2002. Vol.2.

_____. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Abril Cultural, 1996. v.1. Os Pensadores.

OTTO, Walter F. **Dionysus: myth and cult**. United States: Indiana University Press, 1965.

PLATÃO. **Diálogos socráticos**: Fedro (ou do belo), Eutífron (ou da religiosidade), Apologia de Sócrates, Críton (ou do dever), Fédon (ou da alma). São Paulo: Edipro, 2008. 278 p.

_____. **Diálogos**: O banquete, Mênon (ou da virtude), Tmeu, Crítias. São Paulo: Edipro, 2010. 287 p. (Clássicos edipro) ISBN 9788572836593 (broch.).

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: a justiça na Pólis**. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2011.

PSEUDO-XENOFONTE. **A Constituição dos Atenienses** Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

RADCLIFFE G. EDMONDS III. **Myths of the Underworld Journey**: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets. New York: Cambridge University Press, 2004.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo**. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. 2. ed. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. **Compêndio de literatura grega**. Coimbra: Edições 70, 2011.

SCHÜLER, Donaldo. **Eros: dialética e retórica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.

SÓFOCLES. **As traquínias**. São Paulo: Ed. São Paulo, 2014.

SOUSA E SILVA, M. F. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

_____. **Mito e sociedade na Grécia antiga**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga, Ártemis, Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VRETTOS, Theodore. **Alexandria: a cidade do pensamento ocidental**. São Paulo: Odysseus, 2005.