



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

ELVIS FREIRE DA SILVA

**UM GOLE PARA DIONISO: SEXO E SUBVERSÃO EM *TESMOFORIANTES*
DE ARISTÓFANES**

FORTALEZA

2017

ELVIS FREIRE DA SILVA

UM GOLE PARA DIONISO: SEXO E SUBVERSÃO EM *TESMOFORIANTE*S DE
ARISTÓFANES

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: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

Fortaleza

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S579g Silva, Elvis Freire da.
Um gole para Dioniso: Sexo e Subversão em Tesmoforiantes de Aristófanes / Elvis Freire da Silva. – 2017.
106 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.

Orientação: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu.

1. Aristófanes. 2. Tesmoforiantes. 3. Dioniso. 4. Sexo. 5. Subversão. I. Título.

CDD 400

ELVIS FREIRE DA SILVA

UM GOLE PARA DIONISO: SEXO E SUBVERSÃO EM *TESMOFORIANTES* DE
ARISTÓFANES

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: Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Édson Reis Meira
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Dioniso e a todos os deuses imortais
que habitam o Olimpo nevado.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mário e Consuelo, pelo suporte material e afetivo. Sem eles nada teria sido possível.

À professora Ana Maria, pela paciência e preciosa orientação. Obrigado por me apresentar a obra de Aristófanes e me inspirar a iniciar esta pesquisa.

Aos meus amigos Liziane, Gleiberson e Matheus, por estarem sempre comigo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, por acolher esta pesquisa.

À CAPES, pela bolsa de estudos patrocinadora desta dissertação de mestrado.

“Jurou a língua; o coração abjura”
(*Hipólito* de Eurípides, v.612).

RESUMO

Dentre os muitos deuses que compõem o panteão grego, Dioniso é a divindade mais complexa e subversiva, sendo geralmente representado de maneira ambígua ou paradoxal: ao mesmo tempo homem e mulher, deus e mortal, belo e feio. Sua ligação com o teatro se estabelece através dessas inúmeras facetas, que se expressam, sobretudo, na comédia antiga, gênero subversivo por natureza. O objetivo desta pesquisa é, dessa forma, investigar a influência da figura de Dioniso na criação do teatro cômico de Aristófanes a partir da peça *Tesmoforiantes* (411 a.C.), observando como a relação entre o masculino e o feminino se confunde no jogo metateatral. Além de *Tesmoforiantes*, outras duas peças serão estudadas paralelamente: *Lisístrata* (411 a.C.) e *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.), obras em que personagens femininas ocupam lugar de destaque. Nosso trabalho, dessa forma, está assim organizado: na primeira parte faremos algumas considerações sobre o mito e o rito de Dioniso a partir da leitura de Vernant (2009), Brandão (2008), Detienne (2003), Otto (2001), Jaeger (1994), e Grimal (1992), observando sua figura na épica, na tragédia e na comédia. Em seguida, procuraremos analisar na tragédia algumas figuras femininas que são importantes para a comédia e também para entender como se constitui a relação dionisíaca entre o masculino e o feminino. Finalmente, na terceira parte, exploraremos as possibilidades interpretativas da peça *Tesmoforiantes* e a influência das múltiplas faces de Dioniso em sua estrutura, comparativamente às outras duas peças femininas de Aristófanes em que a subversão dos gêneros aparece como um elemento fundamental.

Palavras-chave: Aristófanes. *Tesmoforiantes*. Dioniso. Sexo. Subversão.

ABSTRACT

Among the many gods of the Greek pantheon, Dionysus is the most complex and subversive deity, generally represented in an ambiguous or even paradoxical way: at the same time man and woman, god and mortal, beautiful and ugly. His connection with the theatre is established through these multiple facets, which are expressed especially in ancient comedy, a subversive genre by nature. This work aims to investigate the Dionysus' influence on the creation of Aristophanes' comic theatre considering as a basis the play *Thesmophoriazusae* (411 BC), by observing the relation between men and women in the metatheatrical game. In addition to *Thesmophoriazusae*, two other plays will be investigated in parallel: *Lysistrata* (411 BC) and *Ecclesiazusae* (392 BC), works in which female characters occupy a prominent role. Our work is organized as follows: in the first part we shall make some considerations about the myth and ritual of Dionysus building on the writings of Vernant (2009), Brandão (2008), Detienne (2003), Otto (2001), Jaeger (1994), e Grimal (1992), by observing Dionysus' representation in epic, tragedy and comedy. Then we shall analyze in the tragedy some female figures that are important for the comedy in order to understand how the relation between the masculine and the feminine is constituted. Finally, in the third part, we shall explore the interpretive possibilities of *Thesmophoriazusae* and the influence of the multiple faces of Dionysus in its structure, compared to the other two Aristophanes' female plays in which the genders subversion appears as a fundamental element.

Key words: Aristophanes. *Thesmophoriazusae*. Dionysus. Sex. Subversion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DIONISO E A FORMULAÇÃO DO TEATRO CÔMICO	15
2.1	Dioniso e a subversão dramática.....	15
2.2	Dioniso e a democracia	19
2.3	Homero e Hesíodo	22
2.4	Eurípides	30
2.5	Aristófanés	40
3	AS MÁSCARAS DE DIONISO: RELAÇÕES ENTRE O MASCULINO E O FEMININO.....	50
3.1	Considerações sobre as representações do feminino na tragédia	50
3.2	Helena.....	51
3.3	Fedra.....	60
4	DIONISO TRANSFORMISTA: <i>TEMOFORIANTES</i> E AS COMÉDIAS FEMININAS.....	67
4.1	<i>Tesmoforiantes e Lisístrata</i>	67
4.2	<i>Tesmoforiantes e Assembleia de Mulheres</i>	83
5	CONCLUSÃO	100
	REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

Tendo sua origem nos cantos fálicos¹, a comédia possui uma ligação fundamental com Dioniso, o deus que preside as falofórias, festas em que se carregava um grande falo de madeira em sua homenagem. Aristófanes, único comediógrafo do século V a.C. do qual temos peças completas, encena este rito em *Acarnenses* (425 a.C) sua peça mais antiga que chegou até nós na íntegra. Muito mais tarde, em 405 a.C, traria aos palcos *Rãs*, peça em que o próprio Dioniso aparece como personagem. Além dessas duas alusões diretas ao deus, Aristófanes desenvolve muitos elementos que fazem parte do mito e do rito de Dioniso em outras peças. Dentre esses elementos, interessa-nos, sobretudo, o jogo feito entre o masculino e o feminino, que se materializa no travestimento dos personagens e na inversão de papéis. Esta relação é bastante visível em *Tesmoforiantes* e nas outras comédias femininas de Aristófanes: *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*.

O objetivo deste trabalho é analisar como a figura de Dioniso se expressa na peça *Tesmoforiantes* de Aristófanes, observando os aspectos subversivos do deus e sua importância na criação do efeito cômico a partir da subversão dos gêneros². Para isso, o trabalho deverá ser desenvolvido da seguinte forma: inicialmente se fará uma análise de Dioniso e sua representação na épica, na tragédia e na própria comédia. Feito isso, analisar-se-á a relação entre o masculino e o feminino a partir de algumas personagens da tragédia, procurando entender como esses caracteres se configuram na construção de Dioniso. Articuladas essas duas partes, será possível então comparar *Tesmoforiantes* às outras duas comédias femininas, *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, tomando-se como base a figura de Dioniso.

O primeiro capítulo dedica-se a investigar a multifacetada figura de Dioniso e sua representação na literatura. Tal tarefa se mostra complexa, uma vez que, desde o seu mito de nascimento, o deus é representado de maneira ambígua. Na versão mais antiga, em que é conhecido como Zagreu, seu corpo é completamente despedaçado, sendo posteriormente cozido e devorado por Titãs, a mando de Hera. Fulminados os Titãs, Zeus recolhe o coração ainda pulsante do deus e faz com que Sêmele termine a

¹ ARISTÓTELES. *Poética*, 1449a.

² Os gêneros aqui são entendidos a nível literário (épica, tragédia, comédia), mas também histórico e social (masculino e feminino). Como se verá neste trabalho, Dioniso sintetiza a relação a complexa relação que essas categorias mantinham na obra de Aristófanes.

gestação. Em outra versão, o deus é filho não de Perséfone, mas da princesa tebana Sêmele, que morre fulminada pelos raios de Zeus, a quem havia pedido para se mostrar em todo seu esplendor. Zeus, nesse mito, acolhe seu filho na própria coxa. De qualquer forma, Dioniso conhece a vida e a morte, estando sempre entre as esferas do divino e do humano. Dioniso é também o deus do vinho³, aquele que ensinou os mortais a fermentar as uvas para criar seu mais precioso dom: a embriaguez que conduz ao êxtase.

Dioniso se expressa ainda em sua face obscena, através da *aischrologia*, isto é, a linguagem obscena, usada em rituais religiosos em honra ao deus, como nos *komoi*. O próprio rito das Tesmofórias também usava desse recurso, que se relacionava ao sentimento de Deméter diante do rapto da filha Perséfone. As faces sagrada e obscena, bela e terrível de Dioniso se expressam também na tragédia. Em *Bacas*, de Eurípides, o deus aparece como personagem para estabelecer seu culto e, assim, demonstrar sua natureza divina. Essa demonstração se dá através da loucura e do vinho, que como o seu deus patrono, é capaz de trazer alegrias e tristezas. Em *Rãs*, de Aristófanes, o deus desce ao Hades e encontra um culto para si no reino dos mortos, demonstrando a influência de Dioniso sob e sobre a terra.

No segundo capítulo procura-se investigar a representação do feminino a partir de duas personagens da tragédia: Helena e Fedra, importantes para o teatro cômico, ambas citadas e parodiadas em *Tesmoforiantes*. Helena, acusada na *Ilíada* e na *Odisseia* de ser a causadora da guerra de Troia, é redimida por Eurípides em uma outra versão do mito de Helena, segundo a qual a filha de Tíndaro nunca fora para Troia, tendo sido substituída por uma imagem falsa criada por Zeus. Em *Tesmoforiantes*, Eurípides figura como um personagem e, juntamente com seu Parente, utiliza *Helena*, peça aparentemente “reconciliadora”, como uma estratégia para fugir das mulheres. Fedra, personagem de *Hipólito*, é também evocada como exemplar do comportamento reprovável das mulheres: mentirosa e dominada pela paixão.

De forma semelhante, Fedra e Helena desvelam uma série de elementos ligados ao sexo feminino, tais como o casamento, a maternidade e a religião, que serão parodiados e subvertidos na comédia. Em *Lisístrata*, temos a tomada da acrópole, centro do poder político e, portanto, da atividade masculina. Assim como em *Tesmoforiantes*, as mulheres procuram utilizar das características femininas para fazer um bem à cidade, neste caso, salvá-la da guerra. Em ambas as peças existe uma vontade de preservar as

³ Em *O Ciclope* de Eurípides, há uma associação direta do deus com o odre de vinho, onde faz morada: “Como pode um deus aceitar, feliz, que lhe deem residência um odre?” (v.525).

tradições, de barrar as reformas danosas à cidade. O sexo e a aparência, elementos fortemente ligados às mulheres e colocados de forma pejorativa na tragédia, são aqui usados para o bem. A aparência será um fator crucial para a estratégia das mulheres nas três peças: o disfarce faz parte do jogo metatetral e é decisivo para o sucesso da empreitada feminina. Em *Assembleia de Mulheres*, por exemplo, as mulheres usam de disfarces masculinos para finalmente transformar a realidade de uma vez por todas e instaurar um governo comunitário, no qual as mulheres seriam as novas administradoras dos bens públicos. Pertencente a um momento diferente (mais de dez anos de diferença em relação às outras duas), *Assembleia de Mulheres* traz um mundo novo, e não apenas uma *pólis* restaurada, como nas peças de 411 a.C. A subversão dionisíaca perpassa todas essas inversões: do trágico ao cômico, do masculino ao feminino, o deus se faz presente na estrutura das peças analisadas, subjacente aos complexos processos que permeiam as comédias femininas.

O terceiro e último capítulo tratará da relação entre *Tesmoforiantes* e as outras duas peças femininas, *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*. Em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), há uma relação fundamental entre os sexos e os gêneros dramáticos, e essa ligação se dá sobretudo através dos disfarces e inversões. Na peça, temos o personagem Eurípidas e seu Parente, que procuram se infiltrar no Tesmofórion, onde as mulheres celebravam as Tesmofórias, festival em honra às deusas da terra Deméter e Perséfone, estritamente proibido aos homens. Os personagens masculinos, na tentativa de invadir o *tópos* feminino, espoliam-se de suas marcas (como os pelos do corpo) e assumem as indumentárias femininas. A sobreposição desses recursos, ao mesmo tempo em que é capaz de dotar os personagens dessa dubiedade, gera o efeito cômico, uma vez que os papéis femininos eram interpretados por homens de qualquer forma, estando os personagens fingindo ou não. Tais inversões reforçam a expressividade de *Tesmoforiantes* enquanto uma peça representativa da metadiscursividade teatral de Aristófanes.

Já em *Lisístrata*, por sua vez, temos um embate entre os dois semicoros, um formado pelas mulheres, e outro pelos velhos, que vêm defender a cidade da invasão feminina com tochas e fogo, enquanto as mulheres rebatem com jarros de água. Nessa peça, a relação entre masculino e feminino se configura não somente no embate entre os sexos, que se materializa alegoricamente nessa cena, mas nas diversas simbologias que

remetem à relação entre os dois elementos (o feminino é arquetipicamente ligado ao escuro e à umidade, enquanto o masculino é ligado ao fogo e à luz).⁴

Em *Assembleia de Mulheres*, a inversão se dá no plano político e na inauguração de um novo mundo, uma utopia na qual as mulheres administrariam os bens públicos e todos teriam acesso a tudo, inclusive ao sexo. Desta forma, toda a dinâmica entre homens e mulheres se transformaria, desfazendo os papéis até então conhecidos.

Para investigar a figura de Dioniso e suas dimensões no teatro grego, especialmente na comédia, foram utilizados os estudos de Walter Otto (2001), Marcel Detienne (2003), Jean Pierre Vernant (2009), Pierre Grimal (1986; 1951) e Werner Jaeger (1994). Para o estudo de *Tesmoforiantes*, utilizamos ainda alguns importantes estudos que se detiveram não especificamente nesta peça, mas no teatro aristofânico como um todo, tais como: David Sansone (2012), Angus Bowie (1993), Paul Cartledge (1990), Adriane da Silva Duarte (2000) e Maria de Fátima Silva (2014). Para análise feita no segundo capítulo foram utilizados os trabalhos de Louraux (1989), Oliveira (2015) e Foley (2001), que se concentram, sobretudo, nas personagens euripidianas, carregadas da infâmia que Aristófanes parodia em suas comédias. No terceiro capítulo foram utilizados, sobretudo, os trabalhos de Faria (2010), Bowie (1993), Slater (2002) e Henderson (2010).

Dioniso, o deus que desafia os limites entre os sexos e mesmo entre os gêneros teatrais, que subverte a ordem estabelecida, estabelece-se em *Tesmoforiantes* como a figura motivadora do teatro metadiscursivo de Aristófanes, utiliza de recursos dramáticos como o disfarce para subverter a relação entre o masculino e o feminino; entre a comédia e a tragédia.

⁴ Cf. CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p. 53-60; 511-514.

2 DIONISO E A FORMULAÇÃO DO TEATRO CÔMICO

“Tu, ó Dioniso Brômio,
filho de Zeus e Sêmele,
vais alegrando-te
nas montanhas com hinos amorosos das Ninfas
evoé, evoé, evoé!”
(*Tesmoforiantes*, v.990-993b).

2.1 Dioniso e a subversão dramática

Dentre todos os mitos que compõem a base do espírito helênico⁵, o de Dioniso é provavelmente o mais complexo e um dos mais importantes. Grandes e notórios festivais foram feitos em nome do deus, como As Grandes Dionísias (março-abril) e as Leneias (janeiro-fevereiro), ocasiões em que eram realizados concursos teatrais⁶; as Anthestérias (fevereiro-março), nas quais se celebrava o vinho novo; as Dionísias Rurais (dezembro), com procissões em honra ao falo⁷, dentre outros festejos menos conhecidos. O “fenômeno dionisíaco”⁸ pode ser encontrado em diversas outras manifestações, como o carnaval e alguns festivais ligados à fertilidade. De fato, o deus parece estar presente nas mais diversas culturas, sob as mais diferentes faces. Para Dodds (2002, p.274), Dioniso deixa de ser uma manifestação exclusivamente grega e passa a ser entendido como um componente simbólico do inconsciente humano, delírio devastador e sublime⁹. Seu mito foi estudado por uma geração de filólogos e antropólogos¹⁰ que levantaram importantes questões sobre o culto e o mito dionisíaco na Grécia.

⁵ Jaeger (2005) supõe que a formação do homem grego é composta por segmentos inter-relacionados. Dessa forma, política, religião, filosofia e literatura mantêm uma ligação intrínseca, sendo o mito o lugar de convergência de todos esses âmbitos.

⁶ Nas Leneias, ocasião em que portos estavam fechados e Atenas não recebia visitantes, as comédias geralmente tinham temas mais literários e de política interna. Nas Grandes Dionísias, os assuntos eram mais ligados a políticas externas e ao pan-helenismo (OLIVEIRA E SILVA, 1991, p.15).

⁷ Em *Acarnenses* (v.241-279) há uma procissão falofória, expressão única no teatro dessa forma de culto.

⁸ Bakhtin (2010, p.10) enxerga a carnavalização do mundo como um fenômeno psicossociológico que tem suas origens no período clássico, mas que se mantém na atualidade. Pompeu (2015, p.49-50), seguindo a mesma linha de Bakhtin, filia os ritos dionisíacos às festas cristãs que acontecem em algumas regiões do nordeste brasileiro.

⁹ “Resistir a Dioniso é reprimir o que há de elementar na nossa própria natureza, e o castigo é o repentino e completo colapso das represas internas, quando o elementar rompe a compulsão fazendo desaparecer a civilização”. (DODDS, 2002, p.274).

¹⁰ Destacam-se os trabalhos clássicos de Walter Otto (2001), Marcel Detienne (2003), E. Rohde (1925) e Jean Pierre Vernant (2009) aqui referidos, além de outros mais atuais, como os de Dodds (2002), Trubulsi (2004) e Fortuna (2005).

Em prefácio à sua tradução da *Poética*, Eudoro de Sousa (2003, p.82) levanta duas hipóteses sobre o rito dionisíaco. A primeira é a de que o culto pode ter tido uma origem estrangeira, provavelmente traco-frígia e que teria migrado posteriormente para a Hélade. A segunda, e mais provável, é a de que Dioniso evoluiu de já antigos cultos agrários, explicando talvez a sua forma não completamente masculina e seu parentesco com Deméter e Perséfone. É fato que o mito do deus foi absorvido pelos mistérios eleusinos e pelo orfismo que eram aceitos e reconhecidos pela cidade, agindo como uma espécie de extensão da religião oficial, apesar de seu caráter secreto. O dionisismo, por outro lado, foge ao culto da cidade: “Dioniso introduz, no seio da religião da qual constitui uma peça, uma experiência do sobrenatural estranha e até, sob vários aspectos, oposta ao espírito do culto oficial.” (VERNANT, 2009, p.70-71). Para os cultuadores do deus, os ritos são a representação da passagem dos ciclos da natureza e do próprio tempo humano, da descoberta da alma, da mais alta divindade. As duas diferentes formas de enxergar a divindade, que são antes integradas e complementares do que mesmo contraditórias, são o que Mircea Eliade (2002, p.13) chama de “modalidades do sagrado”.

Os símbolos ligados a Dioniso, sua aparência, os elementos que compõem suas representações pictóricas, se distinguem dos demais deuses olímpicos por seus traços extremamente ambíguos: “À maneira de um ilusionista, joga com as aparências, embaralha as fronteiras entre o fantástico e o real” (VERNANT, 2009, p.77). Menard (1991) verifica grandes transformações nas esculturas e afrescos entre as primeiras e as últimas representações de Dioniso. De velho sátiro (que depois passa a ser identificado como Sileno) a jovem efeminado. Os tirsos, as coroas de hera, as vinhas, as feras, as mantas de cor púrpura, cada um desses elementos é signo de um diferente aspecto do deus.

A identidade múltipla e a constante transgressão marcam profundamente o rito báquico¹¹ e talvez sejam os aspectos mais importantes para o gênero cômico. Para Cartledge (1990), “Na comédia, como no carnaval, há uma forte tendência para a suspensão das normas da vida cotidiana, que são subvertidas ou mesmo viradas de

¹¹ “Assim que ele [Dioniso] aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram.” (VERNANT, 2009, p.77).

cabeça para baixo¹².” (CARTLEDGE, 1990, p.4). Também para Bakhtin (2010, p.10) há na comédia uma visão carnavalesca do mundo e essa visão é composta por uma linguagem própria impregnada:

do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações e profanações, coroamentos e destronamentos bufões. (BAKHTIN, 2010, p.10).

Além do fato de ser Dioniso aquele que preside os concursos dramáticos¹³, como já foi referido anteriormente, é de seu culto que nascem a tragédia, do ditirambo, e a comédia, do *komos*. Ficção e realidade se mesclam para construir o efeito paródico. A comédia é, por natureza, subversão. Se a tragédia é uma encenação sobre o mito, a comédia é uma encenação sobre a própria encenação. A metateatralidade é essencial para a *performance* da comédia.

Na comédia, o feminino está intimamente ligado ao disfarce. Em *Tesmoforiantes* esse recurso é usado pelos personagens masculinos, Eurípides e Parente, para salvarem-se da fúria das mulheres. Ao mesmo tempo, em um nível metateatral, esses mesmos disfarces servem para chamar a atenção para todos os personagens femininos da peça, que na verdade também são homens vestidos de mulher. Assim é que no palco cômico os papéis masculinos e femininos se revezam no mesmo ator, ou mesmo se sobrepõem (como acontece com Praxágora em *Assembleia de Mulheres*, ou com Dioniso em *Rãs*).

É na comédia também que encontraremos o recurso do travestimento, artifício usado por Eurípides em sua peça consagrada a Dioniso, *Bacas*, assim como em *Rãs*, do próprio Aristófanes, que também traz Dioniso ao palco. Juntamente com *Tesmoforiantes*, a segunda tragédia que melhor estabelece os limites entre o masculino e o feminino é *Lisístrata*, encenada também em 411, em que temos o embate entre os dois semicoros em torno da matéria que une a ambos, isto é, o sexo. É interessante notar que, em ambas as comédias, há a subversão não só dos papéis masculinos e femininos, mas

¹² “In comedy, as in all carnival, there is an ingrained tendency for the norms of Ordinary' life to be suspended, subverted or even turned on their heads.” (CARTLEDGE, 1990, p.4).

¹³ Segundo Oliveira e Silva (1991, p.9), Dioniso estava presente mesmo no espaço físico do teatro, através do seu sacerdote, e de um altar que deveria receber a estátua do deus durante as Grandes Dionísias. Há referências a essa figura em *Rãs* (v.297-298).

da comédia e da tragédia. Cenas trágicas são parodiadas e ressignificadas, testando, assim, os limites entre uma e outra forma teatral.

O mito de Dioniso parece ligar-se também ao céu e à terra, ao alto e ao baixo. Ligado ao céu, por sua ascendência, ao raio de Zeus, à luminosidade, Dioniso é o deus brômio, que causa o barulho, como dos raios que povoam a casa de Penteu em *Bacas*. Ao mesmo tempo, é também o deus da terra, da agricultura, como suas mães Perséfone (versão órfica) e Sêmele (versão tradicional).

Como entidade ctônica, subterrânea, une-se simbolicamente à morte. Sua ligação com o Hades é reiterada em *Rãs*, quando em sua descida encontra um coro de Iniciados que cantam seus mistérios. Sua morte e posterior ressurreição, assim como a sua descida ao reino dos mortos, sugerem que Dioniso é também uma divindade infernal.

Dois aspectos fundamentais fazem parte da natureza do culto dionisíaco: o sagrado, o elevado, o sacrifício de sangue, que na comédia se transfigura em vinho; e o obscuro, a escatologia, as fezes, o sexo. *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* são pródigas em referências ao sexo e à devassidão (especialmente quando se trata de mulheres). *Assembleia de Mulheres* e *Paz* fazem uma associação entre fezes e desordem¹⁴. Em *Tesmoforiantes*, temos ainda a celebração de duas deusas da terra, Deméter e Perséfone, especialmente ligadas a Dioniso, e o vinho como elemento sacrificial. No vinho, máxima dádiva de Dioniso, se encontra a potência do êxtase, do estado de graça e contato com a divindade, mas também da embriaguez e do delírio, do engano. Assim como no culto das bacantes, as Tesmofórias são vetadas aos homens e a punição para aquele que se atreve a testemunhá-las é terrível. A obscenidade é parte tão essencial da peça quanto o próprio culto aos deuses.

Dentre as peças que sobreviveram, apenas duas têm Dioniso como personagem: uma pertencente ao gênero trágico (*Bacas* de Eurípides) e outra do gênero cômico (*Rãs* de Aristófanes). As demais fontes, como Homero e Hesíodo, citam rapidamente o deus em escassas passagens. Apesar de sua representação relativamente pequena no que nos restou dessa literatura, Dioniso foi atestadamente o deus que mais influenciou o drama e, mais especificamente, a comédia grega. A comédia, como gênero

¹⁴ Geralmente as referências às fezes aparecem em um ponto da peça em que os problemas ainda não foram resolvidos. O mesmo se dá com os odores agradáveis (como os de comida e bebida), que geralmente aparecem ao fim da peça, quando tudo é resolvido.

crítico da realidade político-literária ateniense, tem em sua base fundamental o deus da ilusão e da subversão.

2.2 Dioniso e a democracia

A vida política, assim como a liberdade para falar sobre ela, é essencial para a comédia. Oliveira e Silva (1991, p.12) afirmam que a liberdade de falar (e insultar) era característica dos *komoí* dionisíacos¹⁵ e a comédia herdou essa liberdade. No entanto, o insulto aberto se transforma em sátira disfarçada, e as críticas escrachadas se tornam cada vez mais sutis. O exame das peças mais antigas (como *Cavaleiros*, de 424 a.C.) em comparação com as mais recentes (*Lisístrata*, de 411 a.C., e *Rãs* de 405 a.C.) permite observar essa mudança no estilo do poeta. Tais mudanças são sintomas das transformações na democracia ateniense do início do século V a.C. e meados do século IV a.C. Nessa primeira fase, é possível encontrar proeminentes figuras políticas como o demagogo Cléon sendo ferrenhamente atacadas. De forma geral, as comédias de Aristófanes procuram didaticamente sugerir aos cidadãos “o que é bom” para a *pólis*, tanto em termos estéticos¹⁶ e filosóficos¹⁷, quanto em termos políticos. E foi a paz o maior conselho político que a comédia ofertou à cidade.

A maior parte das comédias aristofânicas foi encenada durante a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), conflito entre Atenas e Esparta que levou ao enfraquecimento político e militar das duas cidades, especialmente Atenas. Além do fator da guerra, a situação interna de Atenas também se torna pouco favorável para a comédia¹⁸. A oligarquia estabelece um rápido golpe em 411 a.C., mas é substituída pelo governo dos Cinco Mil, que voltaria a perder o poder para a oligarquia. O salário dos magistrados (criticado por Aristófanes em peças como *As Vespas* e *Rãs*) retorna acrescido dos dois óbolos ironizados por Dioniso em *Rãs* (v.139-144). Atenas esforçava-se interna e externamente para conter, ao mesmo tempo, a crise política, a

¹⁵ Origem atestada por Aristóteles na *Poética*, 1449a.

¹⁶ Segundo Sousa e Silva (1987), há uma constante crítica do gênero trágico nas comédias de Aristófanes e especialmente do estilo de Eurípides. Essa crítica se realizaria através da sátira de suas peças (*Acarnenses*, *Tesmoforiantes*) ou da crítica direta (*Rãs*). Eurípides é alvo de Aristófanes não por considerá-lo um poeta menor, muito pelo contrário: considerava-o inventivo e próximo do gênero cômico (Cf. Duarte, 2000, p.216).

¹⁷ Vide a peça *Nuvens*, em que temos Sócrates representando a sofística, corrente de pensamento comum na primeira metade do século V a.C.

¹⁸ Em seu estudo introdutório da tradução de *Rãs*, Brandão (1958, p.16-17) analisa a questão político-financeira de Atenas da época da peça.

guerra e a aliança com os integrantes da Liga de Delos. Aristófanes reflete sobre esse contexto e procura aconselhar a cidade.

É por esse motivo que praticamente todas as comédias de Aristófanes se ocupam de temas pacifistas e, por vezes, apresentam antagonistas que simbolizam a guerra (Lâmaco em *Acarnenses*; a própria Guerra, *Pólemos*, e Tumulto, *Kydoimos*, em *Paz*) e a demagogia que se mostrava incendiária do povo (Cléon, Cleofonte)¹⁹.

Para o poeta, é somente na paz que pode haver espaço para a festa, para a bebida e para a celebração de Dioniso que, como está explicitado em *Bacas*, é o deus que “ama a Paz”:

ὁ δαίμων ὁ Διὸς παῖς
χαίρει μὲν θαλίασιν,
φιλεῖ δ' ὀλβόδοτειραν Εἰ-
ρήναν, κουροτρόφον θεάν.
ἴσαν δ' ἔς τε τὸν ὄλβιον
τόν τε χεῖρονα δῶκ' ἔχειν
οἴνου τέρψιν ἄλυπον:
μισεῖ δ' ᾧ μὴ ταῦτα μέλει,
κατὰ φάος νύκτας τε φίλας
εὐαίωνα διαζῆν,
σοφᾶν δ' ἀπέχειν πρᾶπιδα φρένα τε
περισσῶν παρὰ φωτῶν:
τὸ πλῆθος ὅ τι
τὸ φαυλότερον ἐνόμισε χρῆ-
ταί τε, τὸδ' ἂν δεχοίμαν.

O nume filho de Zeus
alegra-se com festas,
ama a Paz magnificente
Deusa nutriz de jovens;
dá ao rico e ao pobre
por igual fruir no vinho
do prazer indolor;
mas odeia quem descuida,
durante dia e noite amiga,
de viver bem a vida
e manter a mente sábia
longe de soberbas gentes.
O que o povo humilde
crê e põe em prática,
possa eu acolher! (*Bacas*, v.418-433).²⁰

De acordo com o que pode ser depreendido do texto, os festejos dionisíacos (como os já citados festivais de teatro e a celebração do vinho novo) uniam ricos e

¹⁹ Em *Rãs* (v.360-361), o coro reprova os ímpios e aqueles que “atiçam” e “exacerbam” a discórdia.

²⁰ Todos os trechos em grego retirados de *Bacas* foram traduzidos por Jaa Torrano (1995). A referência completa de todas as traduções constam na seção Referências ao final deste trabalho.

pobres na fruição “do prazer indolor” do vinho. Dioniso é o deus que ama a Paz (como uma entidade, que aparece na peça homônima), pois é ela condição para o teatro cômico. Aristófanês lembra, em *Rãs* (v.740), que Dioniso “somente sabe beber e amar”. Baco é também uma divindade agrária, da terra, pouco aceito na cidade. Mesmo quando recebido, sua vinda causa caos e desordem, pouco adequados ao espaço urbano, mas tolerados no campo. Por isso o deus prefere “o povo humilde” às “soberbas gentes”. Não à toa, Diceópolis, típico homem do campo, deseja paz para celebrar Dioniso (o que efetivamente faz, ao final da peça, na festa dos cômicos) e retornar ao campo, onde não é necessário comprar nada (*Acarnenses*, v.28-36). É também no campo que se encontra a felicidade em *Paz* (v.1140-1169). O personagem que personifica “a cidade justa” negocia a paz (*spondai*, libações, encenadas na forma de vinho, atributo de Dioniso) só para si, enquanto o resto da cidade continua em guerra. Sua condição excepcional o transforma no exemplo do que uma cidade em paz pode fazer: negociar livremente produtos estrangeiros (como carne de enguia, muito apreciada pelos atenienses), realizar casamentos e celebrar ritos de fertilidade.

Em *Paz*, Aristófanês torna claros os efeitos da guerra sobre Atenas. Trigeu, representante da comédia, precisa salvar a Paz (*Eirene*) que foi sequestrada por Guerra. Os deuses abandonaram o Olimpo e deixaram-no sob os cuidados da Guerra, que está pronta para esmagar as cidades gregas. Trigeu, o herói dionisíaco, é o salvador da Paz e companheiro da deusa da colheita, Opora. Só é possível haver comédia em um clima de paz.

Outros traços menos expressivos são apontados por Cartledge (1990, p.4), como os falos eretos usados por alguns atores, que indicam a predominância de aspectos populares do culto a Dioniso, como a hipersexualidade (também representada na figura do sátiro, que formava o coro dos dramas satíricos) e a fertilidade. A máscara é também apontada como uma provável reminiscência dos mistérios eleusinos, que reencenavam a morte-ressurreição de Dioniso. O uso da máscara também toca num ponto caro ao deus, que é a transformação de si mesmo através do êxtase, a mudança e o renascimento. Dodds (2002, p.99) afirma que a máscara é o melhor instrumento para deixar de ser quem é e que, por isso, Dioniso é o deus das máscaras antes mesmo de ser o deus do teatro. O fingimento e a encenação são atributos essenciais da divindade e, como tal, não poderia o deus estar mais ligado ao teatro que a qualquer outra arte.

2.3 Homero e Hesíodo

A presença de Dioniso na epopeia homérica é escassa. Essa ausência de referências no texto homérico levanta duas hipóteses: ou o poeta tinha perfeita noção da existência de Dioniso e seu culto e, portanto, o deus já era conhecido à época da formulação da epopeia, sendo o papel reduzido da divindade uma escolha deliberada, ou Homero desconhecia Dioniso e as alusões nas epopeias foram incluídas posteriormente (TRABULSI, 2004, p.38). A questão é passível de discussão e ainda não foi resolvida. Rohde (1925) e Otto (2001) concordam sobre o conhecimento de Homero acerca de Dioniso, estando sua ausência explicada por nada mais que a sua inadequação à epopeia. Otto (2001, p.48) ressalta ainda que não há nenhum indício de que Homero aponte Dioniso como uma divindade estrangeira. Rohde (1925, p.256) aponta para um vago reconhecimento de Dioniso como uma entidade ligada à embriaguez em Homero. Sendo a presença do deus anterior ao século VII ou não, é certo que as passagens que aparecem no texto definitivo figuram um Dioniso coerente com as demais representações literárias posteriores. Na *Ilíada*, Dioniso é citado em somente duas passagens, sendo a primeira a mais substancial:

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος
 δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν:
 ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
 σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηΐον: αἶ δ' ἄμα πᾶσαι
 θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου
 θεινόμεναι βουπλήγι: Διώνυσος δὲ φοβηθεὶς
 δύσεθ' ἄλως κατὰ κύμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ
 δειδιότα: κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλή.
 τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ῥεῖα ζῶντες,
 καί μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς: οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν
 ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν:

Nem mesmo o filho de Driante, o possante Licurgo, viveu muito tempo, ele que lutou contra os deuses celestiais. foi ele que outrora escorraçou as armas do delirante Dioniso da sagrada montanha de Nisa; e todas elas deixaram cair no chão as varas de condão, golpeadas pelo carnicheiro Licurgo com o acicate das vacas. Mas Dioniso fugiu espantado e mergulhou nas ondas do mar, onde em seu regaço acolheu Tétis o amedrontado: enorme era seu terror ante a ameaça do homem. Contra Licurgo se enfureceram os deuses que vivem sem dificuldade. E o filho de Crono cegou-o. Nem por muito tempo viveu, visto que era detestado por todos os deuses imortais. (*Ilíada*, VI, 130-140).²¹

²¹ Todos os trechos em grego retirados da *Ilíada* foram traduzidos por Frederico Lourenço (2013).

Através da fala de Diomedes, temos um relato mítico que invoca a figura divina de Dioniso que teria fugido do ânimo terrível de Licurgo²². Assim como acontece com Penteu em *Bacas*, Licurgo é cegado e, em outra versão, despedaçado por seus súditos. Ambas as punições são caras ao mito dionisíaco: a “cegueira”, a visão enganosa, acomete as mulheres na peça de Eurípides e também o próprio Penteu. A *manía* impede o rei e sua mãe Ágave de enxergarem a verdade. De fato, a cegueira não é castigo incomum entre os deuses. Em *Ájax*, de Sófocles, Atena salva os gregos da fúria do herói que se considera ultrajado por não ter herdado as armas de Aquiles, que foram para Odisseu. “Cegado” por Atena, Ájax destroça furiosamente uma criação de animais, enxergando neles os seus inimigos. No *Héacles* de Eurípides, de forma análoga, Hera envia Íris, a mensageira dos deuses, e Lissa (*lyssa*), a loucura, para punirem o filho bastardo de Zeus. Héacles confunde seus filhos com os filhos de seu inimigo, Euristeu, e os mata, logo antes de Mégara, sua esposa.

O despedaçamento é tema do segundo nascimento de Dioniso Zagreu. Segundo Bernabé (2011, p.232), o mito órfico sugere que Zeus, após o destronamento de seu pai Cronos, teria cometido incesto e tido uma filha com sua mãe Rea. Sua filha, Perséfone, seria por sua vez tomada incestuosamente e dessa união teria nascido Zagreu. Essa série de incestos não consta na versão homérica, assim como a morte do deus. Na versão órfica, Zeus desejava que Dioniso lhe seguisse como rei dos deuses, o que desagradou Hera. Insuflando a cólera dos Titãs, que desejavam o trono de Zeus, Hera fez com que eles sequestrassem o jovem deus com a ajuda de brinquedos e truques. Zagreu é desmembrado e devorado em um sacrifício cruento²³. Zeus destrói os Titãs com seus raios e de suas cinzas nascem os humanos. Dioniso, no mito órfico, está diretamente ligado ao nascimento da raça humana: é da mistura do raio de Zeus, da terra do solo, do sangue dos Titãs e de Zagreu que nascem os humanos²⁴. O desmembramento é a causa da morte de Orfeu, atacado por ménades, e é repetido no mito de Licurgo, citado anteriormente como ofensor de Dioniso. Penteu sofrerá com a

²² Segundo Grimal (1990, p.251) Licurgo foi um rei de Arcádia, filho de Aleu e Neaera. O herói teria amedrontado Dioniso e seu séquito quando passavam pela Trácia, capturando suas bacantes. Dioniso amaldiçoa a terra e a torna infértil, exigindo o sacrifício do rei como tributo. Licurgo é despedaçado pela população e seus restos são espalhados.

²³ O sacrifício cruento é abominado pelos iniciados nos mistérios eleusinos, sendo a vida civilizada e pacífica o ideal a ser seguido para alcançar a salvação. (CARVALHO, 2010, p.271).

²⁴ BERNABÉ, 2011, p.233.

mesma morte, a exemplo de Actéon²⁵, evocado em *Bacas* (v.337-340) como forma de aviso ao rei.

Da mesma forma que no mito órfico, a aparição de Dioniso na *Ilíada* serve para pôr em contraposição duas esferas que compõem seu mito: o humano e o divino. Dioniso, enquanto um olímpio que “vive sem dificuldade”, como referido no trecho acima, não se compara em força a nenhum homem. A despeito de sua condição, o deus foge de Licurgo, mero mortal, demonstrando um comportamento covarde²⁶, chegando mesmo a recorrer à proteção de Tétis. Para Brandão (2008, p.115-116), a perseguição de Licurgo a Dioniso representa, ao mesmo tempo, um rito iniciático de perseguição à presa (geralmente figurada em um bode ou touro, animais que simbolizam a divindade) e de purificação pela água. Assim, como o deus que procura Tétis, os iniciados se jogavam no mar como parte de sua purificação.

Dioniso é o único deus masculino na *Ilíada* que recua diante da luta contra um mortal. Seu comportamento se torna mesmo feminino, aproximando-se muito mais de Afrodite que, no canto V (v.335), é ferida na mão por Diomedes e, em prantos, vai queixar-se à sua mãe Dione. Sua proximidade com Afrodite é reiterada em *Bacas* em diversas passagens²⁷. O Amor (Afrodite) e a Alegria (Dioniso) não são qualificativos da guerra²⁸.

É compreensível a quase ausência do deus na epopeia: seu caráter covarde destoa da bravura do restante dos deuses e heróis da *Ilíada*. A sua escassa presença serve apenas para demonstrar a estranheza e a capacidade inata do deus de subverter os gêneros literários, mesclando atributos tipicamente cômicos à epopeia. Do ponto de vista homérico, Dioniso é um deus antibélico, da embriaguez e da festa, sendo considerado inadequado à batalha, assim como Afrodite²⁹. Essa visão é reiterada na segunda passagem em que o deus aparece já no canto XIV: “Ao passo que Sêmele deu à luz Dioniso, alegria dos mortais”. (*Ilíada*, XIV, v. 325).

²⁵ Discípulo de Quíron, Actéon foi um exímio caçador. Segundo o mito, teria visto a deusa Ártemis durante o banho. A deusa fez com que seus cães de caça se voltassem contra seu dono e o despedaçassem. (GRIMAL, 1990, p.12).

²⁶ O participio aoristo usado por Homero é *phobeteis*, que pode ser traduzido como “tomado de medo”. Em *Rãs*, comédia em que Dioniso aparece como personagem, vemos também o deus comportar-se de forma covarde, ao trocar de lugar com seu escravo para evitar apanhar (v.579-589).

²⁷ *Bacas*, v.225, 236, 315, 404, 459, 688, 773.

²⁸ Sócrates n’*O Banquete* de Platão afirma que o único interesse de Aristófanes é Dioniso e Afrodite (177d), sugerindo que a comédia é o gênero que une esses dois deuses.

²⁹ “Na comédia de Aristófanes, Afrodite e Dioniso se aproximam, a embriaguez báquica alaga a poesia.” (SCHÜLER, 2014, p.13).

A “alegria dos mortais” (*khárma brotoisin*) é nada mais que o vinho, símbolo máximo de Dioniso e ponte de encontro do homem com o deus. É através da embriaguez que o homem pode ascender sua consciência a uma inspiração divina³⁰. A simbologia em torno do vinho, como dádiva maior de Baco, aparece também no canto homérico em honra a Dioniso:

οἶνος μὲν πρῶτιστα θοῆν ἀνὰ νῆα μέλαιναν
 ἠδύποτος κελάρυζ' εὐώδης, ὠρνυτο δ' ὀδμή
 ἀμβροσίη: ναύτας δὲ τάφος λάβε πάντας ἰδόντας.
 αὐτίκα δ' ἀκρότατον παρὰ ἰστίον ἐξετανύσθη
 ἄμπελος ἔνθα καὶ ἔνθα, κατεκρημνῶντο δὲ πολλοὶ
 βότρυες: ἄμφ' ἰστόν δὲ μέλας εἰλίσσετο κισσός,
 ἄνθεσι τηλεθάων, χαρίεις δ' ἐπὶ καρπὸς ὀρώρει.

Vinho, primeiramente sobre a rápida nau negra,
 Suave bebida, jorrava fragrante, levantava-se um perfume
 ambrosíaco; estupor tomou todos os nautas quando viram.
 Logo uma videira junto à vela estendeu-se
 Altíssima ali e aqui, suspendiam-se muitos
 cachos; em volta do mastro, negra, enroscava-se uma hera
 com flores, luxuriante; por cima gracioso fruto brotava; (*Hino homérico 7: A
 Dioniso, v. 35-41*).³¹

Nesse canto, é narrado um conhecido episódio em que Dioniso é raptado por piratas que desconhecem sua natureza divina. Ao tentarem agrilhoar Dioniso, percebem que as correntes não são capazes de segurar o deus. A natureza transitória e inconstante de Dioniso impende-lhe de manter-se fixo em qualquer lugar e de ser contido por qualquer força³². Ao defrontar-se com a miraculosa fuga, o capitão da nau tenta apaziguá-lo, prometendo levar-lhe à ilha mais próxima e lá deixá-lo em paz. Mas o deus não se convence e invoca suas proezas em pleno navio. Aqui, assim como em *Bacas*, a descrença é paga com prodigioso terror. O capitão é transformado em leão (animal que é visto em várias representações do séquito dionisíaco)³³ e atemoriza o resto da tripulação, que salta do navio para o mar³⁴. Dioniso os transforma em golfinhos. Segundo Sodré e Paiva (2002, p.21-23), a junção do animalesco e do humano é um dos principais atributos do que pode ser chamado de grotesco, já que essa união causa uma desarmonia passível de horror ou riso. O episódio do rapto de Dioniso é evocado por

³⁰ Em *Fedro* (265b), Platão coloca a embriaguez dionisíaca como uma espécie de delírio divino, juntamente com outros tipos de inspiração.

³¹ Tradução de Fernando B. Santos (2010).

³² Em *Bacas*, Penteu também tenta encarcerar Dioniso, mas é enganado por uma visão ilusória e prende um touro no lugar do deus. (v.614-618).

³³ “Aparece touro ou multifária serpente/ ou flamejante leão de modo a se ver”. (*Bacas*, v.118-119).

³⁴ O ato de jogar-se ao mar relembra a fuga de Dioniso no canto VI da *Ilíada*, já referido anteriormente.

Sileno em *O Ciclope* (v.1-27) único drama satírico completo que chegou até nós. Nele, Sileno e seus sátiros saem à procura de Dioniso, que havia sido sequestrado pelos piratas, mas acabam ficando presos no Etna, morada de Polifemo, o ciclope ferido por Odisseu no relato homérico.

O vinho e a videira se apresentam com grande beleza aos marinheiros, causando espanto, a exemplo do que acontece em *Bacas* (v.770). O vinho é necessidade do rito dionisíaco, como uma oferta do deus em troca dos sacrifícios que serão feitos. O vinho, assim como o deus que o representa, possui ambíguo valor: ao mesmo tempo em que alegra³⁵, embriaga e enlouquece³⁶. O deus é, em suas próprias palavras, “o mais cruel para os homens e o mais doce” (*Bacas*, v.861).

As duas passagens da *Odisseia* que aludem ao deus, apesar de rápidas, são ligadas a um importante aspecto do deus: a morte.

Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην,
κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἦν ποτε Θησεὺς
ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηνάων ἰεράων
ἦγε μὲν, οὐδ' ἀπόνητο: πάρος δέ μιν Ἄρτεμις ἔκτα
Δίη ἐν ἀμφιούτῃ Διονύσου μαρτυρήσιν.

Vi Prócris, Fedra e a filha do ânima-soturno
Mínos, Ariadne, a quem Teseu quis conduzir de Creta certa vez ao monte da
sagrada
Atenas, sem sucesso, pois matou-a Ártemis em Dia, circundada de água:
denunciara-a Baco. (*Odisseia*, XI, v.321-325).³⁷

No canto XI da *Odisseia*, em que há a primeira aparição do nome de Dioniso, o astuto Odisseu precisa obter respostas de Tirésias, há muito já morto. Para atingir seu objetivo, o herói realiza um ritual de invocação aos mortos, que permite a ele trazer para a superfície aqueles que habitam o Hades. O ritual envolve leite, mel, vinho e água; delícias terrenas que alimentam os mortais. É reservado para Tirésias o sacrifício de um carneiro negro, que se aproxima muito da figura sacrificial de Dioniso, o bode: “[...] para Tirésias reservaria a dádiva/ pan-negra de um carneiro do tropel lustroso.” (*Odisseia*, XI, v.30-33).³⁸ Os animais com chifres, como o bode e o cabrito,

³⁵ “Sileno (*Esvazia a taça e ensaia um passo de dança*) – Ah! Oh! Baco me convida a dançar. Trá! Lá! Lá!” (*O Ciclope*, v.156).

³⁶ “Odisseu – [...] Ocorreu-me então uma ideia divina...enchi o copo com o licor de Marão e dei-lhe a beber, acrescentando: ó Ciclope, filho do deus do mar, vê o que a Grécia extrai da videira, esta bebida celestial, que faz Dioniso sorrir [...] Começou então a entoar, junto à minha tripulação em prantos, canções sem nexos, repetidas em eco pelo antro”. (*O Ciclope*, v.412-415; v.425-427).

³⁷ Todos os trechos em grego retirados da *Odisseia* foram traduzidos por Trajano Vieira (2014).

³⁸ Mesma figura presente nos cantos homéricos: “Sê propício, cabrito, louco por mulheres, nós, os cantores a ti/ cantamos começando e terminando, nem em algum momento é possível/ de ti esquecer de

são representações de Baco e o substituem figurativamente em sua morte ritual. Em *Rãs* (v.847-849), Dioniso pede que se sacrifique um cordeiro negro antes do embate dos poetas, sugerindo que haverá grande desgraça. Em *Bacas*, há o sacrifício de vacas e novilhas, despedaçadas pelas mulheres enlouquecidas (v.734-747). Antes disso, o coro de Mênades refere-se ao sacrifício de um bode (v.137-138) como parte dos mistérios dionisiacos, evocando também a omofagia (*omofágon*), isto é, o consumo de carne crua do sacrifício como forma de “graça”, *chárin* (v.138). No verso 699 uma bacante alimenta um cabrito nos braços. Penteu confunde o deus quando possuído pela *manía*, dizendo estar sendo conduzido por um touro (v.920-922). O Coro, no verso 1159, afirma que Penteu foi conduzido ao infortúnio por um touro³⁹. Segundo Carvalho (2010, p.285), o culto do touro foi muito associado a divindades femininas, como Deméter. Dioniso e Deméter se confundem no jogo de caça/caçador⁴⁰.

Alimentos (consumidos por homens) e sangue (ofertado aos *daímones*, numes) servem como hecatombes. Esse momento significa uma espécie de iniciação, um conhecimento profético que transforma a conduta do personagem: “Como consequência dessa revelação, da sabedoria dos mortos e da ajuda sobrenatural, o herói não é mais o mesmo antes e depois de sua descida ao reino dos mortos”. (TEIXEIRA, 1986, p.1).

Odisseu realiza uma espécie de *catábase*, a exemplo de Hércules e do próprio Dioniso, que também desce para resgatar sua mãe e divinizá-la. A identidade ctônica do deus, sua ligação com o ciclo das estações (nascimento, morte, ressurreição) e seu nascimento de Perséfone, deusa da terra e esposa de Hades, permite a Dioniso ser classificado também como uma divindade subterrânea⁴¹.

Ao contrário dos filhos de Zeus, Odisseu não vai corporeamente ao Hades, mas traz para si os mortos, que desejam avidamente beber o sangue. Para um mortal, seria necessário morrer para realizar a *catábase*, percorrendo o caminho mais fácil, assim como indica Hércules em *Rãs* (v.116-135). O segundo trecho da *Odisseia* evoca uma cena mortuária, e uma segunda descida ao Hades:

um sacro canto lembrar.” (*Cantos Homéricos: A Dioniso*, 1D, v.8-10. Tradução de Fernando B. Santos, 2014).

³⁹ É também o touro símbolo da fertilidade, da chuva, do raio fecundador (como o de Zeus), da potência masculina (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1986, p.1002). Os chifres são também associados às divindades femininas da noite, que é quando acontece o culto descrito em *Bacas* (ELIADE, 2002, p.135).

⁴⁰ A simbologia do sacrifício é retomada em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*. A sacralidade do ritual é invertida para criar o efeito cômico.

⁴¹ Em *Rãs*, há um coro de Iniciados no Hades que cantam em honra a Dioniso, como um deus das profundezas.

πολλοὶ δ' ἥρωες Ἀχαιοὶ
 τεύχεσιν ἐρρώσαντο πυρὴν πέρι καιομένοιο,
 πεζοὶ θ' ἰππιῆς τε: πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σε φλόξ ἤνυσεν Ἥφαιστοιο,
 ἠῶθεν δὴ τοι λέγομεν λεύκ' ὄστé', Ἀχιλλεῦ,
 οἴνω ἐν ἀκρήτω καὶ ἀλείφατι: δῶκε δὲ μήτηρ
 χρύσειον ἀμφιφορῆα: Διώνυσοιο δὲ δῶρον
 φάσκ' ἔμεναι, ἔργον δὲ περικλυτοῦ Ἥφαιστοιο.

Em torno a pira incinerante, heróis aqueus
 corriam a pé, armados, sobre os carros. Troia,
 ribomba o trom.
 A flama heféstia te anulando,
 teus ossos brancos mergulhamos, na alvorada,
 em óleo e vinho. Tua mãe nos dera a ânfora dourada, dom dionísio – nos
 dissera – obra do renomado Hefesto. (*Odisseia*, XXIV, 69-75).

Hermes conduz as almas dos pretendentes mortos que ousaram cobiçar Penélope. Essa descida, ao contrário da realizada por Odisseu, de fato se concretiza: os mortos percorrem o caminho “como morcegos” (XXIV, v.6-7), sugerindo que o Hades é uma paisagem noturna. Assim como na primeira passagem, aqui também há o encontro com heróis como Aquiles, Ajax e Agamêmnon. É na descrição do sepultamento de Aquiles que encontramos o instrumento de Dioniso – a ânfora – que serve para conter o vinho, alegria dos mortais, mas também o óleo que queima a carne do morto. O elemento fúnebre e, especialmente, a *catábase* é uma característica dionisíaca que faz parte de seu rito (a morte e a ressurreição, a descida como iniciação para uma nova vida, o despertar para a divindade) que está sutilmente presente na *Odisseia* e emblematicamente presente em *Rãs*.

Os poemas de Hesíodo não mudam tanto a imagem do Dioniso homérico, sendo ele aqui também o portador da alegria:

Ζηνὶ δ' ἄρ' Ἀτλαντὶς Μαίη τέκε κύδιμον Ἑρμῆν,
 κήρυκ' ἀθανάτων, ἱερὸν λέχος εἰσαναβᾶσα.
 Καδμείη δ' ἄρα οἱ Σεμέλη τέκε φαίδιμον υἱὸν
 μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃτι, Διώνυσον πολυγηθέα,
 ἀθάνατον θνητῆ: νῦν δ' ἀμφοτέροι θεοὶ εἰσιν.
 Ἀλκμήνη δ' ἄρ' ἔτικτε βίην Ἥρακληεῖην
 μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃτι Διὸς νεφεληγερέταο.
 ἀγλαΐην δ' Ἥφαιστος, ἀγακλυτὸς ἀμφιγυήεις,
 ὀπλοτάτην Χαρίτων θαλερὴν ποιήσατ' ἄκοιτιν.
 χρυσοκόμης δὲ Διώνυσος ξανθὴν Ἀριάδνην,
 κούρην Μίνωος, θαλερὴν ποιήσατ' ἄκοιτιν.
 τὴν δέ οἱ ἀθάνατον καὶ ἀγήρω θῆκε Κρονίων.

Maia filha de Atlas após subir no leito sagrado de Zeus pariu o ínclito Hermes arauto dos imortais.
 Sêmele filha de Cadmo unida a Zeus em amor gerou o esplêndido filho Dioniso multialegre imortal, ela mortal. Agora ambos são Deuses.
 Alcmena gerou a força de Hércules unida em amor a Zeus agrega-nuvens.
 Esplendente a mais jovem Graça, Hefesto o ínclito Pés-tortos desposou-a florescente.
 Dioniso de áureos cabelos à loira Ariadne virgem de Minos tomou por esposa florescente e imortal e sem-velhice tornou-a o Cronida. (*Teogonia*, 938-949).⁴²

No texto hesiódico, vemos duas gerações de mulheres, Sêmele e Ariadne que, por interferência de Dioniso, acabam tornando-se divinas. Segundo Brandão (2008, p.121), Sêmele foi uma divindade da terra que decaiu e tornou-se mera mortal. A *Teogonia* é um documento vivo dessa forma de enxergar o divino: Zeus é resultado último de uma sucessão de “reinados” masculinos do universo, interrompendo o ciclo iniciado com Céu.

Dioniso retifica uma injustiça contra Sêmele em *Bacas*, ao fazer a cidade enxergar que sua mãe contraiu núpcias com o próprio Zeus, não manchando a honra da casa, e sim a exaltando. Na *Teogonia*, Hesíodo também a torna imortal, sem maiores detalhes de como acontece. Brandão (2008, p.139) esclarece que Dioniso teria buscado sua mãe no Hades e a conduzido ao Olimpo, batizando-a de Tione. A mesma retificação é feita com Ariadne, também antiga divindade da terra, que se transforma em filha de Minos (a simbologia do touro mais uma vez evocada) e mera princesa (como Sêmele). Segundo Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca*, Epítome 1.8) Dioniso rapta Ariadne antes que ela chegue a Atenas com Teseu. Segundo Oliveira e Silva (1991, p.10) a união dos dois referencia o casamento sagrado entre o rei e a grande mãe, entre o deus e a mulher, a união entre masculino e feminino que dá origem à vida e celebra a fertilidade⁴³. Sua divindade é atribuída por Dioniso, que a toma como esposa. A importância de Dioniso está também na cultura do vinho:

εὗτ' ἄν δ' Ὀαρίων καὶ Σείριος ἐς μέσον ἔλθῃ
 οὐρανόν, Ἀρκτοῦρον δ' ἐσίδη ῥοδοδάκτυλος Ἥως,
 ὦ Πέρση, τότε πάντας ἀποδρέπεν οἴκαδε βότρους:
 δεῖξαι δ' ἠελίῳ δέκα τ' ἥματα καὶ δέκα νύκτας,
 πέντε δὲ συσκιάσαι, ἕκτω δ' εἰς ἄγγε' ἀφύσσαι
 δῶρα Διωνύσου πολυγηθέος.

Quando Orion e Sírio chegarem ao meio do céu, e a Arcturo vir Aurora dedos-róseos, Perses, colhe todo cacho de uva e leva para casa;

⁴² Todos os trechos em grego retirados da *Teogonia* foram traduzidos por Jaa Torrano (1995).

⁴³ Em *Paz e Aves*, temos também o casamento como forma de apaziguamento e fim dos conflitos.

expõe-nos ao sol por dez dias e dez noites, por cinco, na sombra, e verte no sexto em vasilhas o dom de Dioniso muito-júbilo. (*Trabalhos e Dias*, v.609-617).⁴⁴

O poeta chama a atenção para a importância do vinho para a nutrição dos mortais, associando o deus a Deméter, que é figurada logo antes (v.597-599) como provedora do “sagrado grão”. Dioniso é, como lembra Tirésias em *Bacas*, “libação aos Deuses, Deus nascido,/ de modo a terem os homens por ele bens.” (v.285-286). Os dois representam a comida (Deméter) e a bebida (Dioniso). A deusa dos grãos estará ao lado de Dioniso em outras representações, como se verá a seguir.

2.4 Eurípides

Bacas é a única tragédia em que Dioniso aparece como personagem⁴⁵, e é nela que se torna possível observar inúmeros aspectos do mito e do rito de Dioniso que vêm sendo discutidos até agora. Masculino e feminino, divino e humano se confrontam e se sintetizam na figura de Dioniso e nos personagens que o confrontam (Penteu⁴⁶) ou o auxiliam (Mênades, Bacantes).

Dioniso é chamado de “brômio”⁴⁷, nome que para Walter Otto (2001, p.71) vem de “ruído” (*brómos*). É o deus que provoca gritaria, que traz consigo a histeria e a balbúrdia. Quando entra o coro pela primeira vez, o deus é referido com esse epíteto⁴⁸: as Mênades que formam o coro da peça foram aquelas que primeiro foram tomadas pela loucura de Dioniso, que teria trazido seu culto da Ásia para Tebas. O menadismo é atividade exclusivamente feminina e se configura como um retorno máximo à natureza animal e, dessa forma, à divindade. É desse coro o papel de estabelecer a face mais potente de seu deus, a do Dioniso epidêmico. Detienne (2003, p.26) traça um percurso da epidemia dionisíaca, que distingue o deus das demais divindades olímpicas. O primeiro “sintoma” dessa epidemia é anunciado pelo séquito composto de cultuadores do deus, que chegam à cidade anunciando a vinda de Dioniso. *Bacas* é exemplar dessa primeira forma de epidemia: o coro formado por mulheres asiáticas atesta ao mesmo tempo a estranheza do deus, que se mostra na face de mulheres estrangeiras e

⁴⁴ Todos os trechos em grego retirados de *Trabalhos e Dias* foram traduzidos por Christian Werner (2013).

⁴⁵ É citado por Sófocles, *Antígona*, v. 1123-1154.

⁴⁶ Penteu foi também personagem de uma peça homônima de Ésquilo.

⁴⁷ *Bacas*, v.66, 84, 88, 115, 142, 328, 375, 412, 446, 536, 536, 546, 584, 592, 629, 726, 790, 976, 1031, 1250.

⁴⁸ O mesmo acontece no drama satírico *O Ciclope*, de Eurípides.

enlouquecidas, e sua força prodigiosa, que transforma mulheres, geralmente tidas como fracas e incapazes em feras perigosas:

τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστροησ' ἐγὼ
μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν:
σκευὴν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὄργίων ἐμῶν,
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων:
ὁμοῦ δὲ Κάδμου παισὶν ἀναμειγμέναι
χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις ἀνορόφοις ἦνται πέτραις.
δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,
ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,
Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαι μ' ὕπερ
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τίκτει Δί.

Por isso, de suas casas eu as aguilhoei
com a loucura e habitam a montanha aturdidas.
Obriguei-as a ter paramentos de meus trabalhos,
e toda a fêmea semente, quantas cadmeias
mulheres havia, enlouqueci em seus lares:
junto com as filhas de Cadmo misturadas
sob verdes abetos correm por pedras sem teto.
Deve esta cidade saber, ainda que não queira,
que não está iniciada em meus Baqueumas,
e devo pronunciar a defesa de mãe Sêmele
manifesto aos mortais Nume que ela deu a Zeus. (*Bacas*, v.31-42).

A vingança de Dioniso contra a cidade que não acreditou em sua mãe se dá através das mulheres, mais sensíveis aos efeitos do entusiasmo contagiante do deus (SOUSA, 2010, p.87) e geradoras de cidadãos⁴⁹. A montanha para onde rumam as mulheres é simbólica para o que Dioniso representa. É a montanha o espaço natural e que, ao mesmo tempo, se eleva da terra em direção ao céu, sem, no entanto, tocá-lo. Terra e céu, alto e baixo se entremeiam na montanha, que é onde se dá o culto báquico. É interessante notar os efeitos de Dioniso sobre as mulheres, primeiros alvos de sua *manía*. Essencialmente ligadas ao espaço do *oikos*, as mulheres deveriam permanecer restritas às atividades familiares, não participando diretamente da vida política da *pólis*:

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-
βαι, στεφανοῦσθε κισσῶ:
βρῦετε βρῦετε χλοήρει
μίλακι καλλικάρπῳ
καὶ καταβακχιοῦσθε δρυὸς
ἢ ἐλάτας κλάδοισι,
στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων
στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων

⁴⁹ Já na *Ilíada* (XXII, v.461) somente uma mulher, Andrômaca, é referida como louca (*mainádise*).

μαλλοῖς: ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς
 ὀσιοῦσθ': αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει--
 Βρόμιος ὅστις ἄγη θιάσουσ--
 εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
 θηλυγενῆς ὄχλος
 ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ'
 οἰστρηθεῖς Διονύσῳ.

Ó Tebas nutriz de Sêmele
 coroa-te com heras,
 cresce, cresce com a verde
 briônia de belas bagas,
 torna-te Baco com ramos
 de carvalho ou de abeto,
 vestidas coloridas nébridas
 cobre-te com alvas tranças de lã,
 em volta das hásteas violentas
 santifica-te, dançará a terra toda,
 quando Brômio trazer os tíasos
 à montanha, à montanha, onde há
 uma multidão de mulheres
 longe das rocas e dos teares
 por agulhão de Dioniso. (*Bacas*, v.105-119).

A roca e o tear⁵⁰, instrumentos para fabricação e reparo das vestimentas familiares, são símbolos do ofício feminino, que são substituídos pelos tirsos e as coroas de Hera. A identidade feminina, definida pelo papel social de mãe e esposa, é invertida: se antes seu espaço era a casa, a civilidade e o recato, agora passa a ser a montanha, a selvageria, a exposição. As crias são trocadas por feras, a quem as mulheres lactantes dão de mamar:

αἰ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων
 ἀγρίους ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα,
 ὅσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι
 βρέφη λιπούσαις: ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους
 στεφάνους δρυός τε μίλακός τ' ἀνθροφόρου.

Nos braços tinham cabritos e bravios
 filhotes de lobo dava-lhes alvo leite:
 as recém-paridas com o seio ainda cheio
 deixam seus filhos e coroam-se de hera⁵¹,
 de carvalho e de videira florida. (*Bacas*, v.699-703).

⁵⁰ Em *Lisístrata* (v.565-574), a tecelagem, atividade tipicamente feminina, é usada como metáfora para a atividade política.

⁵¹ “A hera passava, na antiguidade, por ter a propriedade de impedir a embriaguez, e era por isso que, nos festins, os convivas com ela se coroavam. Essa planta forma também frequentemente a coroa de Baco. Enrola-se frequentemente em torno do tirso cuja extremidade termina por uma pinha. Em numerosos lugares, realmente, a pinha entrava no fabrico do vinho, que devia diferir, em muitos aspectos, do que é hoje em dia”. (MENARD, 1991, p.107).

A autoridade masculina, representada na figura de Penteu (enquanto rei de Tebas), é destruída por Ágave que não o reconhece como filho (v.1119-1122). A cabeça da cidade é arrancada junto com a de seu rei: Penteu é o último descendente da geração de Cadmo, e não há esperança para sua mãe ou tias terem novos filhos. Só resta o exílio.

Para as mulheres de cidadãos era esperada ainda a participação em alguns rituais religiosos, muitas vezes proibido aos homens⁵². É possível entender a postura temerosa de Penteu diante das mulheres possuídas por Dioniso: a transgressão das bacantes desafia a ordem natural da cidade. A ofensa se torna ainda maior, considerando que, do ponto de vista do rei, são as mulheres as causadoras de tudo: “Não! Isto já passa dos limites,/ se de mulheres sofrermos o que sofreremos” (*Bacas*, v.785-786). A preocupação de Penteu é de ordem moral e cívica, pois acredita que Dioniso traz também consigo os atributos de Afrodite, estando os dois vinculados:

Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς:
πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἐστάναι
κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν
πτώσσουσιν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,
πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,
τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου.

Dioniso que seja, a honrá-lo em coros;
plenas no meio dos tíasos estão de pé
crateras; e cada uma por seu lado a sós
esgueira-se e serve a cama dos machos,
escusadas como Loucas sacrificantes
a Afrodite vão antes que a Báquio. (*Bacas*, v.220-225).

Dioniso é também descrito “com loiros cachos”⁵³ e “graça de Afrodite nos olhos” (v.235-236), adjetivos que geralmente são endereçados às mulheres. Tirésias procura tranquilizar o rei afirmando que a “sensatez” das mulheres não será corrompida, pelo menos daquelas que já eram sensatas e castas antes da chegada do deus:

οὐχ ὁ Διόνυσος σωφρονεῖν ἀναγκάσει
γυναῖκας ἐς τὴν Κύπριν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν ἔνεστιν εἰς τὰ πάντ' ἀεὶ
τοῦτο σκοπεῖν χρή: καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν
οὔσ' ἢ γε σώφρων οὐ διαφθαρήσεται.

Não Dioniso obrigará a ser sensatas

⁵² Como em *Tesmoforiantes*, em que temos a celebração das deusas da terra. Aristófanes joga com os *topoi* masculino e feminino. Essa relação será mais bem explorada no capítulo 2 dessa dissertação.

⁵³ É descrito de modo semelhante em *O Ciclope*: “Ó bem amado, ó Baco querido, por onde erras solitário, sacudindo tua loura cabeleira?” (v.75).

as mulheres em Afrodite mas por natureza
o ser sensato em tudo vigora sempre.
Isso se deve observar. E nos Baqueumas
presente a sensata não se corromperá. (*Bacas*, v.314-318).

O Mensageiro reitera o argumento de Tirésias, ao afirmar que vira as mulheres “castas e não, como dizes, embriagadas de vinho e sons de flauta/ enamoradas a caçar Afrodite na floresta” (v.686-688). Afrodite parece ser uma consequência de Dioniso: a loucura traz a permissividade necessária para aflorar o erotismo proibido às mulheres⁵⁴. Para Penteu, os dois deuses se ajustam em um único eixo, isto é, o do feminino e, dessa forma, do condenável. Na fala do mensageiro, que vem contar a Penteu as maravilhas que vira, podemos encontrar os dois deuses figurados como preciosos para os homens. É o vinho de Dioniso necessário para a alegria e para o amor⁵⁵. É necessário, segundo o conselho do mensageiro, que a cidade receba o *daímon* (nume), mesmo que não o reconheça legitimamente:

τὸν δαίμον' οὖν τόνδ' ὅστις ἔστ', ὦ δέσποτα,
δέχου πόλει τῆδ': ὡς τὰ τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας,
κάκεινό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.
οἴνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις
οὐδ' ἄλλο τεργπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.

A este Nume então quem seja, ó senhor,
recebe-o neste país. Que ele é magnífico,
ainda isto o proclama, segundo eu ouvi:
deu a dolorífuga videira aos mortais.
Vinho não mais havendo, não há Cípris
nem têm os mortais nenhum outro prazer. (*Bacas*, v.769-774).

Eurípides adverte sobre o perigo de abandonar o amor em *Hipólito*, peça em que Afrodite se vinga utilizando de seu dom, isto é, a paixão (como o de Dioniso é o vinho e a loucura). Assim como Dioniso, a deusa é afrontada em seu culto e exige expiação, confrontando indiretamente Ártemis, protetora de Hipólito. Para Dodds (2002, p.82), ambos os cultos de Apolo e Dioniso possuíam uma função essencialmente catártica, sendo Apolo o deus que provê a proteção enquanto Dioniso é aquele que cede

⁵⁴ Em Aristófanes, é comum ver as mulheres como “loucas por sexo” (*anerastrias*), especialmente em *Tesmoforiantes*.

⁵⁵ O ciclope no drama satírico de Eurípides parece relacionar o vinho à permissividade: “Quem bebe e não cai na orgia é um estúpido” (v.537).

a liberdade. Por suas características, é possível contrapor Dioniso/Afrodite⁵⁶ aos gêmeos Apolo/Ártemis, deuses ligados em certa medida à lucidez, ao masculino, ao definitivo⁵⁷.

Além da estreita relação de Dioniso com entidades femininas (Afrodite, Deméter, Perséfone, Reia), sua descrição física na peça o afasta da virilidade masculina e o aproxima das mulheres: “Vós outros ide pela cidade e dai caça/ ao efeminado forasteiro que traz doença/ nova para as mulheres e polui os leitos.” (*Bacas*, v.352-354). Essa figura efeminada⁵⁸ é vista como grande ameaça à ordem já que “polui os leitos”, parte dos domínios femininos. Sua aparência é mesmo admirada por Penteu:

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε,
ὡς ἐς γυναικάς, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει:
πλόκαμός τε γάρ σου ταναός, οὐ πάλης ὕπο,
γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέως:
λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,
οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς,
τὴν Ἀφροδίτην καλλονῇ θηρώμενος.

Mas de corpo não és feio, forasteiro,
para as mulheres, o que traz a Tebas,
pois tem longa melena, por não lutares
espalhada pelo rosto, cheia de anseios;
conservas de propósito a pele branca
não sob raios de sol mas sob a sombra,
e estás com a beleza a caçar Afrodite. (*Bacas*, v. 453-459).

A pele branca, geralmente ligada às mulheres, uma vez que permanecendo no domínio do lar expunham-se menos ao sol, é apontada como indicativo de beleza, assim como os longos cabelos, atributo de quem não batalha. Em outras representações, Dioniso, por vezes, usa hábitos femininos⁵⁹. Não à toa o primeiro sintoma do delírio de Penteu será seu ímpeto de observar o rito das Bacantes, interdito aos homens. Dioniso o incita a vestir-se como mulher, para assim poder aproximar-se sem ser notado:

Π. τίνα στολήν; ἢ θῆλυν; ἀλλ' αἰδώς μ' ἔχει.
Δ. οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ.

⁵⁶ “Devemos anotar, contudo, que Dioniso, tal como Afrodite, era não-moral, não-racional; não é indiferente à moral, só que não é essa a área em que se move.” (KITTO, 1990, p.339).

⁵⁷ “Baco e Apolo [...] se opõem. Estavam reunidos em Delfos pelo culto e pelas representações figuradas. Mas tal reunião nada mais era que a consequência da sua oposição que se encontrava até no contraste dos hinos característicos dedicados a uma e outra divindade; a Apolo (a unidade) o peão grave e simples; a Baco (a multiplicidade) o ditirambo variado e desordenado. Daí Baco às vezes criança, outras rapaz, outras homem feito, outras ancião; Apolo, pelo contrário, sempre semelhante a si próprio, dotado de mocidade eterna e divina.” (MENARD, 1991, p.114).

⁵⁸ Em *Tesmoforiantes*, existem também figuras que, como Dioniso, estão em um lugar intermediário entre o masculino e o feminino, a exemplo de Agatão.

⁵⁹ “(...) às vezes, também, e nos monumentos dos últimos tempos da arte, Baco surge inteiramente vestido à maneira das mulheres” (MENARD, 1991, p.101).

Π. στολήν δὲ τίνα φῆς ἀμφὶ χρῶτ' ἐμὸν βαλεῖν;
 Δ. κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.
 Π. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;
 Δ. πέπλοι ποδήρεις: ἐπὶ κάρα δ' ἔσται μίτρα.
 Π. ἦ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;
 Δ. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέρας.

P. Que vestido? de mulher? Pudor me impede.
 D. Não tem mais coragem de ver as Loucas?
 P. Que vestido dizes que vais pôr em mim?
 D. Estendo longa melena sobre teu crânio.
 P. Qual é a segunda figura de meu adorno?
 D. Túnicas tocando os pés; na cabeça, mitra.
 P. Acrescentarás algo além disso?
 D. Tirso na mão; e colorida pele de corça. (*Bacas*, v. 828-835).

O travestimento de Penteu é o símbolo de sua rendição frente ao poder do deus que domina a ilusão, o disfarce, a inversão. A transformação do rei, peça por peça, em uma daquelas mulheres que tanto repudiou, é a perfeita manifestação da subversão dionisiaca. O rei é vítima do mesmo escárnio que direcionou a Dioniso por sua aparência efeminada, mas no caso do filho de Ágave, sua indumentária será a preparação para seu sacrifício. Penteu receia vestir-se com trajes femininos, pois teme provocar o riso das Bacantes e dos cidadãos da cidade. O personagem admite que o travestimento de homem em mulher seja ridículo e, de fato, a comédia se utiliza frequentemente desse recurso no intuito de provocar o riso. Ridículas também são as indumentárias de Cadmo e Tirésias no início da peça, que se encaminham para dançar como bacantes, independente de sua senilidade (v.175-177). Para Kitto (1990, p.334), o espetáculo dos velhos proporciona certa comicidade, tal qual a cena de travestimento do rei de Tebas. Dioniso é o personagem que consegue trazer o riso para uma tragédia, demonstrando que sua subversão acontece mesmo nos gêneros tidos como “sérios”⁶⁰, a exemplo da epopeia, como demonstrado anteriormente.

O segundo efeito da vinda de Dioniso é o nascimento da vinha e, conseqüentemente, da embriaguez. Dioniso se autodenomina como “Quem forma a cacheada uva para os mortais” (v.651), isto é, quem provê a matéria prima do vinho. A bebida, além de fazer parte das festas e celebrações, é o portal para o êxtase⁶¹ (*ékstasis*), para o abandono de si mesmo, para então ser possuído pelo entusiasmo da divindade (*enthousiasmós*), permitindo a entrada do deus. É a bebida de Dioniso que propicia

⁶⁰ O travestimento como forma de subversão dionisiaca será mais bem explorado no capítulo 2 desta dissertação.

⁶¹ “No delírio e no entusiasmo, a criatura humana desempenha o papel de deus e este, dentro do fiel, o de homem.” (VERNANT, 2009, p.78).

alegria, quando bebida na medida certa, mas desmesuradamente é capaz de enlouquecer. A loucura é o elemento divino que causa a subversão, a transformação da ordem, e abre espaço para o obscuro. Dodds (2002, p.83) enxerga Dioniso como o deus capaz de fazer a todos, pobres e ricos, homens e mulheres, esquecerem-se de si mesmos ou sair de sua própria consciência por um período de tempo e, assim, libertarem-se. O vinho é o portal para essa liberdade.

Dioniso é considerado também uma divindade da terra⁶², juntamente com Deméter:

[...] Δημήτηρ θεά--
 γῆ δ' ἐστίν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούλη κάλει:
 αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς:
 ὃς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος
 βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἠὔρε κείσηνέγκατο
 θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπῶρους βροτούς
 λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς,
 ὕπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
 δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.

[...] Deméter Deusa
 ou Terra, chama-a pelo nome que preferes,
 ela com os sólidos nutre os mortais;
 este veio equivalente, o filho de Sêmele:
 úmido licor de uva inventou e apresentou
 aos mortais, dos sofridos homens ele cessa
 a dor quando se fartam do fluxo da uva,
 dá sono e obliúvio dos males cotidianos,
 não há nenhum outro remédio das fadigas (*Bacas*, v.275-283)

Sua ligação com Deméter é ainda mais profunda, uma vez que no mito órfico Dioniso é filho de Perséfone e, portanto, neto de Deméter. A deusa é quase uma contraparte feminina de Dioniso⁶³. Os mistérios eleusinos estão profundamente ligados a essas três figuras: Deméter, Perséfone e Dioniso. Eliade (2002, p.214) chama a atenção para a importância dos deuses da terra para todas as civilizações, e Dioniso não é um caso à parte: o vinho novo era amplamente festejado e recebido com louvores, como um dos mais preciosos dons da terra (“Flui leite do chão, flui vinho, flui mel⁶⁴/ nectário,/ a névoa é como de incenso sírio”. *Bacas*, v.142-144). Os elementos de Dioniso são os úmidos. O deus parece estar especialmente ligado à água (o mar em que

⁶² Em *Bacas* (v.129-135) é referida a Mãe Reia e a “Deusa Mãe” como partícipe dos festejos dionísios.

⁶³ “O seu culto, menos antigo que o dos demais deuses, revestiu-se de certa importância, à medida que se foi ampliando a cultura da vinha. Associou-se, então, a Ceres, e ambos foram honrados nas mesmas festas como príncipes soberanos da agricultura”. (MENARD, 1991, p.99).

⁶⁴ Segundo Eudoro de Sousa (2010, p.110), o leite e o mel são elementos que assinalam “a outra vida”.

se joga na *Ilíada*), e à noite, também atributo feminino⁶⁵. Não à toa em *Bacas* o vinho é recebido com assombro (v.705-714).

O terceiro estágio da epidemia báquica é a conquista da casa real, centro de poder da cidade. É também quando o palácio de Penteu se faz tremer com os raios de Zeus que é invocado o deus brômio:

Χο.ᾶ ᾶ,
 τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-
 νάξεται πεσήμασιν.
 — ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα:
 σέβετε νιν.— σέβομεν ᾶ.
 — εἶδετε λάινα κίοσιν ἔμβολα
 διάδρομα τάδε; Βρόμιος ὄδ' ἀλα-
 λάζεται στέγας ἔσω.
 Δ.ᾶπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα:
 σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος.

Co. Â, â
 O palácio de Penteu
 sacudirá até cair.
 Dioniso no palácio:
 venerai-o. – Veneramos, ó! –
 Vede pétreo pórtico nas colunas
 deslocar-se lá! Brômio grita
 o alarido dentro do palácio.
 D. Acende tocha de fúlgido raio!
 Arde arde palácio de Penteu! (*Bacas*, v.586-595).

Assim como Zeus destruiu Sêmele com relâmpagos e fogo, o deus usa agora o mesmo poder na vingança de seu filho. A afiliação de Dioniso com Zeus é questionada durante boa parte da tragédia. Já no prólogo (v.1-63) da peça, apresentado pelo próprio Dioniso, o deus se anuncia como filho de Zeus e que vem a Tebas estabelecer seu culto na terra de sua mãe Sêmele. Segundo Baco, sua mãe teria sido ultrajada por Tebas, que não acredita em sua versão da história, segundo a qual teria sido fecundada por Zeus. Mesma queixa é feita nos fragmentos do primeiro hino homérico a Dioniso: “Sêmele te gerou com Zeus ama-raio,/ outros ainda de Tebas, senhor, te dizem ser, enganando-se; a ti gerava o pai dos homens e dos deuses.” (*Hino homérico 1: A Dioniso*, v.5-7). Há também referência a sua origem no hino VII: “sou eu Dioniso, o que grita alto, ao qual gerou a mãe/ Cadmeia Sêmele a Zeus em amor unida.” (*Hino homérico 7: A Dioniso*, v.56-57). No mito contado por Dioniso, Sêmele foi fulminada por Zeus graças às maquinações de Hera, que a teria iludido, forçando o filho

⁶⁵ “P. Celebras ritos noturnos ou durante o dia?/ D. Muitos à noite, as trevas têm santidade./ P. Isso é ardil para mulheres, e corrupção” (*Bacas*, v.485-487).

de Cronos a revelar-se em todo seu esplendor, com raios e trovões. Dioniso teria terminado então sua gestação na coxa de Zeus, argumento que será também ridicularizado por Penteu (v.286-287) que insiste em encarar o mito de forma lógica.

O nascimento de Dioniso pode ser comparado ao de Atena, também filha de Zeus. Enquanto a deusa foi tirada da cabeça do deus, através de uma martelada, Baco foi gerado na coxa. Atena, nascida na parte pensante do corpo, se torna uma deusa masculinizada e racional, representando a sabedoria e a prudência. Dioniso, nascido no baixo ventre, assume traços femininos e é costumeiramente associado ao sexo e à escatologia⁶⁶. O discurso de Dioniso é cheio de “sofismas” como aponta o próprio Penteu, que procura entender o culto de maneira prática e clara. Penteu representa, pelo menos na primeira parte da peça, a antítese de Dioniso, a lógica inaplicável à religião.

A segunda parte da peça é marcada pela loucura de Penteu, que finalmente começa a ver o que deveria ver, ou pelo menos o que o deus gostaria que visse⁶⁷ (v.920-924). O despedaçamento ritual (*sparagmós*) do rei é a culminação dos efeitos de Dioniso sobre a cidade que não o reconhecia enquanto divindade⁶⁸, a prova de seu poder. A terrível descrição do mensageiro relembra o relato do camponês que vira as mesmas bacantes atacarem e despedaçarem o gado e ressalta a face horrível do culto do deus. O horror chega ao seu grau maior quando as Mênades se encontram com Ágave (v. 1168-1201), que vem com a cabeça de sua “caça” em mãos, sendo esta cena mesmo repugnante⁶⁹. Apesar de a vingança de Dioniso contra a casa de Cadmo ser concretizada, o objetivo secundário que era o reconhecimento de si e de seu culto não é totalmente cumprido: Cadmo aponta que o deus agiu com “justiça excessiva” (v.1244-1250), não sendo isso digno de um deus: “Não convém cólera semelhar Deuses a mortais”. (v.1348). Apesar de os demais personagens, bem como os espectadores, já terem notado o mal que havia sido feito, a catarse trágica só é atingida com o retorno da consciência de Ágave, que olha para o céu, agora luminoso e claro, e volta os olhos para

⁶⁶ A coxa tem um significado não só sexual: “Consoante o esquema clássico dos ritos iniciáticos, o mito quer significar que o detentor de um dos mais célebres cultos da antiguidade grega recebeu sua educação iniciática ou ‘segunda geração’ na coxa de um deus supremo, que pode, no caso em pauta, ser considerado como um andrógino inicial”. (BRANDÃO, 2008, p. 122).

⁶⁷ “Dir-se-ia que Dioniso se esforça por sugerir a Penteu a solução do equívoco que o levará à ruína; por dizer que o rei de Tebas não combate mais um ‘mago da Lídia’, ou de qualquer outro país dos bárbaros, vindo à Hélade para lhe subverter os costumes, mas um deus ignorado ou esquecido no fundo da sua própria alma, como, talvez na de todos nós”. (SOUSA, 2010, p.106).

⁶⁸ Conforme o lamento de Cadmo (v.1308-1310): “Em ti a casa tinha seu olho, ó filho/ de minha filha, e sustentavas o palácio,/ temido pelo povo;”.

⁶⁹ MIRANDA, Margarida. O ‘Horripilante’, objeto estético. *HVMANITAS*, Coimbra, vol. XLVII, p.197-216, 1995.

o rosto do filho. Se os efeitos de Baco durassem para sempre, como sugere Cadmo (v.1259-1262), a catarse jamais seria completamente alcançada. Dessa forma, o terrível e o maravilhoso, o divino e o humano precisam se chocar para que haja concretamente uma tragédia.

2.5 Aristófanes

Podendo ser considerada a última peça da comédia antiga, *Rãs* é um último brado de Aristófanes contra os rumos políticos que Atenas tomava no final do século V. Em suas últimas peças, o tema político se torna raro, dispensando inclusive o veículo mais direto de crítica e de veiculação da “voz do poeta”, isto é, a parábase⁷⁰. Assim como em *Bacas*, em que o coro de Mênades toma a importante função de invocar Dioniso, em *Rãs* dois coros tomarão esta tarefa: o coro das rãs-cisnes e o coro dos Iniciados. Estes dois coros se apresentam de maneiras bastante distintas e representam dois lados do mesmo deus, sendo esta a peça em que a tensão entre os aspectos humano e divino de Dioniso se torna mais clara. Bowie (1993, p.244) acredita que os mistérios (não somente os eleusinos, como também os órficos, e os demais mistérios atenienses) são usados como um elemento estrutural da peça para realizar críticas políticas. Como afirma ainda o autor, as referências aos rituais, à literatura e à política estão estreitamente ligadas, misturando as linguagens política e literária⁷¹.

O argumento de *Rãs* é bastante simples: Dioniso sente falta de Eurípides, pois não há mais nenhum grande tragediógrafo em Atenas, apenas alguns poucos imitadores de Eurípides⁷². O deus do teatro decide então descer ao Hades para trazer o poeta de volta, mas para isso recorre à ajuda de seu meio irmão, Hércules, que fez a mesma viagem para trazer Cérbero, em um de seus trabalhos⁷³. Para Bowie (1993, p. 234-235), faz sentido que a viagem se inicie com a visita a Hércules, que é o arquétipo do iniciado em Elêusis. Ambos os filhos de Zeus têm jornadas parecidas no Hades,

⁷⁰ Cf. Duarte, 2000, p.203.

⁷¹ “In the preceding scenes, we have seen how references to ritual, politics and poetry are closely bound together and here too the language of poetry and of politics is mixed” (BOWIE, 1993, p.245). Slater (2002, p.181) corrobora essa afirmação: “In the *Frogs*, literary and political criticism are blended inextricably together to a degree not seen in Aristophanes’ work since the *Acharnians*.” (SLATER, 2002, p.181).

⁷² É citado ainda um filho de Sófocles, Iofonte, que teria utilizado peças de seu pai após sua morte (*Rãs*, v.74-76).

⁷³ Hércules, na peça homônima de Eurípides, afirma ter ido ao Hades e resgatado o “cão tricéfalo” (*Hércules*, v.611).

enfrentando criaturas e atravessando um pântano. Hades (Pluto) permite que Dioniso leve Ésquilo com ele, assim como permitiu Hércules levar Cérbero. Dioniso e Xântias, escravo de Dioniso que segue o personagem e, inclusive, ajuda o deus na elaboração de suas críticas ao teatro⁷⁴, formam a dupla cômica que descera ao Hades. Os dois batem à porta de Hércules⁷⁵ e são atendidos pelo herói, que não resiste à visão de Dioniso trajado com um vestido amarelo e uma pele de leão e desata a rir: “Hércules – Não, não é possível conter o riso, quando vejo uma pele de leão sobre um vestido de mulher! Que significa isto? Que relação há entre um coturno e uma clava? Por que terra andaste?” (*Rãs*, v.45-47). Assim como em *Bacas*, há a percepção nas falas de Hércules que Dioniso é um deus andarilho, vindo de exóticas terras estrangeiras. O herói questiona ainda o uso do coturno, indumentária típica da tragédia, em concomitância com os demais figurinos da comédia. Os dois gêneros dramáticos se encarnam na figura do deus.

Em prefácio de *Rãs*, Maria de Fátima Silva (2014) levanta a hipótese de que os trajes de Dioniso sinalizam sua multiplicidade⁷⁶. A autora categoriza o vestido de Dioniso como os de “qualquer matrona de sociedade”, enquanto a pele de leão e a clava de Hércules são atributos do “mais macho dos heróis” (SILVA, 2014, p.13). Bowie (1993, p.237) afirma que além do óbvio efeito cômico⁷⁷, o ato de vestir a pele de um animal (como um leão) e o travestimento é comum no rito dionisíaco, em que a roupa que indica o oposto de “homem”, como de um efebo, marca seu período de passagem. Cartledge (1990, p.4) acredita que a combinação de aparatos serve para sublinhar a estranheza e a inadequação do deus antes e depois de descer ao Hades. A comicidade da cena estaria ainda na espécie de “efeito espelho” que acontece, segundo Slater (2002, p.184), quando os dois personagens são colocados lado a lado em cena e são comparados.

Dioniso responde ao questionamento sobre suas roupas fazendo referência a Clístenes (v.48), célebre efeminado que é citado em praticamente todas as obras de Aristófanes, ligado ao tema da homossexualidade e da androginia. O personagem é evocado novamente, em seguida:

⁷⁴ Xântias pergunta se não deve usar uma das inúmeras piadas feitas por escravos, já por demais conhecidas pelo público da época (v.1-20). As piadas são compostas por escatologias ligadas a fezes e odores.

⁷⁵ Cena semelhante acontece em *Acarnenses* (v. 393-478).

⁷⁶ Opinião compartilhada por Pompeu (2011, p.173).

⁷⁷ “The combination is obviously comic at a rather basic level because of its incongruity” (BOWIE, 1993, p.237). Cartledge (1990, p.7) liga ainda a cor amarela do vestido de Dioniso à covardia do deus.

Διόνυσος
 καὶ δῆτ' ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντί μοι
 τὴν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἐξαίφνης πόθος
 τὴν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα.
 Ἡρακλῆς
 πόθος; πόσος τις;
 Διόνυσος
 μικρὸς ἠλίκος Μόλων.
 Ἡρακλῆς
 γυναικός;
 Διόνυσος
 οὐ δῆτ'.
 Ἡρακλῆς
 ἀλλὰ παιδός;
 Διόνυσος
 οὐδαμῶς.
 Ἡρακλῆς
 ἀλλ' ἀνδρός;
 Διόνυσος
 ἀπαπαί.
 Ἡρακλῆς
 ξυνεγένου τῷ Κλεισθένει;

Baco – E como no navio eu estivera lendo a *Andrômeda*, subitamente um desejo (podes avaliar com que intensidade!) se apossou do meu coração.

Héracles – Um desejo? Tão grande como...

Baco – Pequeno, como...Mólon.

Héracles – Por uma mulher?

Baco – Não.

Héracles – Por um mancebo?

Baco – Absolutamente.

Héracles – Por um homem, então?

Baco – Isto mesmo!

Héracles – Tens estado... com Clístenes? (*Rãs*, v.54-58).⁷⁸

A comédia, como já foi dito anteriormente, é o gênero em que melhor encontramos o insulto e a obscenidade. Em *Rãs*, a obscenidade tem uma dupla função: ao mesmo tempo em que realiza uma crítica literária e política, evoca ainda a subversão inerente a Dioniso e a seu culto. Nesse sentido, o tema da homossexualidade será importante para o desenvolvimento de uma crítica já existente n'*O Banquete*, de Platão, no discurso de Aristófanes⁷⁹. Segundo o mito narrado pelo comediógrafo (189 a – 193 b), existiriam três sexos: os andróginos, dos quais adviriam os homens e mulheres heterossexuais, os filhos do sol, que originariam os homens homossexuais, e as filhas da terra, que originariam as mulheres homossexuais. Dos andróginos viriam ainda os

⁷⁸ Todos os trechos em grego retirados de *Rãs* foram traduzidos por Junito de Souza Brandão (1986).

⁷⁹ Segundo Pompeu (2011, p.20) o discurso de Aristófanes teria sido composto por Platão baseando-se em sua obra cômica.

adúlteros. O comentário de Aristófanes sobre o relacionamento homossexual masculino evoca um código amoroso já estabelecido na época e que dita a dedicação do *erastes*, o homem mais velho, ao *eromenos*, o rapaz mais novo:

τοῖς ἀνδράσι, καί εἰσιν οὗτοι βέλτιστοι τῶν παίδων καὶ μειρακίων,
ἄτε ἀνδρειότατοι ὄντες φύσει. φασὶ δὲ δὴ τινες αὐτοὺς ἀναισχύντου
ς εἶναι, ψευδόμενοι: οὐ γὰρ ὑπ' ἀναισχυντίας τοῦτο δρῶσιν ἀλλ' ὑ
πὸ θάρρους καὶ ἀνδρείας καὶ ἀρρενωπίας, τὸ ὅμοιον αὐτοῖς ἀσπαζό
μενοι. μέγα δὲ τεκμήριον: καὶ γὰρ τελεωθέντες μόνον ἀποβαίνουσι
ν εἰς τὰ πολιτικὰ ἄνδρες οἱ τοιοῦτοι. ἐπειδὴν δὲ ἀνδρωθῶσι,

Excepcionais mesmo quando crianças e jovens, eles são, por natureza, másculos como ninguém. Alguns dizem que são despudorados, o que é um equívoco. Não é por sem-vergonhice que eles se comportam assim, mas por coragem, por virilidade. A masculinidade leva-os a se apegarem ao que se assemelha a eles. Querem prova? Maduros, são os únicos a ingressar na política. São machos e pronto! Adultos, inflamam-se por jovens. (*O Banquete*, 192 a).⁸⁰

Para um homem adulto, não é aceitável apaixonar-se por outro homem igual a ele, mas por um jovem. Tal comportamento seria moralmente inadequado⁸¹, pois expressaria o desejo de permanecer como um juvenzinho e, dessa forma, mais próximo do sexo feminino e impróprio para a atividade política, exercida somente por homens “maduros”, como atestado por Aristófanes anteriormente. Essa aproximação justificaria a zombaria com Clístenes e Agatão, por vezes tratados quase como mulheres⁸². Dessa forma, ao contrário do que poderia se depreender da leitura apressada das peças de Aristófanes, não é o comportamento homossexual em si que é criticado, mas o distanciamento da virilidade. Dioniso é uma figura cômica justamente porque une virilidade e feminilidade em uma única e absurda imagem.

Depois de sugerir diversas maneiras mortais de ir até o Hades, isto é, se matando, Héracles sugere uma maneira imortal, através de um pântano em que encontrariam Caronte, o barqueiro. A *catábasis* de Dioniso é elemento chave para os mistérios que abraçam seu culto. Slater (2002, p.187) sugere que toda a peça é uma jornada heroica pela qual passa Dioniso, que desenvolve no percurso a confiança e a disciplina necessárias para exercer suas funções de deus do teatro no julgamento dos poetas. A descida e o retorno ao mundo dos vivos, replicados nos mistérios eleusinos, transformam aqueles que os fizeram. Para Bowie (1993, p.234), a jornada de Dioniso

⁸⁰ Todos os trechos em grego retirados de *O Banquete* foram traduzidos por Donaldo Schüler (2014).

⁸¹ A prostituição masculina era também fortemente reprovada e passível de processo civil. Aristófanes inclui os que “após terem seduzido uma criança, negaram-lhe a quantia prometida” (*Rãs*, v.149) entre os condenados no pântano do Hades.

⁸² Especialmente em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, estudadas no capítulo 2 desta dissertação.

para o Hades toma boa parte da peça não somente por seu potencial cômico, mas por sua referência aos mistérios, em que o processo de iniciação se assemelha à viagem ao mundo dos mortos, que passa das tribulações e incertezas às luzes do “fim do túnel”⁸³.

O pântano descrito por Hércules é repleto de ímpios, não iniciados, que cometeram crimes contra a cidade e a família. Nos versos 275-278 são referidos ainda “parricidas e perjuros”, que estariam também presentes na plateia, sugerindo que a crítica se estende às várias camadas da população. De certa forma, há no párodo dos Iniciados e na parábase uma condenação contra aqueles que foram maus com a cidade, mas essa condenação não acontece no plano físico, como nas outras comédias, mas na pós-vida, conforme registra Bowie (1993): “nós somos lembrados que eles [os políticos] são excluídos não somente da vida política, mas possivelmente também da participação nos Mistérios e assim do acesso à felicidade eterna prometida no festival”⁸⁴. (BOWIE, 1993, p.244). A jornada de Dioniso ao Hades, assim como a jornada de iniciação no mistério eleusino, tem um objetivo comum: a salvação da cidade⁸⁵.

Essa ameaça é reiterada na parábase do coro de Iniciados. É interessante notar que esse espaço não é ainda o Hades, mas também não faz parte do terreno dos vivos, sendo assim uma área de transição e, dessa forma, de condenação. O começo do caminho para o mundo dos mortos, cheia de fedores e podridão, contrasta fortemente com o final, repleto de luzes e cheiros agradáveis.

Ainda no pântano, Xântias propõe a Dioniso que desloque o peso que carrega para um dos mortos que passa. Ao contrário do que acontece na *Odisseia*, em que os mortos aceitam a oferenda do herói, aqui o morto não exige leite ou sangue, mas duas dracmas. Caronte cobrará também por seu serviço, mas não mais um óbolo como de costume, e sim dois, em referência à lei de gratificação no valor de dois óbolos para aqueles que foram à guerra. Xântias não participou e, como escravo, não poderá ir de barco com Caronte. Enquanto o escravo atravessa a pé ao redor do lago, Dioniso segue de barco, remando, apesar de ter pagado o preço exigido pelo barqueiro, e se encontra com o coro de Rãs-Cisnes, que marca o primeiro párodo da peça:

⁸³ No verso 455 de *Rãs*, o coro de Iniciados afirma: “Para nós somente brilha o sol, espargindo sua luz festiva; para nós somente, os Iniciados”.

⁸⁴ “[...] we are reminded that they are excluded not only from political life, but possibly also from participation in the Mysteries and so from access to the eternal happiness promised by that festival”. (BOWIE, 1993, p.244)

⁸⁵ Cf. Bowie, 1993, p.236.

Βάτραχοι
 βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ,
 βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.
 λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,
 ξύναυλον ὕμνων βοᾶν
 φθεγξώμεθ', εὐγηρυν ἐμὴν ἀοιδάν,
 κοᾶξ κοᾶξ,
 ἦν ἀμφὶ Νυσῆιον
 Διὸς Διόνυσον ἐν
 Λίμναισιν ἰαχήσαμεν,
 ἦνίχ' ὁ κραιπαλόκωμος
 τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι
 χωρεῖ κατ' ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.
 βρεκεκεκεξ κοᾶξ κοᾶξ.

As rãs – Brekekekex, coax, coax, brekekekex, coax, coax. Lacustres filhas das fontes, façamos ouvir o clamor harmonioso de nossos hinos, meu canto de doces acordes, coax, coax, que, em honra de Dioniso Niseu, filho de Zeus, entoamos nas Limnas, quando, na embriaguez dos festins, nas sagradas Panelas, a massa humana se dirige à minha habitação. Brekekekex, coax, coax. (*Rãs*, v.210-221).

O “belo canto” das Rãs-Cisnes, cumprindo seu papel sagrado, invoca Dioniso Niseu, isto é, do monte Nisa, atestando sua possível origem asiática, assim como em *Bacas*. O coro evoca ainda o festival das Antestérias, que tinha por objetivo celebrar o rejuvenescimento da natureza e se dividia em três dias (dias 11, 12 e 13 do mês *Antestérion*, entre final de fevereiro e início de março). No primeiro (*pitthoigía*), se celebrava o vinho novo e abriam-se os tonéis, no segundo embriagava-se com o vinho⁸⁶ (*khóes*) e no terceiro (*khýtroi*) consagrava-se os mortos e o deus Hermes, que transita entre os mundos, carregando uma mistura de sementes dentro de recipientes de terracota, ou panelas (BRANDÃO, 2008, p.133-135). Percebe-se, então, que os ritos de Dioniso são permeados ao mesmo tempo de vida e morte, alegria e tristeza. A entrada do coro de Rãs marca a primeira parte da peça, pontuada por escuridão e enfrentamentos. O primeiro desafio é justamente com o próprio coro. Dioniso se irrita com o coaxar das Rãs e decide coaxar ainda mais alto, com a ajuda de sons e odores desagradáveis, demonstrando sua habilidade, como deus do teatro, de “cantar” melhor que o coro, querido pelas “musas de belas liras” (v.230).

O segundo desafio de Dioniso e seu par, Xântias, é o encontro com a Empusa. O monstro não possui uma forma fixa (na verdade, não se sabe se a criatura é de fato dramatizada em palco, podendo ter sido somente indicada pelas personagens que

⁸⁶ Segundo Brandão (2008, p.134) era também nesse dia que se celebrava a chegada de Dioniso à cidade. Como se imaginava o deus como uma entidade ligada ao mar, integrava o cortejo uma embarcação puxada por sátiros.

correm de um lado para o outro). Empusa representa o desconhecido, os males infernais que os condenados devem encarar logo antes da iluminação do coro de Iniciados:

Χορός
 Ἰακχ' ὦ πολυτίμητ' ἐν ἔδραις ἐνθάδε ναίων,
 Ἰακχ' ὦ Ἰακχε,
 ἔλθ' ἔ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
 ὀσίους ἐς θιασώτας,
 πολύκαρπον μὲν τινάσσω
 περὶ κρατὶ σῶ βρούοντα
 στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων
 ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
 φιλοπαίγμονα τιμάν,
 χαρίτων πλεῖστον ἔχουσιν μέρος, ἀγνάν, ἰερὰν
 ὀσίους μύσταις χορείαν.

Coro dos Iniciados (Aproximando-se) – Iaco, ó Iaco, veneradíssimo Iaco, que habitas esta mansão; Iaco, Iaco, vem dançar nestas campinas, vem para junto dos membros do sagrado tíaso, agitando em torno da cabeça uma coroa de mirtos, coberta de abundantes frutos; e ferindo atrevidamente o solo com o pé, dirige a dança viva e frenética, interpenetrada das Graças, a dança venerável e sagrada de teus piedosos Iniciados. (*Rãs*, 324-336).

O segundo párodo⁸⁷ é realizado pelo coro de Iniciados⁸⁸ que, assim como o primeiro, também louvará Dioniso, dessa vez na figura de Iaco, que vem sendo cantado já ao longe pela procissão (v.318). Bowie (1993, p.232) acredita que Dioniso possa ser logicamente identificado como Iaco, que seria uma espécie de “Baco infernal”. A relação passaria primeiro pela proximidade fônica dos nomes (*Bacchos* e *Iaccos*) e pelo caráter extasiante dos dois cultos. O coro de Iniciados, assim como de *Bacas*, refere-se a si mesmo como um “sagrado tíaso”. Iaco tem na cabeça uma coroa de mirtos e “dirige a dança viva e frenética” a exemplo do coro de Mênades:

πνὸν ὁ Βακχεὺς ἀνέχων
 πυρσώδη φλόγα πεύκας
 ἐκ νάρθηκος αἴσσει
 δρόμῳ καὶ χοροῖσιν
 πλανάτας ἐρεθίζων
 ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων,
 τρυφερόν τε πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.
 ἄμα δ' εὐάσμασι τοιάδ' ἐπιβρέμει:
 ὦ ἴτε βάκχαι,

⁸⁷ Duarte (2000, p.213) afirma que os “elementos estruturais são rearranjados em função do melhor desenvolvimento do enredo”, havendo por isso dois párodos que servem para estabelecer também as duas formas distintas de Dioniso, uma ligada ao sagrado e outra ao profano, opinião também sustentada por Pompeu (2011, p.187) que vê uma divisão entre justos e injustos.

⁸⁸ “o coro veste várias máscaras ao longo da peça, estabelecendo, aliás, um paralelo com o protagonista, Dioniso, que se disfarça de Hércules e de Xântias, seu escravo.” (DUARTE, 2000, p.204).

ὦ ἴτε βάκχαι,
 Τμώλου χρυσοορού χλιδᾶ
 μέλπετε τὸν Διόνυσον
 βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
 εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
 ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
 λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος
 ἱερὸς ἱερὰ παίγματα βρέμη, σύνοχα
 φοιτάσιν εἰς ὄρος εἰς ὄρος: ἥδομέ-
 να δ' ἄρα, πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι
 φορβάδι, κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα.

[...]

O Baqueu, a erguer
 a ígnea chama da tocha,
 pela hástea precipita-se
 na corrida e nos coros
 a provocar errâncias
 a compelir com gritaria,
 a lançar aos céus a mole trança;
 simultâneo aos evoés freme assim:
 ó vinde, Bacas,
 ó vinde, Bacas,
 com luxo de aurífero Tmolo
 dançai o Deus Dioniso
 sob tonítroos tambores,
 com evoé alegrai o évio Deus
 com frígios gritos e clamores
 quando o sonoro loto freme
 sacro sacras canções, em marcha
 à montanha, à montanha, e por prazer
 qual potra com a mãe no pasto
 tem perna de ágil pé aos saltos – Baca! (*Bacas*, v.145-167)

O coro dos Iniciados chega em marcha cantando Dioniso, agitando tochas (v.341) enquanto os demais se calam respeitosamente (v.323). É possível escutar sons agradáveis de flautas (v.314), em contraste ao irritante coaxar das Rãs do primeiro párodo. Xântias invoca Deméter, deusa próxima a Dioniso nos mistérios eleusinos e afirma sentir cheiro de carne de porco (v.336-338). Segundo Bowie (1993, p.229), o porco tinha um importante papel nos ritos eleusinos: os que estavam perto de ser iniciados nos Mistérios deveriam tomar um banho de mar junto com o porco, que era posteriormente sacrificado à Deméter. A deusa é invocada ainda nos versos 381, 385 e 886, como uma deusa frutífera e “rainha sagrada das orgias”, estando intimamente ligada a Dioniso.

O deus e seu escravo são recebidos no palácio de Plutão (Hades) por Éaco, escravo do deus dos mortos. Dioniso, que assume primeiro a identidade de Hércules, se torna alvo das imprecações de Éaco, que se ressentido do herói por suas idas passadas ao Hades. A partir dessa cena haverá uma série de trocas de identidade entre Xântias e

Dioniso, que se revezam no papel de Hércules de acordo com a necessidade (e a covardia) do deus. É interessante observar como as indumentárias de Hércules se transportam para Xântias, que se torna o herói enquanto Dioniso ocupa o papel de carregador, a típica bravura do filho de Alcmena (v. 495-499). Contrariando as expectativas de Dioniso, Xântias-Hércules é recebido pela criada de Perséfone com promessas de boa comida e algumas dançarinas. O deus logo força o escravo a voltar a seu posto, mas não demora a arrepender-se: as criadas haviam montado uma armadilha para agarrar Hércules, que comera sem pagar em seu estabelecimento. A troca acontece uma vez mais. A constante troca de papéis, além de sintomática da natureza versátil do deus, que transita entre o humano e o divino, tem também uma função política: enquanto Xântias desempenha um papel de verdadeira bravura sem ser recompensado, apesar de não ter participado da guerra, Dioniso, que é covarde, mantém-se em uma posição mais favorável que o escravo⁸⁹. A metáfora do favorecimento dos maus cidadãos em detrimento dos bons é retomada pelo coro na parábase.

Éaco, incapaz de distinguir o deus do mortal, resolve prender os dois e chicoteá-los: aquele que primeiro demonstrasse dor haveria de ser mortal. Bowie (1993, p.235-236) sugere que a flagelação faz parte da purificação pela qual Dioniso deve passar em sua “iniciação”. Ambos se esforçam para esconder seus lamentos, e Éaco não consegue se decidir, sendo necessária a intervenção de Plutão e Perséfone. Entre os versos 676-686, na parábase, o coro se dirige diretamente à cidade censurando-lhe o tratamento com os antigos e nobres defensores da cidade, “as moedas antigas” e melhores, que pouco são empregadas, enquanto “as moedas novas” e mal cunhadas são para tudo utilizadas (v.719-730).

Seguindo o conselho do coro, Dioniso será o juiz do *agón* entre Eurípides e Ésquilo, esquecendo o objetivo inicial de levar Eurípides. É prerrogativa do deus do teatro julgar qual o poeta mais necessário para a cidade⁹⁰. Apesar de serem pesados o estilo e a matéria dos versos de cada um dos poetas, a qualidade estética não é posta em dúvida: ambos são poetas valorosos que ensinaram coisas diversas à cidade. Eurípides afirma ter ensinado ao público a arte do exame e do raciocínio (v.974-979), enquanto que para Ésquilo o teatro deve ensinar a virtude bélica e a estratégia, a exemplo de

⁸⁹ Cf. Bowie, 1993, p.243.

⁹⁰ “Não é portanto a qualidade técnica que se impõe, mas o resultado pedagógico produzido pela criação dramática. Por isso Dioniso, como deus do teatro mas também como garantia da vitalidade social, abandona o critério literário para passar ao político (...) Em vez de preferências pessoais, o deus privilegia os interesses da cidade”. (DUARTE, 2000, p.25).

Museu, Orfeu e Hesíodo (v.1030-1036). Eurípides é mais afeito a Afrodite e mostra isso em suas tragédias, o que teria ajudado a corromper os cidadãos segundo Ésquilo.

O resultado final é decidido pelo conselho que o deus julga mais adequado para a cidade. Eurípides odeia Alcibíades sem reservas, enquanto Ésquilo reconhece que talvez fosse o caso de, já que tem a oportunidade, usar as habilidades do “leão” Alcibíades em benefício da cidade. Eurípides sugere a substituição de todos os atuais governantes, enquanto Ésquilo sugere cautela e mais cuidado com a frota marítima. Dioniso, encarnação da comédia, deve levar para Atenas sua salvação e o melhor conselho, que é aquele dado por Ésquilo.

Pelos curtos relatos de Homero e Hesíodo foi possível observar a ligação de Dioniso com o elemento humano e feminino, pelo seu comportamento covarde (que será rememorado em *Rãs*), bem como os lados fantástico e terrível do deus, que pode doar a vinha, mas também enlouquecer.

Em *Bacas*, de Eurípides, pudemos analisar a ligação essencial do rito com a *psique* feminina e com a esfera feminina. Pudemos verificar ainda como o deus sustenta um aspecto masculino, ígneo, ligado ao fogo e à destruição, que oblitera o que há pela frente, em contraposição a sua natureza feminina, úmida, dócil, ligada ao vinho, ao amor (Afrodite) e à felicidade, bem como às deusas da terra, Perséfone e Deméter. Em *Rãs*, finalmente, pudemos ver o deus da comédia em seu gênero, subvertendo já em seus trajes os limites entre masculino e feminino e mesmo entre tragédia e comédia. Assim como em *Bacas*, o rito dionisíaco tem seu lugar na comédia e serve para demonstrar, ainda mais fortemente que na tragédia, a potência sagrada, expressa especialmente a partir do segundo párodo da peça, em que encontramos o coro de iniciados, envoltos em belos cantos e música, e o obsceno, composto de palavrões e imprecções, representado, sobretudo, na primeira parte da jornada de Dioniso, na qual encontra o coro de Rãs-Cisnes.

3 AS MÁSCARAS DE DIONISO: RELAÇÕES ENTRE O MASCULINO E O FEMININO

“Vamos, agora nos divertiremos, como é o costume
aqui entre as mulheres, quando nas horas
sagradas celebramos as orgias
augustas das duas deusas [...]”
(*Tesmoforiantes*, v.947-948)

3.1 Considerações sobre as representações do feminino na tragédia

Como já referido anteriormente neste estudo, as três peças aqui analisadas (*Tesmoforiantes*, *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*) tratam da questão feminina sob uma perspectiva cômica: as mulheres aristofânicas são construídas a partir de um olhar unicamente masculino⁹¹, que geralmente não lhes endereça bons adjetivos. Todas elas são vistas como beberonas, pervertidas, adúlteras e pouco dignas de confiança. Em *Tesmoforiantes*, as mulheres chegam ao cúmulo de planejar a morte de Eurípides, cujas peças despertam desconfiança em seus maridos. Assim como em *Bacas*, nessa peça os rituais femininos, também secretos, representam uma “ameaça” aos homens, que desconhecem as reais intenções das mulheres. Em *Tesmoforiantes*, mais que em *Lisístrata* ou *Assembleia de Mulheres*, é possível observar o laço que une a tragédia e a comédia: o perfil feminino delineado na comédia é, em grande parte, um exagero paródico da tragédia, não à toa Aristófanes utiliza grandes trechos de *Helena* e *Andrômeda*, de Eurípides, encaixando-os perfeitamente em *Tesmoforiantes*⁹². No entanto, o temor e a curiosidade masculinas diante dos mistérios que envolvem os cultos femininos, ligados aos elementos dionisiacos, são uma constante.

Outro ponto importante a ser explorado é a questão do disfarce. Dioniso é o deus das máscaras e da subversão, aquele que transita entre o feminino e o masculino, entre a tragédia e a comédia⁹³. Nestas três peças, o disfarce é a primeira fonte de comicidade, e é um recurso usado pelo comediógrafo para brincar com a ilusão dramática: homens vestidos de mulher, que atacam outros homens disfarçados (*Tesmoforiantes*), ou homens vestidos de mulher que por sua vez se disfarçam de

⁹¹ Como bem aponta Henderson (2010, p.21) tudo que se sabe sobre as mulheres atenienses do século V a.C. vem de criações feitas por homens, seja no âmbito literário, jurídico ou filosófico. Infelizmente, não temos registros de mulheres se expressando sobre sua própria condição.

⁹² Aristófanes utiliza tanto o teatro de Eurípides que um de seus colegas comediógrafos, Cratino, criou um neologismo para tratar da relação dos dois: aristofaneuripidizar (Cf. Duarte, 2002).

⁹³ Estas relações foram exploradas no capítulo 1 desta dissertação.

homens (*Assembleia de Mulheres*). O disfarce feminino por si só não é capaz de causar o riso, já que a tragédia usa o mesmo recurso, sem por isso deixar de ser uma tragédia⁹⁴. É necessário que a comédia use uma imagem reconhecida pelo público e, a partir dela, crie uma figura ainda mais cômica.

Partindo do princípio de que a tragédia é uma importante fonte para a concepção das personagens aristofânicas, procuraremos neste capítulo investigar como são representadas as mulheres na tragédia a partir de duas figuras: Helena e Fedra, personagens trágicas igualmente importantes para a comédia.

3.2 Helena

Dentre as personagens femininas de Eurípides⁹⁵, talvez a mais importante para a comédia seja Helena, a quem o tragediógrafo dedicou uma tragédia. Antes mesmo dessa peça, a “raça das mulheres” já figurava na literatura sob uma ótica pouco lisonjeira. Em *Os Trabalhos e os Dias*, Hesíodo coloca a mulher como “a grande desgraça” dos homens, “um mal com que todos se deleitarão no ânimo, seu mal abraçando” (v.57-58). Pandora é a que traz os males do mundo (v.94-95) por sua desobediência ao marido e curiosidade irrefreável. O perigo que traz para a humanidade está justamente em sua aparência sedutora. A mulher, ao mesmo tempo em que é desejável, é também perigosa. A mesma relação ambígua é encontrada na *Iliada* de Homero, encarnada na figura de Helena, causa maior da guerra entre aqueus e troianos⁹⁶. No canto III, os anciãos que observam Helena traduzem esses sentimentos divergentes:

ἦκα πρὸς ἀλλήλους ἔπεα πτερόεντ' ἀγόρευον:
 'οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
 τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν:
 αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν:
 ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ' εὐῶσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,
 μηδ' ἡμῖν τεκέεσσι τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

⁹⁴ Aspecto também ridicularizado por Aristófanes em *Tesmoforiantes*, na cena em que Agatão entra cantando como um coro feminino (v.101-129).

⁹⁵ Das 18 obras completas que nos restaram de Eurípides (17 tragédias e um drama satírico), 11 levam nomes femininos (*Alceste*, *Medeia*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Troianas*, *Ifigênia em Táuris*, *Electra*, *Helena*, *Fenícias*, *Bacantes*, *Ifigênia em Áulis*). Mesmo *Hipólito*, que não leva um nome feminino, tem como personagem central Fedra, madrastra de Hipólito.

⁹⁶ Em *Helena* de Eurípides, o personagem homônimo nunca traiu Menelau, tendo sido levada por Hermes para o Egito, enquanto um ídolo (*eidolon*) foi levado pelos troianos.

“Não é ignomínia que Troianos e Aqueus de belas cnêmides
sofram durante tanto tempo dores por causa de uma mulher destas!
Maravilhosamente se assemelha ela às deusas imortais.
Mas apesar de ela ser quem é, que regresse nas naus;
que aqui não fique como flagelo para nós e nossos filhos.”
(*Ilíada*, III, v.156-160).

Helena é referida como “bendita entre as mulheres” (III, v.170), mas chama a si mesma de “cadela” (III, v.180), assim como acontece na *Odisseia* (VI, v.145), em que se encontra em paz junto de seu marido Menelau. Helena mantém, no discurso homérico, certo pudor e vergonha de ter se afastado da família, voltando-se mesmo contra Afrodite, sua deusa protetora, e contra si mesma:

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;
ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων
ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων:
οὔνεκα δὴ νῦν δῖον Ἀλέξανδρον Μενέλαος
νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι,
τοὔνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστης;
ἦσο παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόεικε κελεύθου,
μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον

“Deusa surpreendente! Por que deste modo queres me enganar?
Na verdade me levarás para mais longe, para uma das cidades
bem habitadas da Frígia ou da agradável Meônia,
se também lá existir algum homem mortal que te é caro,
visto que Menelau venceu o divino Alexandre e agora
intenta levar para casa a mulher detestável que eu sou. Por isso agora aqui
vieste como urdidora de enganos. Vai tu sentar-te ao lado dele, abjura os
caminhos dos deuses e que não te levem mais teus pés ao Olimpo!”(*Ilíada*,
III, v.399-407).

Afrodite, que acabara de retirar Páris do campo de guerra, deseja que Helena se deite com o herói. Helena revolta-se contra a deusa e sugere que ela mesma vá tomar o lugar de mulher ou escrava de Páris, pois ela não faria tal ação que julga “desavergonhada” (v.410). A deusa sugere-lhe prudência, já que ela poderia detestá-la assim como naquele momento a amava. A ameaça de Afrodite impele Helena a deitar-se com o segundo marido, a quem ainda insulta antes de ceder a sua paixão. Afrodite é representada aqui como o amor em sua face carnal⁹⁷, que levou a filha de Tíndaro a abandonar o marido e dormir com um estrangeiro⁹⁸. Quando postos em confronto, o

⁹⁷ Afrodite é reconhecida como o desejo feminino por homens, sendo referida nos hinos homéricos como “amante do pênis”. (*Hino Homérico 5: A Afrodite*, v.48).

⁹⁸ Em *O Ciclope* de Eurípides, o corifeu afirma que Helena nunca fora levada contra sua vontade, tendo ido com Páris de boa vontade. O sátiro toma Helena como modelo feminino e deseja que todas as

desejo masculino sempre se sobrepõe ao desejo feminino que, idealmente, valoriza o tálamo⁹⁹ como aliança final com o marido. É o desejo dos filhos de Egito que forçam as Danaides a sujeitarem-se à humilhante condição de suplicantes, na peça de Ésquilo, *Suplicantes*¹⁰⁰.

Helena foi tomada de casa e, apesar de se referir a Páris como seu segundo marido, não há uma concretização real de casamento, em termos ritualísticos¹⁰¹. O crime do descendente de Príamo não foi sequestrar uma mulher, mas tomar do rei Menelau uma de suas valiosas posses. Em *Helena*, o rei toma para si o direito de matar a recém-encontrada esposa, caso não haja meios de fugir do Egito, prometendo se matar em seguida. Como aponta Loraux (1988, p.23), a morte do marido clama pelo suicídio da mulher, pelo autossacrifício. Assim é que, em comparação à Clitemnestra, assassina de seu marido, Alceste seria um exemplo louvável de mulher, uma vez que se sacrificou pelo marido. Helena, assim como sua irmã, recusa-se a morrer, preferindo escapar por meio de estratégias femininas.

A deusa cípride é ainda a campeã do pomo da discórdia, sendo, portanto, a deusa mais bela entre as três (Atenas, Hera e Afrodite). É justamente a beleza a grande dádiva e também a grande desgraça da filha de Leda, alinhando as duas figuras femininas¹⁰². Em *Helena*, o personagem homônimo culpa-se insistentemente pela desgraça de Tróia e da morte de inúmeros gregos. A sua beleza é apontada mais de uma vez como a causa de seus infortúnios:

τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές,
 Κύπρις προτείνας' ὡς Ἀλέξανδρος γαμεῖ,
 νικᾷ. λιπῶν δὲ βούσταθμ' Ἰδαῖος Πάρις [...]
 ψυχὰι δὲ πολλὰι δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρείοις
 ῥοαῖσιν ἔθانون: ἦ δὲ πάντα τλᾶσ' ἐγὼ

mulheres nunca tivessem nascido, exceto aquelas que lhe causam prazer: “E, uma vez recuperada a jovem, não lhe aplicastes uma boa surra, já que ela gosta tanto de trocar de marido? Safada! Quando viu as calças largas e coloridas que envolviam as pernas do outro e o colar de ouro que lhe envolvia o pescoço, perdeu a cabeça e abandonou Menelau, um homenzinho tão bondoso! Oxalá jamais tivesse nascido a raça feminina – a não ser que fosse para mim só.”(v.180-186). Mesmo Polifemo refere-se à Helena como “excecrável” (v.280).

⁹⁹ “Entretanto, se o *thálamos* é a parte mais recôndita da casa, há ainda no interior do *thálamos* o leito, [...] lugar de um prazer tolerado pela instituição do casamento se for bastante moderado, lugar sobretudo da procriação.” (LORAUX, 1989, p.52).

¹⁰⁰ Helena é citada pelo Coro em outra peça de Ésquilo: *Agamêmnon* (v.681-715; 1448-1461). É também apontada como causadora da guerra.

¹⁰¹ Coulanges (2009, p.42) afirma que o casamento é um ritual domiciliar e requer a participação dos protetores civis da mulher, isto é, o pai ou o membro do sexo masculino mais próximo. Em *As Fenícias*, de Eurípidas, Jocasta descreve um ritual de casamento, envolvendo “tocha nupcial” e “águas para ablução”, fornecidas pelo pai e pela mãe. (v.344-349).

¹⁰² “Glorificar a beleza é também colocar Afrodite no centro do discurso.” (WERNER, 2004, p.47).

κατάρατός εἰμι καὶ δοκῶ προδοῦσ' ἐμὸν
πόσιν συνάψαι πόλεμον Ἑλλησιν μέγαν.

E à custa da minha beleza, se é beleza o que causa desgraça,
Cípria, ao prometer que Alexandre comigo casaria,
vence. [...]

E muitas vidas, por minha causa, junto do Escamandro,
de suas correntes pereceram; e eu, apesar de sofrer tudo isso,
sou a mais execrável criatura e passo por ter traído
meu marido e provocado uma grande guerra aos helenos. (*Helena*, v.27-28;
v.52-55).¹⁰³

Em *Troianas*, Hécuba, a rainha vencida de Tróia, lamenta a perda de sua cidade e de sua liberdade, e culpa Helena por suas desgraças. Já no início da peça, Posêidon afirma ser Helena merecidamente uma escrava (v.32-35) pelos mesmos motivos expostos por Hécuba mais tarde, isto é, ter causado a guerra e a destruição de Tróia:

πρῶραι ναῶν, ὠκείαις
Ἴλιον ἱερὰν αἰ κώπαις
δι' ἄλλα πορφυροειδέα καὶ
λιμένας Ἑλλάδος εὐόρμους
αὐλῶν παιᾶνι στυγνῶ
συρίγγων τ' εὐφθόγγων φωνᾶ
βαίνουσαι πλεκτὰν Αἰγύπτου
παιδείαν ἐξηρήσασθ',
αἰαῖ, Τροίας ἐν κόλποις
τὰν Μενελάου μετανισόμεναι
στυγνὰν ἄλοχον, Κάστορι λῶβαν
τῶ τ' Εὐρώτῃ δυσκλείαν,
ἃ σφάζει μὲν
τὸν πεντήκοντ' ἀροτῆρα τέκνων
Πρίαμον, ἐμέ τε μελέαν Ἐκάβαν
ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν.

Proas dos navios, com velozes
remos chegando à sacra Ílion
pelo mar purpúreo e por
portos helenos de bom abrigo,
com o odioso peã dos aulos
e ao som de siringes bem-soantes,
a egípcia arte
trançada vós ligastes,
aiai, aos ventres de Troia,
para encontrar a odiosa
esposa de Menelau, ultraje para Cástor
e inglória para o Eurotas,
a qual imolou
o semeador de cinquenta filhos,
Príamo, e a mim, infeliz Hécuba,

¹⁰³ Todos os trechos em grego retirados de *Helena* foram traduzidos por José Ribeiro Ferreira (2009).

Naufragou nesta desgraça. (*Troianas*, v.122-137).¹⁰⁴

A rainha teme ser escrava na terra de Menelau, marido de Helena (v.208-213), o que seria uma desonra ainda maior¹⁰⁵. O rei espartano não considera a situação de Helena de forma diferente das outras mulheres troianas, não sabendo ao certo como julgá-la (v.860-883). Hécuba pede que Menelau não se deixe levar pela beleza de Helena, evitando olhá-la. A aparência é mais uma vez apontada como arma terrível:

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν.
 ὄρᾱν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθῳ.
 αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
 πῖμπρησιν οἴκους: ᾧδ' ἔχει κηλήματα.
 ἐγὼ νιν οἶδα, καὶ σύ, χοί πεπονθότες.

Elogio-te, Menelau, se matares tua esposa.
 Mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio.
 Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades,
 queima casas: assim é seu charme.
 Eu a conheço, e tu e os que sofreram. (*Troianas*, v.890-894).

Comparando-a com uma arma de guerra, capaz de destruir cidades, Helena é portadora de grande beleza, a arma feminina, artifício que será usado também em *Lisístrata*: “Pelo menos Menelau tendo visto os seios/ de Helena nua lançou fora, acredito, a espada” (v.155). É através da sedução inerente ao sexo feminino que as mulheres poderão causar a excitação nos homens e, contrariamente ao que faz Helena, dar um fim à guerra. Respondendo finalmente a Hécuba e Menelau, a filha de Zeus tece uma defesa para si:

[...]
 πρῶτον μὲν ἀρχὰς ἔτεκεν ἦδε τῶν κακῶν,
 Πάρην τεκοῦσα: δεύτερον δ' ἀπώλεσε
 Τροίαν τε κάμ' ὁ πρέσβυς οὐ κτανῶν βρέφος,
 δαλοῦ πικρὸν μίμημ', Ἀλέξανδρόν ποτε.
 ἐνθένδε τὰπίλοιπ' ἄκουσον ὡς ἔχει.
 [...]
 κάλλει. τὸν ἐνθεν δ' ὡς ἔχει σκέψαι λόγον:
 νικᾷ Κύπρις θεάς, καὶ τοσόνδ' οὔμοι γάμοι
 ὤνησαν Ἑλλάδ': οὐ κρατεῖσθ' ἐκ βαρβάρων,
 οὔτ' ἐς δόρυ σταθέντες, οὐ τυραννίδι.

¹⁰⁴ Todos os trechos em grego retirados de *Troianas* e *Hécuba* foram traduzidos por Christian Werner (2004).

¹⁰⁵ Para um estudo mais aprofundado de Helena, vide o texto de Cíntia Araújo Oliveira, *Drama tecido em palavras: Multiplicidades de Helena no teatro de Eurípides*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

ἅ δ' εὐτύχησεν Ἑλλάς, ὠλόμην ἐγὼ
 εὐμορφία πραθειῖσα, κώνειδίζομαι
 ἔξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάρῃ λαβεῖν.
 [...]

εἶέν.

οὐ σέ, ἀλλ' ἑμαυτὴν τοῦπὶ τῷδ' ἐρήσομαι:
 τί δὴ φρονοῦσά γ' ἐκ δόμων ἅμ' ἐσπόμεν
 ξένῳ, προδοῦσα πατρίδα καὶ δόμους ἐμούς;
 τὴν θεὸν κόλαζε καὶ Διὸς κρείστων γενοῦ,
 ὅς τῶν μὲν ἄλλων δαιμόνων ἔχει κράτος,
 κείνης δὲ δοῦλός ἐστι: συγγνώμη δ' ἐμοί.

[...]

Primeiro, essa aí gerou as origens dos males,
 Páris tendo gerado: depois, o velho
 destruiu Tróia e a mim, ao não matar o bebê,
 acre imitação de um tição – Alexandre, então.

[...]

Observa minha fala seguinte:

Cípris vence as deusas, e minhas bodas nisso
 serviram à Hélade: nem dominados por bárbaros,
 nem tendo pego em armas, nem sob tirania.
 No que a Hélade foi afortunada, eu fui destruída,
 vendida pela formosura, reprochada
 por quem deveria coroar minha cabeça.

[...]

Pois bem.

Não a ti, mas a mim mesma ainda indagarei isto:
 em que pensando de casa acompanhei
 o hóspede, traíndo a pátria e minha casa?
 Castiga a deusa e sê mais poderoso que Zeus,
 o qual tem domínio sobre os outros numes,
 mas daquela é escravo: assim, compreende-me. (*Troianas*, v.919-922; 931-937; 945-950).

Helena, como boa oradora, recorre aos mitos para salvar-se e aponta Páris (Alexandre) como o verdadeiro culpado, uma vez que foi ele que escolheu a deusa cípride no lugar de Atena e Hera. Antes mesmo de Páris, seus pais foram também culpados, já que mesmo sabendo da profecia que previa o fim de Troia através do filho de Hécuba, nada fizeram para impedi-lo. A desgraça de Helena serviu, na verdade, para enriquecer a Hélade e para criar a perfeita oportunidade de heróis como Aquiles e Odisseu ganharem as honras que somente uma guerra poderia propiciar. Culpar Helena por seu sequestro é culpar Afrodite, aquela que de todas mais ama Helena e a raça das mulheres.

Na *Helena* de Eurípides, a filha de Tíndaro nunca teria ido realmente para Troia, tendo sido levada até o Egito onde ficou sob a guarda do rei Proteu. Em seu lugar, um ídolo feito de éter, fabricado por Hera, foi levado por Páris e gerou a guerra.

A imagem de Helena, a ideia de possuir a mulher mais bela do mundo, é a causadora da guerra. Esta versão é também sustentada pelo Dióscuro na *Electra* de Eurípides:

σοὶ μὲν τάδ' εἶπον: τόνδε δ' Αἰγίσθου νέκυν
 Ἄργους πολίται γῆς καλύψουσιν τάφω.
 μητέρα δὲ τὴν σὴν ἄρτι Ναυπλίαν παρῶν
 Μενέλαος, ἐξ οὗ Τρωικὴν εἶλε χθόνα,
 Ἑλένη τε θάψει: Πρωτέως γὰρ ἐκ δόμων
 ἦκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας:
 Ζεὺς δ', ὡς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν,
 εἶδωλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον.

Assim te disse. Cidadãos de Argos
 darão sepultura ao corpo de Egisto.
 Menelau e Helena, já em Náuplia
 agora que capturou a terra troiana,
 darão à tua mãe. Da casa de Proteu
 desde o Egito vem, não foi à Frígia.
 Zeus, para a rixa e morte de mortais,
 enviou a imagem de Helena a Ílion. (*Electra*, v.1276-1283).¹⁰⁶

Será o belo corpo de uma mulher também usado como metáfora de conquista militar em *Lisístrata* (v.1161-1173). Helena, como seu próprio nome indica, pode simbolizar a própria Hélade, o que explicaria sua importância para os aqueus. Seu corpo é causa de malefícios: “O meu corpo, pelo contrário,/ foi a minha perdição e perdeu a cidade dardânia,/ causando morte aos aqueus”. (v.383-385). A heroína gostaria antes de uma aparência feia ao invés de uma bela, se isso fizesse com que os gregos a perdoassem:

εἶθ' ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν
 αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
 καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω
 Ἑλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
 ἔσωζον ὥσπερ τὰς κακὰς σφύζουσί μου.

Oxalá pudesse apagar os meus traços, como se fora uma imagem,
 e em troca tomar nova forma, uma feia em vez de bela,
 e assim a funesta fortuna que agora possui
 pudessem os helenos esquecer, a minha inocência
 guardando na memória, como preservam as maldades. (*Helena*, v.262-266).

Ainda que esta peça dê uma nova roupagem à Helena, agora no papel de injustiçada, as imprecações contra sua figura aparecem por toda a peça¹⁰⁷, confirmando

¹⁰⁶ Todos os trechos em grego retirados da *Electra* de Eurípides foram traduzidos por Jaa Torrano (2016).

¹⁰⁷ Ainda na fala de Teucro: “Tenha ela morte funesta e nunca as águas do Eurotas/ aporte”. (v.162-163).

as palavras de Teucro: “É que a Hélade inteira odeia a filha de Zeus”. (v.81). Em *Electra* de Eurípidēs, Clitemnestra também faz acusações severas contra a irmã, responsabilizando-a pela guerra e pela morte de Ifigênia:

κεί μὲν πόλεως ἄλωσιν ἐξιώμενος,
ἢ δῶμ' ὀνήσων τᾶλλα τ' ἐκσώζων τέκνα,
ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὕπερ, συγγνώστ' ἄν ἦν:
νῦν δ' οὐνεχ' Ἑλένη μάργος ἦν ὅ τ' αὖ λαβῶν
ἄλοχον κολάζειν προδότιν οὐκ ἠπίστατο,
τούτων ἕκατι παῖδ' ἐμήν διώλεσεν.

Se para repelir a destruição da urbe,
ou servir à casa e salvar outros filhos,
por muitos matasse um, teria escusa.
Mas porque Helena era sim devassa
e o marido não soube punir traição,
por causa disso, matou minha filha. (*Electra*, v.1024-1029).

O corpo e a beleza femininos não são atributos inteiramente positivos, como seriam para os homens. Helena é a mais célebre personagem feminina da Antiguidade justamente por sua infâmia, enquanto personagens masculinos como Aquiles e Ájax são famosos por sua honra e bravura, por sua *kléos*. Segundo *Electra*, Helena e sua irmã se aproximam em beleza, mas também em caráter:

τὸ μὲν γὰρ εἶδος αἶνον ἄξιον φέρειν
Ἑλένης τε καὶ σοῦ, δύο δ' ἔφυτε συγγόνω,
ἄμφω ματαίω Κάστορός τ' οὐκ ἀξίω.
ἢ μὲν γὰρ ἀρπασθεῖσ' ἔκοῦσ' ἀπώλετο,
σύ δ' ἄνδρ' ἄριστον Ἑλλάδος διώλεσας,
σκῆψιν προτείνουσ', ὡς ὑπὲρ τέκνου πόσιν
ἔκτεινας: οὐ γὰρ σ' ὡς ἔγωγ' ἴσασις εὔ.

Pela forma sois digna de ouvir loas
Helena e tu, mas sois ambas as irmãs
duas frívolas e não dignas de Castor.
Ela raptada de bom grado sucumbiu,
e tu mataste o melhor varão da Grécia,
alegando a defesa da filha, destruíste
o marido. Não bem te sabem qual eu. (*Electra*, v.1062-1068).

O rapto é um episódio retomado constantemente como uma falta de Helena, a causadora da guerra. Seu suposto comportamento lascivo é danoso para a fama das mulheres, as quais devem preservar-se castas. Mesmo que os homens cometam os mesmos erros que as mulheres, como arranjar uma amante (a exemplo do que fez Agamêmnon), eles nunca serão julgados da mesma forma:

μῶρον μὲν οὖν γυναῖκες, οὐκ ἄλλως λέγω:
 ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνῃ πόσις
 τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμῆσθαι θέλει
 γυνὴ τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.
 κάπειτ' ἐν ἡμῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται,
 οἳ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλύουσ' ἄνδρες κακῶς.

Tontas são as mulheres, não nego.
 Suposto isso, quando o marido erra
 por desdém ao leito, a mulher tende
 a imitar ao varão e obter outro seu.
 Reprovação depois brilha sobre nós,
 essa culpa não compromete os varões. (*Electra*, v.1035-1040).

Clitemnestra na verdade é culpada não somente de ter um amante (Egisto), mas de ter matado e usurpado o rei, que também era seu marido e pai de seus filhos. Suas ações, como serão mais bem exploradas na seção seguinte, fazem-na uma mulher atípica, forte e insubmissa. A mulher prudente é o contrário de tudo isso:

Χορός
 δίκαι' ἔλεξας: ἡ δίκη δ' αἰσχροῶς ἔχει.
 γυναῖκα γὰρ χρὴ πάντα συγχωρεῖν πόσει,
 ἥτις φρενήρης: ἡ δὲ μὴ δοκεῖ τάδε,
 οὐδ' εἰς ἀριθμὸν τῶν ἐμῶν ἦκει λόγων.

Coro
 Falaste com justiça, e a justiça é vil.
 A mulher deve ceder ao marido sempre,
 a prudente, mas a que assim não pensa
 não vem ao número de minhas contas. (*Electra*, v.1051-1054).

O caráter “reconciliador” de *Helena* talvez tenha sido um dos motivos que levaram esta peça a ser parodiada em *Tesmoforiantes*, além da utilização de elementos que geralmente são empregados em comédias, como o disfarce (usado por Menelau), o reconhecimento pouco convincente e um inesperado final feliz¹⁰⁸. Todos esses elementos são reutilizados na peça por Eurípides e seu Parente, que usa o disfarce de Helena, recém-reconciliada com o público, para apelar à simpatia das mulheres¹⁰⁹. A comédia se apropria de elementos ligados à beleza feminina, como adereços e vestidos, e transfere para esses objetos a dita “infâmia” das mulheres.

Mesmo quando não ultrapassam os limites do *oikos*, as ações das mulheres ainda são reprováveis, já que, a exemplo de Helena, elas são motivadas por Afrodite. É

¹⁰⁸ FARIA, 2010, p.18.

¹⁰⁹ Cf. Duarte, 2002, p.73.

no amor, no casamento, que as mulheres concretizam sua identidade última, passando de filha a esposa e, posteriormente, a mãe. Somente nessa instituição que os homens são capazes de enxergar a respeitabilidade e o valor femininos.

3.3 Fedra

É por essa importância dada ao casamento que a crítica de Hipólito, na peça homônima de Eurípidés, cai aos ouvidos das mulheres aristofânicas como uma ofensa dura demais para suportar, levando-as a quererem matar o tragediógrafo. A peça começa com o prólogo de Afrodite que, a exemplo de Dioniso em *Bacas*, teve seu culto ultrajado por um mortal¹¹⁰. A deusa, protetora do amor carnal e das mulheres¹¹¹, sente-se ofendida por Hipólito, o jovem príncipe filho de Teseu, que desdenha as mulheres e presta culto unicamente a Ártemis. Assim como no caso de Dioniso, é prerrogativa da divindade vingar-se da *hybris*¹¹² cometida pelo mortal e provar seu poder:

ὄσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν
ναίουσιν εἴσω, φῶς ὄρωντες ἡλίου,
τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη,
σφάλλω δ' ὄσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα.
ἔνεστι γὰρ δὴ κὰν θεῶν γένει τόδε:
τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο.

De quantos homens veem a luz do sol
e vivem entre o Ponto e os termos de Atlas,
respeito os que veneram meu poder
e abato os que me tratam com soberba.
Pois também entre os deuses isto ocorre:
Gostam de ser honrados pelos homens. (*Hipólito*, v.3-9).¹¹³

Como de praxe dos prólogos euripidianos, os planos da deusa são expostos exatamente como acontecerão na peça: Fedra se apaixonará pelo enteado e, através de sua morte, conduzirá Hipólito para a morte.

Quando sabe dos sentimentos de Fedra pela boca da Ama, o filho de Teseu proclama um dos discursos mais misóginos da dramaturgia grega:

¹¹⁰ A relação íntima dos dois deuses foi explorada no capítulo 1.

¹¹¹ Cf. Introdução de Flávio Ribeiro de Oliveira (2010, p.12).

¹¹² É a desmedida trágica, cometida pelos mortais e punida pelos deuses.

¹¹³ Todos os trechos em grego retirados de *Hipólito* foram traduzidos por Flávio Ribeiro de Oliveira (2010).

Ἴππόλυτος

ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
 γυναῖκας ἐς φῶς ἡλίου κατάρκισας;
 εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
 οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,
 ἀλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοὺς
 ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρος
 παίδων πρίασθαι σπέρμα του τιμήματος,
 τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν
 ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ.
 [νῦν δ' ἐς δόμους μὲν πρῶτον ἄξεσθαι κακὸν
 μέλλοντες ὄλβον δωμάτων ἐκτίνομεν.]
 τούτῳ δὲ δῆλον ὡς γυνὴ κακὸν μέγα:
 προσθεῖς γὰρ ὁ σπείρας τε καὶ θρέψας πατῆρ
 φερνάς ἀπώκισ', ὡς ἀπαλλαχθῆ κακοῦ.
 ὁ δ' αὖ λαβῶν ἀτηρὸν ἐς δόμους φυτὸν
 γέγηθε κόσμον προστιθεῖς ἀγάλματι
 καλὸν κακίστῳ καὶ πέπλοισιν ἐκπονεῖ
 δύστηνος, ὄλβον δωμάτων ὑπεξελών.
 [ἔχει δ' ἀνάγκην: ὥστε κηδεύσας καλῶς
 γαμβροῖσι χαίρων σῶζεται πικρὸν λέχος,
 ἢ χρηστὰ λέκτρα πενθεροῦς δ' ἀνωφελεῖς
 λαβῶν πιέζει τὰγαθῶ τὸ δυστυχές.]
 ῥᾶστον δ' ὄτῳ τὸ μηδέν — ἀλλ' ἀνωφελῆς
 εὐηθία κατ' οἶκον ἴδρῳται γυνή.
 σοφὴν δὲ μισῶ: μὴ γὰρ ἐν γ' ἐμοῖς δόμοις
 εἶη φρονοῦσα πλείον' ἢ γυναῖκα χρῆ.
 τὸ γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις
 ἐν ταῖς σοφαῖσιν: ἢ δ' ἀμήχανος γυνὴ
 γνώμη βραχεία μωρίαν ἀφηρέθη.
 χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν,
 ἀφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη
 θηρῶν, ἵν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα
 μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν.
 νῦν δ' αἰ μὲν ἔνδον ἴδρωσιν αἰ κακαῖτ' κακὰ
 βουλευμάτ', ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι.

Hipólito

Por que trouxeste à luz do sol mulheres,
 Zeus, fraudulentos males para os homens?
 Se querias gerar a raça humana,
 não deverias empregar mulheres:
 mas que os mortais pusessem em seus templos
 ou bronze ou ferro ou certa massa de ouro
 para comprar os germes de seus filhos,
 cada qual pelo preço apropriado
 e sem fêmeas viver em casas livres!
 [Mas agora, ao levar um mal ao lar,
 dilapidamos a riqueza da casa.]
 É claro que a mulher é um grande mal:
 o pai que a gera e nutre paga um dote,
 coloca-a em outra casa e afasta um mal;
 e quem traz para casa o infausto ser

folga em ornar tal ídolo vilíssimo
 com belo enfeite e lhe oferece peplos,
 coitado, consumindo os bens da casa.
 [É inevitável: ou se liga a sogros
 bons e conserva tálamo pungente,
 ou tem bom leite, mas inúteis sogros
 e, por meio de um bem, afasta o mal.]
 É melhor ter em casa mulher nula,
 mas inútil em sua singeleza.
 Odeio as sábias: que eu não tenha em casa
 mulher que pense mais do que se deve!
 Nas sábias Cípris gera mais baixaza,
 mas a mulher inepta de atos doidos
 se afasta por ter curta inteligência.
 Não deviam ter servas as mulheres:
 que com elas vivessem mudas bestas
 mordazes, com as quais não poderiam
 falar, nem delas receber resposta!
 Mas dentro as torpes tecem planos torpes
 e as servas os transportam para fora. (*Hipólito*, v.616-650).

Assim como fez o discurso hesiódico, o Hipólito euripídico se refere às mulheres como um mal, não só audacioso como também fraudulento. O príncipe gostaria que os filhos pudessem ser comprados com ouro, ao invés de concebidos com a ajuda de mulheres. O casamento é para ele uma troca: o pai oferece um dote em troca de transferir o “mal” para outra casa, que passa então a exibir adornos e se enfeitar, exaurindo os bens do marido. A maternidade e o casamento, assuntos de máxima importância para as mulheres, definidores mesmo de sua identidade, são convertidos em simples transações comerciais. É a maternidade a qualidade maior das mulheres, e é a partir desse ponto que o coro de mulheres fará a própria defesa na parábase de *Tesmoforiantes*:

Χορός
 ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι,
 καίτοι πᾶς τις τὸ γυναικεῖον φύλον κακὰ πόλλ' ἀγορεύει,
 ὡς πᾶν ἔσμεν κακὸν ἀνθρώποις κἄξ ἡμῶν ἔστιν ἅπαντα,
 ἔριδες νεΐκη στάσις ἀργαλέα λύπη πόλεμος.
 [...]
 χρῆν γάρ, ἡμῶν εἰ τέκοι τις ἄνδρα χρηστὸν τῇ πόλει,
 ταξίαρχον ἢ στρατηγόν, λαμβάνειν τιμὴν τινα,
 προεδρίαν τ' αὐτῇ δίδοσθαι Στηνίοισι καὶ Σκίροις
 ἔν τε ταῖς ἄλλαις ἑορταῖς αἴσιν ἡμεῖς ἤγομεν:
 εἰ δὲ δειλὸν καὶ πονηρὸν ἄνδρα τις τέκοι γυνή,
 ἢ τριῆραρχον πονηρὸν ἢ κυβερνήτην κακόν,
 ὑστέραν αὐτὴν καθῆσθαι σκάφιον ἀποκεκαρμένην
 τῆς τὸν ἀνδρεῖον τεκούσης.

Coro: Nós, então, tendo avançado, elogiaremos a nós mesmas.
 Na verdade todo tipo fala em público muito

mal da raça feminina,
 que somos todo o mal para os homens
 e que de nós vem tudo:
 discórdias, querelas, rebeliões terríveis, tristeza, guerra.
 [...]
 Pois era preciso que, se uma de nós parisse
 um homem bom para a cidade,
 um taxiarca, ou um general, que ela recebesse uma honra,
 dar a ela a proedria nas Estêneas e nas Ciras,
 e nas festas as quais nós celebramos;
 Mas, se um homem covarde e mal uma mulher dá à luz,
 um trierarca perverso ou um piloto ruim,
 deve-se sentá-la, tendo a cabeleira raspada, atrás
 da que pariu o corajoso. (*Tesmoforiantes*, v.785-788; 832-840).

Duarte (2002, p.81) supõe que esta parábase seja na verdade uma referência direta a *Hipólito*, o que é provável, uma vez que toda essa parte da peça é composta de paródias de Eurípides. Assim como na tragédia, em que Fedra fica escondida e escuta o discurso de Hipólito contra as mulheres, aqui o Parente permanece em palco durante a parábase, algo único em relação às demais peças de Aristófanes. Levando em consideração as falas do Coro, a sugestão de Hipólito de que os filhos sejam comprados no mercado se torna ainda mais ultrajante, uma vez que o valor da mulher está na maternidade, nos filhos que pare. Daí a resposta para a preocupação masculina com a fidelidade das mulheres: espera-se que as esposas tenham filhos legítimos¹¹⁴, aptos para serem bons cidadãos. A maternidade, o bem maior das mulheres, é algo tão feminino quanto a desrazão¹¹⁵:

[...]
 φιλεῖ δὲ τᾶ δυστρόπῳ γυναικῶν
 ἄρμονία κακὰ δύστανος ἀμηχανία συνοικεῖν
 ᾠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.
 [...]
 Costuma coabitar com a transtornada
 natureza das mulheres
 uma infeliz potência ruim:
 a das dores do parto e da desrazão. (*Hipólito*, v.161-164).

Hipólito afirma ainda que as mulheres sábias são mais perigosas que as ineptas, pois nelas Afrodite provoca mais baixaza. Hipólito termina o discurso

¹¹⁴ Essa questão não é tão importante em *Assembleia de Mulheres*: no governo instituído pelas mulheres, os mais jovens tratarão aos mais velhos como pais ou avôs, de acordo com a idade, não havendo mais dúvidas quanto à paternidade.

¹¹⁵ Como exposto no capítulo 1, as mulheres são as preferidas de Dioniso e, por isso, as primeiras a serem atingidas por sua *manía*. São também elas que compõem seu séquito de bacantes.

afirmando que as mulheres não deveriam ter direito a servas, e sim conviver com criaturas mudas, pois as servas ajudam-nas com seus planos vis.

Apesar de não estar visível aos olhos de seu enteado, Fedra escuta o discurso com grande vergonha. Fedra é apontada na comédia como exemplo de má mulher, certamente motivada pela versão de Eurípidés. O personagem parece agir como se contagiada por uma terrível doença, incutida por Afrodite, que a faz desejar ardentemente o filho de seu marido e se envergonhar por sua condição:

‘τὸ δ’ ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεᾶ,
 γυνή τε πρὸς τοῖσδ’ οὔσ’ ἐγίγνωσκον καλῶς,
 μίσημα πᾶσιν. ὥς ὄλοιτο παγκάκως
 ἥτις πρὸς ἄνδρας ἤρξατ’ αἰσχύνειν λέχη
 πρώτη θυραίους. ἐκ δὲ γενναίων δόμων
 τόδ’ ἤρξε θηλείαισι γίγνεσθαι κακόν:
 ὅταν γὰρ αἰσχροῖα τοῖσιν ἐσθλοῖσιν δοκῆ,
 ἢ κάρτα δόξει τοῖς κακοῖς γ’ εἶναι καλά.
 μισῶ δὲ καὶ τὰς σώφρονας μὲν ἐν λόγοις,
 λάθρα δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας:
 αἶ πῶς ποτ’, ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι,
 βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευνετῶν
 οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην
 τέραμνά τ’ οἴκων μὴ ποτε φθογγὴν ἀφῆ;
 ἡμᾶς γὰρ αὐτὸ τοῦτ’ ἀποκτείνει, φίλαι,
 ὥς μήποτ’ ἄνδρα τὸν ἐμὸν αἰσχύνασ’ ἄλῶ,
 μὴ παιῖδας οὐς ἔτικτον: ἀλλ’ ἐλεύθεροι
 παρρησίᾳ θάλλοντες οἰκοῖεν πόλιν
 κλεινῶν Ἀθηνῶν, μητρὸς οὔνεκ’ εὐκλεεῖς.

Sabia que são torpes o ato e o morbo,
 e mais: sabia bem que sou mulher,
 abomínio de todos. Morra mal
 aquela que sujou primeiro o tálamo
 com outros homens! Foi nas casas nobres
 que este mal feminino começou,
 pois quando o vergonhoso agrada à elite,
 também aos vis parecerá ser belo.
 Detesto as que são sóbrias em palavras,
 mas que, escondidas, têm audácias feias.
 Como, senhora Cípride marítima,
 podem elas olhar no rosto os cônjuges
 sem temer que algum dia a treva cúmplice
 e o teto do palácio ganhem voz?
 É isto mesmo que me mata, amigas:
 jamais ser pega envergonhando o esposo
 e os filhos que gerei. Que vivam livres,
 sem censura, florentes em Atenas,
 cidade ilustre, insigne pela mãe! (*Hipólito*, v.405-423).

Fedra, em sua revolta, odeia as adúlteras (como ela teme ser) e as mulheres como um todo, temendo envergonhar aos filhos e ao marido. Sua vergonha é o que impulsiona o seu suicídio. De acordo com Loraux (1989, p.61), Fedra conscientemente traz a todos a desgraça que antes atingiria só a ela, ao deixar uma mensagem *post mortem* para seu marido, incriminando Hipólito em uma tentativa de restaurar a própria honra¹¹⁶.

Em *Tesmoforiantes*, o Parente de Eurípides pergunta ao poeta Agatão se, quando compõe uma Fedra, também aprende a “cavalgar”, em uma clara alusão sexual (v.153). Mais tarde, o mesmo personagem ataca as mulheres, sugerindo que se assemelham à Fedra de Eurípides (v.497). Uma mulher se revolta por Eurípides sempre compor Fedras e nunca Penélopes (v.547), ao que responde o Parente: “Não se poderia citar uma/ Penélope entre as mulheres de hoje, todas sem exceção/ são Fedras” (v.549-550). A má fama do personagem (assim como de suas antecessoras) é usada como armadilha para acusar as mulheres de inúmeras vilanias¹¹⁷. De forma geral, as mulheres eram deixadas para cuidar dos escravos e da casa e abandonadas pelos maridos que cuidavam de assuntos públicos. A maior qualidade das mulheres era o silêncio: a mulher não devia falar ou ser falada. Mesmo sua morte não é digna de nota, a não ser que morra como Alceste, considerada juntamente com Penélope um modelo de mulher, já que se sacrificou pelo marido, ato que ninguém mais estava disposto a fazer¹¹⁸. É somente a partir do momento que Fedra relata à ama a paixão que sentia por Hipólito que a tragédia toma forma. É a quebra do silêncio que sela o destino de Fedra.

Outros personagens euripidianos, como Teseu em *Suplicantes*, acreditam que nada de sábio pode vir das mulheres (v.293), ou mesmo que nenhuma mulher é capaz de fazer algo bom (*Medeia*, v.407-409). Seriam as mulheres também pródigas no

¹¹⁶ “Tão apaixonada pela glória quanto por Hipólito, Fedra morre por ter perdido a reputação de esposa de Teseu, mas coloca essa morte, que deseja nobre, sob o signo da médis, colocando um nó em volta de seu pescoço, fazendo desse nó uma armadilha para Hipólito e deixando a sinais escritos o cuidado de clamar por uma falsa verdade. Entretanto seu nome será ilustre, por causa desse amor em que ela imaginava perder sua glória, por causa dessa morte funesta.” (LORAUX, 1989, p.61).

¹¹⁷ Considerando o que diz Afrodite no prólogo de *Hipólito* (v.47-50), Fedra de nada é culpada, sendo mais uma ferramenta dos planos da deusa, assim como teria sido também Helena na *Ilíada*. A influência de Afrodite, no entanto, não justifica a mensagem mentirosa de Fedra.

¹¹⁸ “Do ponto de vista paradigmático dos modelos sociais, é verdade que a cidade nada tem a dizer a respeito da morte de uma mulher, fosse ela tão perfeita quanto lhe é permitido ser; com efeito, a única realização para uma mulher é levar sem alarde uma existência exemplar de esposa e de mãe ao lado de um homem que vive sua vida de cidadão. Sem ruído.” (LORAUX, 1989, p.22).

invento de mentiras (*Ifigênia em Táurida*, v.1032) e vinganças (*Medeia*, v.263-66; *Andrômaca*, v.911; *Íon*, v.843-46)¹¹⁹.

Talvez dessa segregação tenham nascido as acusações de que as mulheres eram levianas, apaixonadas por homens, bebedoras de vinho, traidoras, tagarelas e sem valor¹²⁰. Apesar dessas acusações contra o feminino, a mais séria delas ainda reside sobre os homens: a de causar a guerra. Assim como Fedra, as mulheres de *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* reconhecem suas faltas, mas, ao mesmo tempo, denunciam as faltas também dos maridos, cujas más escolhas causam problemas não somente à casa, mas também à cidade.

¹¹⁹ Cf. FOLEY, 2001, p.128.

¹²⁰ *Tesmoforiantes*, v.392-394.

4 DIONISO TRANSFORMISTA: *TESMOFORIANTES* E AS COMÉDIAS FEMININAS

“Inicia, então, de bom grado
o passo duplo, a graça da dança.
Vamos nos divertir, ó mulheres, como de
costume;”
(*Tesmoforiantes*, v.981-983).

4.1 *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*

Como já referido no capítulo anterior, boa parte da obra de Aristófanes foi escrita durante a guerra do Peloponeso, que acometeu Atenas entre os anos de 431 e 404 a.C. Esse é um período conturbado para a democracia ateniense, que sofre dois golpes oligárquicos. Em 413 a.C., as forças atenienses são esmagadas na Sicília, enquanto muitos aliados abandonam o pacto com Atenas. Em 411 a.C., ano em que são encenadas *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, temos a instituição do governo dos 400, rapidamente deposto, e a primeira revolução oligárquica. Não é coincidência o fato de Aristófanes não incorporar insultos diretos a figuras de proeminência política nestas peças, como fez com Cléon em obras anteriores. Como afirma Faria (2010):

Lisístrata ainda apresenta algumas poucas alusões explícitas a políticos, zombando de Pisandro e de Eucrates, porém também faz menções mais obscuras, como a presença de um próbulo, um conselheiro, a quem não podemos identificar com exatidão. Isso revela não somente o momento político em que a peça está inserida, como uma tendência das peças posteriores de Aristófanes, que quase nunca fazem um ataque pessoal, mas reforçam de forma mais simbólica as ações do Estado e da cidade. (FARIA, 2010, p.3).

O clima é de medo e instabilidade, especialmente para o poeta, que tem a tarefa de criticar a forma como a cidade é regida. É a perda da palavra livre, da *parresia*, que está em risco e que é metaforizada nas peças¹²¹. Diante dessa ameaça, a mulher, cuja representatividade era quase nula, aparece como um perfeito artifício para criticar o governo dos homens.

O final do século V prenuncia uma maior preocupação com a complexidade das personagens dramáticas, complexidade essa mais facilmente fornecida pelas mulheres, como bem já havia percebido a tríade dos tragediógrafos. Tal complexidade foi muitas vezes traduzida na tragédia na forma de loucura e alarde desmedido (*Os Sete*

¹²¹ Cf. Pompeu (2015, p.8).

Contra Tebas), de torpe astúcia (*Hipólito*) e de inadequada ousadia (*Antígona*). Na comédia, em que a atualidade político-social é um referente, as mulheres têm a mesma visão depreciativa sobre o sexo feminino que o público que a elas assiste e dos homens que as criaram¹²². As mulheres em *Tesmoforiantes* se preocupam com sua reputação, construída na base do silêncio e da passividade. Como Fedra, as personagens estão prontas para levar a morte àquele que lhes manchou a honra.

É possível observar que, no discurso feminino, todas as acusações contra o seu próprio gênero já estão muito bem colocadas, especialmente na fala da mulher que conspira contra Eurípidés:

τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;
 ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπου περ ἔμβραχυ
 εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,
 τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν,
 τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
 τὰς οὐδὲν ὑγίεις, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν:
 ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων
 ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται τ' εὐθέως
 μὴ μοιχὸς ἔνδον ἢ τις ἀποκεκρυμμένος.

Pois de qual injúria ele não nos cobre?
 E, quando não nos calunia,
 por poucos que sejam os espectadores, os atores e coros,
 as levianas, as apaixonadas por homens nos chama,
 as bebedoras de vinho, as traidoras, as tagarelas,
 as sem valor, a grande desgraça dos maridos?
 De modo que, logo que saem do teatro,
 olham-nos com desconfiança e logo procuram
 se há algum amante escondido na casa. (*Tesmoforiantes*, v.390-

397).¹²³

Segundo Duarte (2000):

A virtude máxima da mulher ateniense, expressa na oração fúnebre de Péricles, é que nada possa ser dito a seu respeito. Isso constitui uma armadilha para o sexo feminino, cuja reputação não se funda nem em atos nem em palavras, mas no silêncio. (DUARTE, 2000, p.201).

Não havia como a mulher, calada, participar da política. Em *Lisístrata*, as mulheres tomam para si o direito de voz e, dessa forma, o comando da cidade que não mais possui homens ativos, ausentes na guerra:

¹²² Cf. Faria, 2010, p.9.

¹²³ Todos os trechos em grego retirados de *Tesmoforiantes* foram traduzidos por Ana Maria César Pompeu (2015).

Λυσιστράτη

ταῦτα ποιήσω.

ἡμεῖς τὸν μὲν πρότερον πόλεμον † καὶ τὸν χρόνον ἠνεσχόμεθα † ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας τῶν ἀνδρῶν ἅττ' ἐποιεῖτε. οὐ γὰρ γοῦν ὕζειν εἰᾶθ' ἡμᾶς. καί τοι κ' ἠρέσκετέ γ' ἡμᾶς. ἀλλ' ἠσθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πρᾶγμα: εἴτ' ἀλγοῦσαι τ' ἀνδοθεν ὑμᾶς ἐπανηρόμεθ' ἂν γελάσασαι, 'τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ παραγράψαι ἐν τῷ δήμῳ τῆμερονύμιν;' τίδε σοὶ ταῦτ'; ἢ δ' ὅς ἂν ἀνήρ. 'οὐ σιγήσει;' καὶ γὰρ ἐσίγων.

Lisístrata – Farei isto. Nós no início em silêncio suportávamos de vós, os homens, pela nossa temperança, as coisas que fizésseis, pois não nos deixáveis abrir a boca; no entanto, não nos éreis agradáveis mesmo. Mas nós vos percebíamos bem, e, muitas vezes, em casa, ouvíamos que vós deliberáveis mal sobre um importante assunto; então sofrendo por dentro nós vos perguntávamos sorrindo “o que se decidiu inscrever na estela acerca do trabalho na assembleia de hoje?” “E o que te importa isto?” Dizia meu marido; “não te calarás?” E eu me calava. (*Lisístrata*, v.507-515).¹²⁴

Λυσιστράτη

πῶς ὀρθῶς ᾧ κακόδαιμον, εἰ μηδὲ κακῶς βουλευομένοις ἐξῆν ὑμῖν ὑποθέσθαι; ὅτε δὴ δ' ὑμῶν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς φανερῶς ἠκούομεν ἦδη, 'οὐκ ἔστιν ἀνὴρ ἐν τῇ χώρᾳ;' μὰ Δί' οὐ δῆτ', εἴφ' ἕτερός τις: μετὰ τ' αὐθ' ἡμῖν εὐθύς ἔδοξεν σῶσαι τὴν Ἑλλάδα κοινῇ ταῖσι γυναιξίν σὺ λλεχθείσας. ποῖ γὰρ καὶ χρῆν ἀναμεῖναι; ἦν οὖν ἡμῶν χρῆστὰ λεγουσῶν ἐθελήσῃτ' ἀντακροᾶσθαι κἀντισιωπᾶθ' ὥσπερ χῆμεῖς, ἐπανορθώσαμεν ἂν ὑμᾶς.

Lisístrata – Como correto, ó desgraçado, se deliberáveis tão mal e nem nos era permitido vos aconselhar? Mas quando nós vos ouvíamos dizer já publicamente nas ruas: “Não há um homem no país”. “Por Zeus não há”, outro dizia. Depois disto, nós, as mulheres, decidimos salvar a Grécia – pois até quando seria preciso esperar? Se então aceitásseis ouvir quando falamos coisas úteis e vos calar também como nós, nós vos corrigiríamos. (*Lisístrata*, v.523-527).

A situação se inverte no verso 529, quando a heroína manda que o Conselheiro se cale, assim como eram caladas as vozes das mulheres anteriormente. Seguindo o exemplo de Penteu, Etéocles, Creonte e de outros personagens masculinos, o Conselheiro se recusa a calar diante de uma mulher. Sucede-se então uma cena de travestimento, em que o Conselheiro é adornado com enfeites femininos, o que permitiria que ele se calasse e deixasse os assuntos políticos de lado:

¹²⁴ Todos os trechos em grego retirados de *Lisístrata* foram traduzidos por Ana Maria César Pompeu (2010).

Πρόβουλος
 σοί γ' ὦ κατάρατε σιωπῶ γῶ, καὶ ταῦτα κάλυμμα φορούση
 περὶ τὴν κεφαλὴν; μὴ νυν ζῶην.
 Λυσιστράτη
 ἀλλ' εἰ τοῦτ' ἐμπόδιόν σοι,
 παρ' ἐμοῦ τουτὶ τὸ κάλυμμα λαβὼν
 ἔχε καὶ περιίθου περὶ τὴν κεφαλὴν,
 κᾶτα σιώπα
 Γυνή Γ.
 καὶ τοῦτον τὸν καλαθίσκον.
 Λυσιστράτη
 κᾶτα ξαίνειν ξυζωσάμενος
 κυάμους τρώγων:
 πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει.

Conselheiro – Eu, silenciar diante de ti, ó maldita, que portas este véu sobre a cabeça? Que eu não viva então.

Lisístrata – Mas se isto te impede, toma de mim este véu, pega-o, coloca-o sobre a cabeça e em seguida cala-te.

Velha – Este cestinho também.

Lisístrata – E então cingindo-se passas a tear mascando favas. E a guerra será preocupação das mulheres. (*Lisístrata*, v. 529-537).

Há uma percepção, por parte das mulheres, de que os aparatos femininos transportam consigo não somente sua aparência, mas também sua natureza. Em *Tesmoforiantes*, Agatão afirma: “eu trago a veste igual ao espírito,/ pois é preciso que o poeta homem conforme as peças/ que deve compor tenha modos combinados com elas. Por exemplo, se algum compõe peças com mulheres,/ participação desses modos o corpo deve ter.” (v.148-152). Essa noção põe em destaque não somente o figurino daquele que está sendo travestido, dentro da ficção, mas todos os atores em cena que estão trajados como mulheres.

Lisístrata, apesar de trazer um caráter de união e pan-helenismo, é uma peça sobre a política ateniense e tem como heroína uma mulher ateniense. Segundo Carvalho (1996, p.32), a mulher ateniense era restrita ao espaço familiar, estando sempre à guarda de um tutor, passando das mãos do pai para o marido, como já apontado na fala de Hipólito. Entenda-se como “mulher ateniense” aquela casada com cidadão e rica. As mulheres pobres¹²⁵ e estrangeiras eram menos sujeitas aos códigos morais, sobretudo porque precisavam passar tanto tempo fora de casa quanto o marido, com empregos no comércio, sendo impossível para a mulher não ter contato com outros homens. Quanto mais posses tivesse o marido, maior era a desconfiança sobre a mulher, que poderia ser

¹²⁵ Estas também são convocadas por Lisístrata para lutar em nome das mulheres, nos versos 456-461. A maior parte delas é caracterizada como trabalhadoras do comércio (vendedoras de grãos e de purês de legumes, estalajadeiras, vendedoras de alho e pão, etc.).

acusada de estar assaltando a despensa em nome de um amante, ou de ter “comprado” um bebê para ocupar o lugar de herdeiro. Em *Tesmoforiantes*, quando o Parente tenta defender Eurípidēs, disfarçado de mulher, acaba acusando as mulheres desses crimes, enfurecendo-as:

εἰ δὲ Φαίδραν λαιδορεῖ,
 ἡμῖν τί τοῦτ' ἔστ'; οὐδ' ἐκεῖν' εἰρηκέ πω,
 ὡς ἡ γυνὴ δεικνῦσα τάνδρι τοῦγκυκλον
 τύπ' ἀγᾶς † οἶόν ἐστιν, ἐγκεκαλυμμένον
 τὸν μοιχὸν ἐξέπεμψεν, οὐκ εἰρηκέ πω.
 ἑτέραν δ' ἐγῶδ' ἡ' φασκεν ὠδίνειν γυνή
 δέχ' ἡμέρας, ἕως ἐπρίατο παιδίον:

E, se insultou Fedra,
 o que tem a ver conosco? Ele contou aquele caso
 que uma mulher mostrando o vestido ao marido
 para vê-la sob a luz do dia, fez escapar
 o amante escondido? Não disse isso também.
 E eu sei de outra mulher que dizia ter dores
 há dez dias, enquanto comprava um filho. (*Tesmoforiantes*, v. 498-502).

Lisístrata afirma que os beócios estão todos destruídos e os espartanos também deveriam estar. Sobre os atenienses, a heroína se recusa a dizer alguma coisa, preferindo que os outros “imaginem” o que ela tem a dizer. O poeta toma muito cuidado ao falar do povo de Atenas, em época tão perigosa. Aristófanes reconhece ainda diferenças culturais entre mulheres atenienses e espartanas, tendo estas últimas o direito de participar na educação corporal à qual se submetiam os homens:

Λυσιστράτη
 ὦ φιλάτη Λάκαινα χαῖρε Λαμπιτοῖ.
 οἶον τὸ κάλλος γλυκυτάτη σου φαίνεται.
 ὡς δ' εὐχροεῖς, ὡς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου.
 κἂν ταῦρον ἄγχοις.
 Λαμπιτώ
 μάλα γ' οἶῶ ναὶ τῶ σιώ:
 γυμνάδδομαι γὰρ καὶ ποτὶ πυγὰν ἄλλομαι.

Lisístrata – Cara amiga espartana, salve, Lampito. Como resplandece tua beleza, doçura. Como tens bela cor, como é vigoroso o teu corpo. Até um touro degolarias.

Lampito – Acho que sim, pelos Dióscuros. Exercito-me no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum. (*Lisístrata*, v.79-82).

Lisístrata é um personagem especialmente interessante porque ela mesma se coloca em uma posição de comando, se igualando em certa medida a outros grandes

heróis aristofânicos, como Diceópolis, que em *Acarñenses* é acompanhado por belas mulheres. O personagem admira o corpo de Lampito de uma maneira erótica, apresentando um comportamento muito próximo ao dos homens. A idade de Lisístrata também não fica muito clara, ora estando entre as mulheres jovens, ora entre as anciãs. Sua sabedoria e porte guerreiro, protegida pelo coro de mulheres quase como uma divindade, torna possível aproximar o personagem da própria deusa Atena, patrona da cidade e também masculinizada. Assim como a deusa, que apazigua o culto e o direito da cidade em *Eumênides*, de Ésquilo, equilibrando o novo e o velho, o personagem exerce uma função conciliatória e sábia. Apesar dessa característica, Lisístrata defende “a raça das mulheres” de todas as maneiras, saindo de uma posição passiva, antes da guerra, para uma de plena ação política.

Já no prólogo da peça, vemos que a primeira a chegar, logo depois das atenienses (Lisístrata, Calonice e Mirrina), é a representante de Esparta, Calonice. Pompeu (2011, p.134) aponta para a importância dos nomes das personagens, que referenciam a “guerra” (Lisístrata) e a “vitória” (Calonice), palavras importantes para o que elas estão para planejar. Lampito vem acompanhada de uma mulher da Beócia e outra de Corinto. Temos simbolicamente postas em reunião as principais regiões da Grécia. O encontro dessas personagens indica o caráter de união proposto pela peça: o sexo é usado como pretexto para criar um “palco de batalha” inofensivo, onde os conflitos sérios podem ser resolvidos (como a Guerra do Peloponeso). Um governo de mulheres é uma utopia¹²⁶ que Aristófanes apresenta sob o véu do absurdo, mas que joga com questões mais sérias do que os cidadãos talvez estivessem preparados para ouvir. A união das personagens é representativa do motivo interno da peça¹²⁷.

Apesar de *Lisístrata* ser uma peça política, a obra não sugere uma mudança no plano doméstico, de domínio feminino, mas apenas uma mudança no plano público, de domínio masculino. A guerra afetou os lares atenienses, que afastou os maridos de casa, e isso é um fato concreto, mas não muda a condição feminina de filha/esposa/mãe, definida pela figura masculina. E é exatamente esse retorno da ordem que as mulheres desejam.

¹²⁶ A noção de utopia, uma cidade de governo ideal, é apresentada em inúmeras peças de Aristófanes. Em *Acarñenses*, Diceópolis é a cidade justa, que festeja e retorna aos antigos ritos. Em *Aves*, temos uma cidade formada sem a interferência de delatores e outros estorvos existentes em Atenas. Em *Assembleia de Mulheres*, temos também um governo igualitário de mulheres. Ao contrário das duas primeiras, essa última seria uma utopia mais “real”, a exemplo de *Lisístrata*.

¹²⁷ Cf. Faria, 2010, p.4.

A condição feminina é expressa também na forma como a educação das mulheres atenienses era conduzida, focada em trabalhos domésticos e frivolidades: “E o que de sensato mulheres fariam ou de esplêndido, nós que enfeitadas nos sentamos com túnicas amarelas e embelezadas com longas vestes cimérias e sapatos elegantes?” (*Lisístrata*, v.43-46). Assim como Helena, as mulheres confiam em sua aparência para dominar os homens e salvar a cidade:

Λυσιστράτη
ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κάσθ' ἃ σώσειν προσδοκῶ,
τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα καὶ περιβαρίδες
χῆγχουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτῶνια.
Καλονίκη
τίνα δὴ τρόπον ποθ' ;
Λυσιστράτη
ὥστε τῶν νῦν μηδένα
ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἄρεσθαι δόρυ—
Καλονίκη
κροκωτὸν ἄρα νῆ τῷ θεῷ ἴγῳ βᾶψομαι.
Λυσιστράτη
μηδ' ἀσπίδα λαβεῖν—
Καλονίκη
Κιμμερικὸν ἐνδύσομαι.
Λυσιστράτη
μηδὲ ξιφίδιον.
Καλονίκη
κτήσομαι περιβαρίδας.

Lisístrata – São essas coisas mesmo que espero que nos salvem, as túnicas amarelas, os perfumes, os finos sapatos, as pinturas e as curtas túnicas transparentes.

Calonice – Mas como?

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

Calonice – Então, pelas duas deusas, tingirei uma túnica amarela.

Lisístrata – Nem tome o escudo...

Calonice – Vestirei vestes cimérias.

Lisístrata – Nem o punhal.

Calonice – Comprarei elegantes sapatos. (*Lisístrata*, v.46-53).

O desprovemento das armas masculinas anima Calonice, que apresenta em réplica os artifícios que utilizará para seduzir os homens e lhes incutir desejo. Da mesma forma, em *Tesmoforiantes*, Agatão desperta desejo no Parente através de suas roupas femininas e de seu belo canto em honra aos deuses Leto e Apolo (v.101-129). Os vestuários femininos igualam Agatão às mulheres aristofânicas: nenhum dos dois disfarces é suficientemente ilusório para esconder do espectador o fato de a *performance* estar sendo realizada por atores homens, e é esse o objetivo da comédia.

A influência das mulheres reside em duas frentes. Primeiro, a maternidade, sem a qual a cidade não pode continuar a existir. Segundo, os rituais religiosos, vitais para a sobrevivência da cidade, uma vez que a maior parte dos rituais femininos se ligava à fertilidade. Em *Lisístrata*, as mulheres reconhecem esse valor e querem continuar com ele:

Χορὸς Γυναικῶν
οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἴκαδ' ἡ τεκοῦσα γνῶσεται.
ἀλλὰ θώμεσθ' ὦ φίλαι γρᾶες ταδί πρῶτον χαμαί.
ἡμεῖς γὰρ ὦ πάντες ἀστοὶ λόγων κατάρχομεν
τῇ πόλει χρησίμων: εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με. ἐπὶ
τὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἠρρηφόρουν: εἴτ' ἀλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τ
ἀρχηγέτι: κᾶτ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίους: κᾶκαν
ἠφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ' ἰσχάδων ὄρμαθόν:
ἄρα προὔφείλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι;
εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,
ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων.
τοῦράνου γὰρ μοι μέτεστι: καὶ γὰρ ἄνδρας ἐσφέρω,
τοῖς δὲ δυστήνοισι γέρουσιν οὐ μέτεσθ' ὑμῖν, ἐπεὶ
τὸν ἔρανον τὸν λεγόμενον παππῶρον ἐκ τῶν Μηδικῶν
εἴτ' ἀναλώσαντες οὐκ ἀντεσφέρετε τὰς ἐσφοράς,
ἀλλ' ὑφ' ὑμῶν διαλυθῆναι προσέτι κινδυνεύομεν.
ἄρα γρυκτόν ἐστιν ὑμῖν; εἰ δὲ λυπήσεις τί με,
τῷδέ γ' ἀψήκτω πατάξω τῷ κοθόρνῳ τὴν γνάθον.

Coro das mulheres – Então quando tu entrares em casa, tua mãe não te reconhecerá. Mas antes, ó queridas anciãs, ponhamos estes ao chão. Pois nós, ó habitantes todos da cidade, um discurso útil a ela iniciamos; com razão, já que, na delicadeza e no luxo ela me criou; desde os sete anos de idade eu era arréfora; depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair a túnica amarela era ursa nas Braurônias; e enfim fui canéfora quando era uma bela moça, portando um colar de figos secos. Então não devo há muito algo útil aconselhar a cidade? Mas se eu nasci mulher, disto não me recrimineis, quando proponho coisas melhores do que as do presente. Eu pago a minha parte, pois forneço homens. Mas vós infelizes velhos não pagais, já que gastastes a parte dita dos avós, que veio dos medos, vós não a devolvestes em contribuições, porém ainda nos arriscamos a ser arruinados por vós. Podereis grunhir algo? Mas se me irritardes de algum modo, hei de te bater no queixo com este coturno duro. (*Lisístrata*, v.636-658).

O caráter misterioso e conspiratório das reuniões das mulheres nas três peças abordadas aqui (*Tesmoforiantes*, *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*) retoma o dionisismo que em *Bacas* ameaça, na visão do rei, a ordem estabelecida, constituindo-se como uma manifestação não somente religiosa, mas também política. O que na tragédia de Eurípidas é encarado como a influência externa de um deus estrangeiro sobre as mulheres da cidade, tomadas pelo entusiasmo báquico, nas comédias aristofânicas se manifesta como parte da natureza feminina: o apreço pela festa, pelo sexo, pelo vinho e

pela paz, elementos dionisiacos por excelência. É necessário um retorno à paz de outrora para que se possa celebrar Dioniso e, dessa forma, uma ação direta das mulheres.

Toda a vida das mulheres é dedicada à religião, ao culto cívico, diretamente ligado ao bom funcionamento da cidade. A reunião de mulheres na Acrópole por si só já tem certo caráter religioso, havendo inclusive um juramento com “sangue” simbólico (vinho), que serve ao mesmo tempo para emprestar um caráter sagrado à reunião e reforçar a afirmação de que as mulheres são beberronas:

Καλονίκη
 Λυσιστράτη
 τίν' ὄρκον ὀρκώσεις ποθ' ἡμᾶς;
 Λυσιστράτη
 ὄντινα;
 εἰς ἀσπίδ', ὥσπερ φάσ' ἐν Αἰσχύλῳ ποτέ,
 μηλοσφαγούσας.
 Καλονίκη
 μὴ σύ γ' ὦ Λυσιστράτη
 εἰς ἀσπίδ' ὁμόσης μηδὲν εἰρήνης πέρι.
 Λυσιστράτη
 τίς ἂν οὖν γένοιτ' ἂν ὄρκος;
 Καλονίκη
 εἰ λευκόν ποθεν
 ἵππον λαβοῦσαι τόμιον ἐντεμοίμεθα.
 Λυσιστράτη
 ποῖ λευκόν ἵππον;
 Καλονίκη
 ἀλλὰ πῶς ὁμούμεθα
 ἡμεῖς;
 Λυσιστράτη
 ἐγώ σοι νῆ Δί', ἦν βούλη, φράσω.
 εἶσαι μέλαιναν κύλικα μεγάλην ὑπτίαν,
 μηλοσφαγοῦσαι Θάσιον οἴνου σταμνίον
 ὁμόσωμεν ἐς τὴν κύλικα μὴ 'πιχεῖν ὕδωρ.

Calonice – Lisístrata, que tipo de juramento tu nos farás prestar?

Lisístrata – Que tipo? Sobre um escudo, como dizem, Ésquilo um dia ao degolar uma ovelha.

Calonice – Não, ó Lisístrata, tu pelo menos sobre o escudo não jures a respeito de paz.

Lisístrata – Que juramentos podemos fazer então?

Calonice – E se, tomando um cavalo branco de algum lugar, nós o cortássemos como uma vítima?

Lisístrata – Onde tomaremos um cavalo branco?

Calonice – Mas como juraremos nós?

Lisístrata – Eu te direi, por Zeus, se queres, depois de colocar uma grande taça negra invertida e degolar como a uma ovelha um pote de vinho de Tasos juremos não derramar água na taça. (*Lisístrata*, v.189-197).

O solene juramento de guerra, evocado em *Ésquilo*, e naturalmente masculino, é parodiado por mulheres na comédia, que sacrificam um odre de vinho ao invés de um cavalo branco, ou uma ovelha. O aspecto mais solene da guerra, o sacrifício sobre o escudo, é ridicularizado. Em *Tesmoforiantes*, tendo sido o Parente descoberto pelas mulheres, sequestra o “filho” dos braços de uma nutriz, ameaçando degolá-lo caso não o deixassem escapar. A mesma cena é reproduzida em *Acarnenses* (v.280-571), parodiando o *Télefo* de Eurípides, mas, ao invés de um odre de vinho, em substituição, temos um saco de carvão, produto caro aos acarnenses. O vinho é igualmente caro para as mulheres, que entram em desespero diante do sequestro da “criança”. Descoberto que o bebê na verdade não passava de vinho, há uma cena de “sacrifício” semelhante à de *Lisístrata*:

Μνησίλοχος

ῥφαπτε καὶ κάταιθε: σὺ δὲ τὸ Κρητικὸν
ἀπόδυθι ταχέως: τοῦ θανάτου δ' ὦ παιδίον
μόνην γυναικῶν αἰτιῶ τὴν μητέρα.
τουτί τί ἔστιν; ἀσκὸς ἐγένεθ' ἡ κόρη
οἴνου πλέως καὶ ταῦτα Περσικὰς ἔχων.
ὦ θερμόταται γυναῖκες, ὦ ποτίσταται
κακ παντὸς ὑμεῖς μηχανώμεναι πιεῖν,
ὦ μέγα καπηλῶις ἀγαθὸν ἡμῖν δ' αὖ κακόν,
κακὸν δὲ καὶ τοῖς σκευαρίοις καὶ τῇ κρόκη.

Parente: Acende e queima; e tu o manto cretense
despe rapidamente. E da morte, ó criança,
só uma mulher acusa, a tua mãe.
O que é isto? A menina tornou-se um odre
cheio de vinho e esta coisa usava calçados persas.
Ó quentíssimas mulheres, ó beberronas,
vocês, que maquinam de tudo beber,
ó grande bem dos taberneiros, mas o mal nosso,
mal também aos utensílios e ao tecido. (*Tesmoforiantes*, v.730-738).

Γυνή Α

οἶμοι τέκνον. δός μοι σφαγεῖον Μανία,
ἴν' οὖν τό γ' αἶμα τοῦ τέκνου τοῦμοῦ λάβω.

Primeira mulher: Ai de mim, filho. Dá-me o vaso sagrado, Mânia,
para que eu tome, então, o sangue de minha criança. (*Tesmoforiantes*, v.754-755).

Além da alegria e da celebração, o vinho, cuja simbologia é intimamente ligada a Dioniso¹²⁸, representa na comédia o que o sacrifício representa na tragédia, isto

¹²⁸ Vide o capítulo 1 deste trabalho.

é, um momento de solenidade que marca o início de um novo momento, como acontece também em *Lisístrata*.¹²⁹

As Tesmóforias, ritual interdito aos homens, possuíam também grande importância, pois se ligava às deusas ctônicas, Deméter e Perséfone¹³⁰, responsáveis pelos cereais. Durante esse período, não havia cortes ou tribunais¹³¹, e os homens eram deixados em casa enquanto as mulheres saíam em público. Devido ao seu caráter secreto, a celebração levantava inúmeras suspeitas nos homens. As duas peças de 411 põem em cena a imaginação masculina sobre o que de fato acontecia nas reuniões de mulheres. O tom de conspiração dessas ocasiões serve perfeitamente para os propósitos de Aristófanes de tratar da guerra de maneira menos séria, trabalhando com a curiosidade masculina sobre um espaço, enfim, que lhes era proibido. O misto de curiosidade e terror faz com que essas reuniões sejam “males necessários”, aproximando-as do menadismo que, incompreendido por Penteu, é reprimido, levando a terríveis consequências para o rei e para a cidade.

É justamente através do elemento feminino que as mulheres dominarão a Acrópole, centro de poder político e financeiro dos homens. Aristófanes usa metáforas de exercícios femininos, como a costura, para igualar a administração da casa à da cidade:

Λυσιστράτη
ὥσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἦ τετραγμένος, ὦδε λαβοῦσαι,
ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε,
οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἦν τις ἔαση,
διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε.

Lisístrata – Como um fio, quando está embaraçado, como este, tomando-o, puxando-o com fusos deste lado e daquele outro, assim também esta guerra acabaremos, se nos deixarem, desembaraçando-a pelos embaixadores, deste lado e daquele outro. (*Lisístrata*, v.567-570).

Λυσιστράτη
πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίζειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι:
εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὐνοίαν, ἅπαντας

¹²⁹ SEAFORD, 2006, p.15-18.

¹³⁰ As duas deusas são invocadas constantemente em *Lisístrata*, especialmente Deméter.

¹³¹ “E como? Já que agora nem os tribunais/ vão julgar nem há assembleia no Conselho?/ Uma vez que estamos no meio das Tesmofórias.” (*Tesmoforiantes*, p.78-80).

καταμιγνύντας τούς τε μετοίκους κεί τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
 κεί τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμειξαί:
 καὶ νῆ Δία τάς γε πόλεις, ὀπόσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,
 διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κείται
 χωρὶς ἕκαστον: κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας
 δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίξειν εἰς ἓν, κᾶπειτα ποιῆσαι
 τολύπην μεγάλην κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.

Lisístrata – Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas ou pelos ruínas e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufo sobre os cargos, cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são colônias, distinguir que elas são para nós como novos caídos ao chão cada um por si; e em seguida, tomando o fio de todos estes, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (*Lisístrata*, v.574-586).

Seguindo as indicações de Carvalho (1996, p.34), Aristófanes estaria criando uma comicidade através do absurdo, já que ver mulheres em tal posição de poder devia ser para um cidadão ateniense por si só tão fantástico que geraria riso. Aproveitando desse efeito cômico, o poeta toca continuamente em assuntos ligados à guerra: Lisístrata propõe uma reforma interna, “lavar a gordura da cidade”, enxugando as dívidas da cidade, para só depois administrar os assuntos externos, reunindo novamente os “novelos caídos ao chão” para confeccionar “uma manta para o povo”.

As metáforas sexuais servem também para estabelecer o embate entre o masculino e o feminino. Em *Lisístrata*, as mulheres trancam as portas da Acrópole e não permitem que os homens invadam esse espaço antes pertencente a eles. Os homens tentam entrar de qualquer forma, com tochas toras, mas as mulheres não se deixam vencer, usando vasos com água para apagar o fogo dos homens:

Χορὸς Γυναικῶν
 αἰρώμεθ' ἡμεῖς θοῦδατος τὴν κάλπιν ὦ Ροδίππη.
 Χορὸς γερόντων
 τί δ' ὦ θεοῖς ἐχθρὰ σὺ δεῦρ' ὕδωρ ἔχουσ' ἀφίκου;
 Χορὸς Γυναικῶν
 τί δαι σὺ πῦρ ὦ τύμβ' ἔχων; ὡς σαυτὸν ἐμπυρεύσω;
 Χορὸς γερόντων
 ἐγὼ μὲν ἵνα νήσας πυρὰν τὰς σὰς φίλας ὑφάψω.
 Χορὸς Γυναικῶν
 ἐγὼ δέ γ' ἵνα τὴν σὴν πυρὰν τούτῳ κατασβέσαιμι.

Coro das mulheres – Levantemos os vasos de água, ó Rodipe.

Coro dos velhos – E por que, ó inimiga dos deuses, tu vieste aqui trazendo água?
 Coro das mulheres – E tu então trazendo fogo, ó túmulo? Para incendiar-te?
 Coro dos velhos – Eu, para que fazendo uma fogueira queime tuas amigas.
 Coro das mulheres – E eu, para que com esta água possa apagar tua fogueira.
 (*Lisístrata*, v.371-374).

O embate estabelece o uso de simbologias sexuais: o fogo, elemento ligado à ação e à destruição, e a tora, símbolo fálico, representam a excitação masculina que efetivamente se dará ao fim da peça, quando todos os homens aparecem em estado de excitação. As sugestões eróticas da peça quase sempre sugerem a união do masculino e do feminino, principalmente na insinuação de posições sexuais (“Não levantarei para o teto as sandálias pérsicas”, verso 230, “Não me agacharei como a leoa na faca de queijo”, verso 231).

Em *Tesmoforiantes*, há menos insinuações indiretas, e mais obscenidades explícitas que servem para pôr em evidência a feminilidade de Agatão/Clístenes em relação ao Parente de Eurípides. A imagética da peça é muito mais ligada às relações homossexuais, colocando Agatão sempre em posição passiva em relação ao Parente. Eurípides sugere que seu parente tenha tido relações sexuais com Agatão sem ao menos conhecê-lo (v.35). O parente insulta o servo e seu mestre com imprecizações de cunho sexual:

Θεράπων
 τίς ἀγροιώτας πελάθει θριγκοῖς;
 Μνησίλοχος
 ὄς ἔτοιμος σοῦ τοῦ τε ποιητοῦ
 τοῦ καλλιεποῦς κατὰ τοῦ θριγκοῦ
 συγγογγύλας καὶ συστρέψας
 τουτὶ τὸ πέος χοανεῦσαι.

Servo: Que grosseiro se aproxima deste recinto?
 Parente: O que vai no teu e no do poeta
 de belos versos, dentro do recinto,
 tendo arredondado e torcido
 este pênis para afunilar. (*Tesmoforiantes*, v.59-62).

O personagem sugere ainda tomar o papel de sátiro, quando Agatão compuser um drama, para que possa então penetrá-lo (v.157-158). É interessante que a hipersexualidade do Parente não se desfaz na sua transformação em mulher: o masculino e o feminino convivem, apesar de formarem uma imagem desarmônica, ao

contrário do que acontece com Agatão. O travestimento do Parente, assim como foi o de Penteu em *Bacas* e do Conselheiro de *Lisístrata*, é humilhante e mesmo doloroso:

Εὐριπίδης
 ἄγε νυν ἐπειδὴ σαυτὸν ἐπιδίδως ἐμοί,
 ἀπόδουθι τουτὶ θοιμάτιον.
 Μνησίλοχος
 καὶ δὴ χαμαί.
 ἀτὰρ τί μέλλεις δρᾶν μ';
 Εὐριπίδης
 ἀποξυρεῖν ταδί,
 τὰ κάτω δ' ἀφεύειν.
 Μνησίλοχος
 ἀλλὰ πρᾶττ', εἴ σοι δοκεῖ.
 ἢ μὴ' πιδουῖν' ἐμαυτὸν ὠφελόν ποτε.
 Εὐριπίδης
 Ἀγάθων σὺ μέντοι ξυροφορεῖς ἐκάστοτε,
 χρῆσόν τί νυν ἡμῖν ξυρόν. [...]
 Εὐριπίδης
 γενναῖος εἶ.
 κάθιξε: φύσα τὴν γνάθον τὴν δεξιάν.
 Μνησίλοχος
 ἀτταταῖ ἰατταταῖ. [...]
 Εὐριπίδης
 ἔχ' ἀτρέμα σαυτὸν κἀνάκυπτε: ποῖ στρέφει; [...]
 Μνησίλοχος
 οἴμοι κακοδαίμων, ψιλὸς αὖ στρατεύσομαι.
 Εὐριπίδης
 μὴ φροντίση: ὡς εὐπρεπῆς φανεῖ πάνυ.
 βούλει θεᾶσθαι σαυτόν;
 Μνησίλοχος
 εἰ δοκεῖ, φέρε.
 Εὐριπίδης
 ὄρας σεαυτόν;
 Μνησίλοχος
 οὐ μὰ Δί' ἀλλὰ Κλεισθένη.

Eurípides – Vamos, então, já que te dás a mim,
 retira este manto.
 Parente – Eis aí ao chão.
 Mas o que pretendes me fazer?
 Eurípides – Raspar isto
 e queimar-te por baixo.
 Parente – Faz então, se a ti agrada,
 ou eu não deveria ter me oferecido.
 Eurípides – Agatão, tu debes portar sempre uma navalha,
 empresta-nos uma agora. [...]
 Parente – Ai, ai! Ai, ai! Ai, ai! [...]
 Eurípides – Não te movas e levanta a cabeça. Aonde te viras? [...]
 Parente – Ai, infeliz, pelado servirei, então, ao exército.
 Eurípides – Não te preocupes, pois te mostrarás muito belo.
 Queres contemplar-te?

Parente – Se queres, vamos!
 Eurípides – Tu te vês?
 Parente – Não, por Zeus, mas vejo Clístenes. (*Tesmoforiantes*, v.211-235).

É interessante observar que, na comédia, virtudes como a honra e a justiça não se ligam a personagens puramente femininos. Lisístrata é uma mulher com atitudes viris e, por isso, pode ser considerada valorosa. Por outro lado, Agatão e Clístenes, sendo homens que exibem características femininas, especialmente a estigmatizada posição passiva na relação sexual, são rebaixados e ridicularizados. O Parente, inclusive, utiliza adjetivos específicos para caracterizar as práticas sexuais de Agatão: “E tu, ó pervertido, és um cu arrombado/ não com palavras, mas com passividade”. (v.200-201). É possível notar que não há nenhum tipo de sanção à prática do Parente, que insiste em insinuar seu interesse em penetrar Agatão, este, por outro lado, recebe o adjetivo “pervertido”. A conclusão a que se chega é de que, quanto mais próximo do sexo feminino, pior é o caráter. O hábito de se preservar imberbe é também motivo de chacota na fala de Eurípides, que afirma que Agatão sempre tem uma navalha consigo. Quando finalmente se contempla no espelho, já depilado, o Parente diz ver a Clístenes, que mantinha o mesmo hábito.

Em *Lisístrata*, Clístenes mantém o elo entre as mulheres e os espartanos, com quem estava dormindo (v.622-623). Em *Tesmoforiantes*, o efeminado pode entrar facilmente no Tesmofórion, proibido aos homens. É que o personagem, como afirma Pompeu (2015, p.15) não se encaixa apenas na esfera do masculino ou do feminino. Ele seria como os andróginos¹³², seres capazes de transitar entre os dois espaços sem criar problemas. Agatão, em *Tesmoforiantes*, também poderia ter executado o plano de Eurípides, sem levantar suspeitas, mas como respeita a causa feminina (de modo semelhante a Clístenes), decide não o ajudar diretamente.

As referências sexuais em *Lisístrata*, por outro lado, se dão no âmbito do casamento oficial: não existe a possibilidade de os maridos satisfazerem seus desejos com prostitutas, rapazes ou mesmo com masturbação, pois o que está em jogo aqui é a reprodução. Não à toa a figura de desejo predominante parece ser o falo, objeto de desejo feminino e marca do desejo masculino:

ἀφεικτέα τοίνυν ἔστιν ἡμῖν τοῦ πέους.

¹³² O andrógino é um personagem de Aristófanes do mais célebre diálogo de Platão, *O Banquete*. Sobre a relação entre a filosofia platônica e o teatro aristofânico, consultar Pompeu (2011).

τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίζετε;
 αὐταὶ τί μοι μυᾶτε κἀνανεύετε;
 τί χρώς τέτραπται; τί δάκρυον κατείβεται;
 ποιήσετ' ἢ οὐ ποιήσετ'; ἢ τί μέλλετε;

É preciso então que abandonemos o pênis. Por que vos inquietais? Para onde ides? Vós, por que fazeis beicinho e negais? Por que a cor muda? Por que uma lágrima corre? Fareis ou não fareis? Ou o que vós pretendes? (*Lisístrata*, v.124-127).

Λαμπιτώ
 χαλεπὰ μὲν ναὶ τῷ σιῶ
 γυναϊκὰς ἐσθ' ὑπνῶν ἄνευ ψωλᾶς μόνας.
 ὅμως γὰρ μάν: δεῖ τὰς γὰρ εἰράνας μάλ' αὖ.

Lampito – É penoso, pelos Dióscuros, mulheres dormindo sem uma glândula, sozinhas. No entanto, sim; pois a paz é muito necessária também. (*Lisístrata*, v.143-144).

A última parte da peça traz Cinésias, em estado itifálico, desejando unir-se novamente com sua esposa, Mirrina. O homem apela para o estado do filho, que não é banhado ou alimentado, e da casa, abandonada. A partir do aparecimento de Cinésias, todo o humor das cenas se relaciona ao falo ereto das personagens. O arauto dos espartanos e o dos atenienses chegam no mesmo estado e desejam a paz para que possam finalmente celebrar Afrodite. A satisfação dos desejos do corpo como algo possível pela paz é uma ideia presente também em *Acaruenses*, em que Diceópolis dá tréguas somente ao pênis do homem, para que a mulher, que não tem culpa da guerra, possa usufruir de suas núpcias. As núpcias são uma preocupação das mulheres que não querem “perder sua juventude” sem marido:

Λυσιστράτη
 εἶθ' ἥνικα χρῆν εὐφρανθῆναι καὶ τῆς ἥβης ἀπολαῦσαι,
 μονοκοιτοῦμεν διὰ τὰς στρατίας. καὶ θῆμέτερον μὲν ἔατε,
 περὶ τῶν δὲ κορῶν ἐν τοῖς θαλάμοις γηρασκουσῶν ἀνιῶμαι.

Lisístrata – Depois quando nós deveríamos gozar de prazer e viver a juventude, dormimos sozinhas por causa das expedições. E deixo o nosso caso, mas aflijo-me sobre as jovens que envelhecem nas alcovas. (*Lisístrata*, v.591-593).

A união de Mirrina e Cinésias simboliza o casamento ritual, rito de fertilidade e abundância presente no final de *Acaruenses* e *Paz*, marcando o reestabelecimento da paz e a ligação ritual do masculino e do feminino. O dois semicoros, o de velhos e o de mulheres, também fazem as pazes e se reúnem:

Χορὸς Γυναικῶν
 ἀλλ' ἀποψήσω σ' ἐγώ, καίτοι πάνυ πονηρὸς εἶ,
 καὶ φιλήσω.
 Χορὸς γερόντων
 μὴ φιλήσης.
 Χορὸς Γυναικῶν
 ἦν τε
 βούλη γ' ἦν τε μὴ.
 Χορὸς γερόντων
 ἀλλὰ μὴ ὥρασ' ἴκοισθ': ὡς ἐστὲ θωπικαὶ φύσει,
 κάστ' ἐκεῖνο τοῦπος ὀρθῶς καὶ κακῶς εἰρημένον,
 οὔτε σὺν πανωλέθροισιν οὔτ' ἄνευ πανωλέθρων.
 ἀλλὰ νυνὶ σπένδομαί σοι, καὶ τὸ λοιπὸν οὐκέτι
 οὔτε δράσω φλαῦρον οὐδὲν οὔθ' ὑφ' ὑμῶν πείσομαι.
 ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα.

Coro das mulheres – Bem, vou te secar, embora sejas muito perverso, e vou te beijar.

Coro dos velhos – Não beijarás.

Coro das mulheres – Quer queiras ou não.

Coro dos velhos – Bem, azar para vós; pois sois por natureza bajuladoras, e esse dito é correto e não se expressa mal, “mal com essas pestes, pior sem elas”. Mas agora faço as pazes contigo, e daqui por diante não mais vos farei mal nenhum nem serei disto afetado por vós. Vamos, reunamo-nos e entoemos juntos um canto. (*Lisístrata*, v.1035-1044).

O jogo estabelecido entre o masculino e o feminino (embate, atração, união) é usado por Aristófanes para reafirmar constantemente o objeto que ele julgava ser o mais importante para o bom funcionamento da cidade, isto é, a paz. O poeta parece ligar o sexo feminino à paz, e por isso, entrega em sua ficção o domínio da cidade para a mulher. É ela uma máscara que o poeta recria em palco para discutir questões de importância política para a *pólis* e, ao mesmo tempo, refletir sobre a ilusão dramática.

4.2 *Tesmoforiantes e Assembleia de Mulheres*

Encenada provavelmente em 392 a.C., *Assembleia de Mulheres* dista aproximadamente 20 anos das outras peças femininas de Aristófanes, *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*. Juntamente com *Pluto*, última peça de Aristófanes, *Assembleia* é geralmente apontada como peça de transição entre a comédia antiga e a comédia intermediária, trazendo mudanças estruturais na parábase e principalmente no papel do coro, o qual passa a ser reduzido¹³³. Não há também discussões sobre a guerra do Peloponeso, que

¹³³ Cf. Kibuuka, 2010, p.18.

nesse período já havia terminado. Para Slater (2002, p.207)¹³⁴, apesar dessas mudanças, *Assembleia de Mulheres*¹³⁵ é uma peça mais revolucionária que suas predecessoras *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, refletindo sobre a natureza da *performance* de uma forma única, especialmente em seu primeiro prólogo (v. 1-284).

A peça abre com o monólogo de Praxágora, direcionando sua fala à lamparina em suas mãos:

Πραξάγορα

Ὡ λαμπρὸν ὄμμα τοῦ τροχηλάτου λύχνου
 κάλλιστ' ἐν εὐστόχοισιν ἐζητημένον:
 γονάς τε γὰρ σὰς καὶ τύχας δηλώσομεν:
 τροχῶ γὰρ ἐλαθεῖς κεραμικῆς ῥύμης ὑπο
 μυκτῆρσι λαμπρὰς ἡλίου τιμὰς ἔχεις:
 ὄρμα φλογὸς σημεῖα τὰ ξυγκείμενα.
 σοὶ γὰρ μόνῳ δηλοῦμεν εἰκότως, ἐπεὶ
 κὰν τοῖσι δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων
 πειρωμέναισι πλησίον παραστατεῖς,
 λορδουμένων τε σωμάτων ἐπιστάτην
 ὀφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων.
 μόνος δὲ μηρῶν εἰς ἀπορρήτους μυχοὺς
 λάμπεις ἀφεύων τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα:
 στοάς τε καρποῦ Βακχίου τε νάματος
 πλήρεις ὑποἰγνύσαισι συμπαραστατεῖς:
 καὶ ταῦτα συνδρῶν οὐ λαλεῖς τοῖς πλησίον.
 ἀνθ' ὧν συνείσει καὶ τὰ νῦν βουλευματα
 ὅσα Σκίροις ἔδοξε ταῖς ἐμαῖς φίλαις.
 ἀλλ' οὐδεμία πάρεστιν ἄς ἦκειν ἐχρῆν.
 καίτοι πρὸς ὀρθρον γ' ἐστίν: ἡ δ' ἐκκλησία
 αὐτίκα μάλ' ἔσται: καταλαβεῖν δ' ἡμᾶς ἔδρας,
 ἄς Φυρόμαχος ποτ' εἶπεν, εἰ μέμνησθ' ἔτι,
 δεῖ τὰς ἐτέρας πῶς κάγκαθεζομένας λαθεῖν.
 τί δῆτ' ἂν εἴη; πότερον οὐκ ἐροαμμένους
 ἔχουσι τοὺς πώγωνας, οὐς εἴρητ' ἔχειν;
 ἢ θαιμάτια τὰνδρεῖα κλεψάσαις λαθεῖν
 ἦν χαλεπὸν αὐταῖς; ἀλλ' ὀρῶ τονδὶ λύχνον
 προσιόντα. φέρε νῦν ἐπαναχωρήσω πάλιν,
 μὴ καὶ τις ὧν ἀνὴρ ὁ προσίων τυγχάνη.

Praxágora (*à lamparina que agita na mão*): Ó disco fulgurante...da minha lamparina bem torneada, obra primorosa de uma mão de artista, é a tua raça e destino o motivo do meu canto. Modelada na roda do oleiro, em seu rodopio,

¹³⁴ “The Ecclesiazusae, more revolutionary than either of its predecessors, has nonetheless trailed along in their shadow. This comedy’s opening scene, however, plays with the nature of the performance in ways quite as interesting as Aristophanes’ earlier metatheatrical experiments and suggests consequently a more purely comic interpretation of this play than now generally held.” (SLATER, 2002, p.207).

¹³⁵ Apesar de a tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva ter ficado com o título *As Mulheres no Parlamento*, decidiu-se adotar o título pelo qual esta peça ficou mais famosa no Brasil, isto é, *Assembleia de Mulheres*. Todos os trechos utilizados neste trabalho, no entanto, são retirados dessa tradução.

as tuas narinas de raio de sol têm a função. Envia, com o teu brilho, os sinais combinados. A ti só o podemos confiar; e com toda a justiça, porque, quando na intimidade do quarto, ensaiamos as poses de Afrodite, tu ali estás a nosso lado; e, na hora em que os corpos se dobram de amor, o teu olho lá fica de plantão e a ninguém passa pela cabeça pô-lo pela porta fora. Só tu iluminas as profundezas secretas das nossas coxas, para depilares a penugem que lá floresce. E quando, à socapa, abrimos a despensa bem fornecida de vinhaça e farta de grão, tu és nossa cúmplice. Mas lá por tomares parte nestas andanças, não vais para a vizinhança dar com a língua nos dentes. Aí está porque mereces ser confidente do projeto que anda na forja, o tal que, nos Ciro, ficou alinhavado com as minhas amigas. (*olha em volta.*) ora esta! Ainda cá não está nenhuma das que ficaram de vir. E é que está-se a fazer dia e vão sendo horas para o início da assembleia. Temos mas é de ocupar os lugares – aqueles a que uma vez o Tatibitômaco chamou “lu...panares”, lembram-se? – E tomar assento sem dar nas vistas. Que quererá isto dizer? Se calhar, faltam-lhes as barbas postiças que deviam pôr... Ou então viram-se em apuros para bifarem as roupas dos maridos. Olá! Estou a ver uma luz que se aproxima. Bom, o melhor é dar meia-volta, não vá acontecer que seja um homem que lá vem. (*Assembleia de Mulheres*, v.1-29).

As falas de Praxágora adiantam muitas das questões que serão levantadas no restante da peça, a exemplo de um prólogo euripídiano¹³⁶. Slater (2002, p.209), no entanto, aponta que o uso desse aparato é mais que uma paródia do estilo euripídiano¹³⁷, mas um símbolo da saída das mulheres para o espaço público, tema que se perpetuaria em toda a peça. Em termos de encenação, interessante notar como Aristófanes emprega os próprios elementos do festival: a comédia aconteceria pela tarde, em plena luz do dia, enquanto a cena se passa quando ainda nem sequer amanheceu. Além de servir como lembrete do tempo dramático¹³⁸, o fato de o personagem estar segurando uma pequena lamparina em pleno sol é por si só engraçado. Outro elemento que merece atenção é a caracterização de Praxágora, com máscara e “corpo” feminino, mas com roupas de homem, lembrando muito Dioniso em *Rãs*, que surpreende Hércules com suas vestes díspares¹³⁹.

Praxágora refere-se à lamparina como “disco fulgurante” (v.1), afirmando que esse aparato é seu próprio sol. A lamparina é aqui um símbolo ambíguo: ao mesmo tempo em que é a luz fraca que ilumina “as poses de Afrodite” (v.9), a única luz que pode presenciar o que acontece no tálamo quando “os corpos se dobram de amor”, sede do poder feminino, é também o sol¹⁴⁰, o que ilumina o exterior e o mundo dos

¹³⁶ Cf. Nota de Maria de Fátima Sousa e Silva (1988, p.113) sobre esta paródia do prólogo de Eurípides.

¹³⁷ “The joke is not just a parody of Euripidean or pseudo-Euripidean language, but a subversion through performance of a long tragic tradition. It also effects a key spatial reversal, bringing the private indoor Word of women out into the public world of the open air, a move that anticipates much in the play to follow”. (SLATER, 2002, p.209).

¹³⁸ Cf. Kibuuka, 2010, p.44.

¹³⁹ Cf. Slater, 2002, p. 208.

¹⁴⁰ Símbolo de Apolo, entidade usada em interjeições masculinas, a exemplo do que fazem as mulheres com as deusas Perséfone e Deméter (Cf. v.150-159 de *Assembleia de Mulheres*).

homens¹⁴¹. É Hélios, o próprio sol, quem delata os amores de Ares e Afrodite na *Odisseia* (VIII, v.270-271), ao passo que a lamparina, o sol feminino, guarda todos os segredos. Nesta cena, a lamparina é o confidente de Praxágora, é quem escuta seus planos e a quem ela pede sigilo. O clima de conspiração é criado nesta cena inicial, e marcará a reunião das mulheres que se seguirá após o monólogo.

A chama da lamparina é também usada para depilação (“só tu iluminas as profundezas secretas das nossas coxas, para depilares a penugem que lá floresce”, v.13-14), e tem importante papel na caracterização das mulheres, que não devem ter pelos, como é possível observar em *Tesmoforiantes*¹⁴², especialmente na cena de transformação do Parente. Esta ausência de pelos será contrastada com as características ditas masculinas que logo figurarão na peça:

Εὐριπίδης
 ὄρας σεαυτόν;
 Μνησίλοχος
 οὐ μὰ Δί' ἀλλὰ Κλεισθένη.
 Εὐριπίδης
 ἀνίστασ', ἴν' ἀφεύσω σε, καγκύψας ἔχε.
 Μνησίλοχος
 οἴμοι κακοδαίμων δελφάκιον γενήσομαι.
 Εὐριπίδης
 ἐνεγκάτω τις ἔνδοθεν δᾶδ' ἢ λύχνον.
 ἐπίκυπτε: τὴν κέρκον φυλάττου νυν ἄκραν.
 Μνησίλοχος
 ἐμοὶ μελήσει νῆ Δία, πλήν γ' ὅτι κάομαι.
 οἴμοι τάλας. ὕδωρ ὕδωρ ὦ γείτονες.
 πρὶν ἀντιλαβέσθαι ἑρωκτὸν τῆς φλογός.

Eurípides: Levanta-te, para que eu te queime, fica inclinado.

Parente: Ai, infeliz, vou me tornar um porquinho.

Eurípides: Tragam daí de dentro uma tocha ou lamparina.

Inclina-te; agora cuidado com a ponta do rabo!

Parente: Eu me cuidarei, por Zeus,
 a não ser que eu me queime.

Ai de mim, infeliz. Água, água, ó vizinhos,

antes que meu fundo seja tomado pelas chamas. (*Tesmoforiantes*, v.236-241)

Ainda no monólogo de Praxágora, é possível depreender que as mulheres teriam aproveitado o festival de Ciros para firmarem o acordo (“Aí está porque mereces

¹⁴¹ “The lamp is apostrophised in ways which characterise it as the equivalent in the female sphere of several aspects of the male: it stands for an internal world that is opposed to the external world of the men but at the same time complementary to it (...)The lamp also plays the role of the sun in the inner world of the women, shining on lovers in the intimacy of their bedroom.”(BOWIE, 1993, p. 255).

¹⁴² Há referências a essa forma de depilação também em *Lisístrata* (v.88, v.149, v.151, v.827).

ser confidente do projeto que anda na forja, o tal que, nos Círos¹⁴³, ficou alinhavado com as minhas amigas”. v.19-20). Bowie (1993, p.255) supõe que as três peças femininas de Aristófanes parodiam elementos encontrados nos rituais cívicos, ocasiões nas quais as mulheres adquiriam maior liberdade¹⁴⁴, como o ritual às deusas tesmóforas, em *Tesmoforiantes*. Em todas elas existem reuniões feitas em segredo: em *Lisístrata* a heroína aguarda a chegada de suas companheiras, enquanto em *Tesmoforiantes* as mulheres reúnem-se sob o pretexto do ritual para planejar a morte de Eurípides. Ainda segundo Bowie (1993, p.256), as personagens de *Assembleia de Mulheres* utilizam essa liberdade proporcionada pelos rituais de fim de ano (como era os Círos), para instalar uma nova realidade¹⁴⁵.

Em *Assembleia de Mulheres*, Praxágora já está disfarçada com as roupas de seu marido e espera as outras mulheres chegarem ao local marcado, mantendo-se escondida até a chegada da Primeira Mulher. À diferença das outras peças, em que as mulheres procuram restabelecer a ordem de alguma forma perturbada pelos homens, em *Assembleia de Mulheres* Praxágora resolve subverter essa ordem permanentemente. A estratégia usada pelas mulheres nessa peça parece ser também mais legítima que a tática de força usada em *Lisístrata* (invadir e conquistar) ou em *Tesmoforiantes* (silenciar)¹⁴⁶.

O plano elaborado pelas mulheres é se disfarçar como homens e comparecerem à assembleia para votarem uma mudança na administração da cidade. Para isso, no entanto, é necessário que as mulheres sejam capazes de se portar e se vestir como homens¹⁴⁷ e é por isso que Praxágora convoca suas companheiras para um ensaio antes da assembleia. O efeito cômico do prólogo é alcançado através do jogo de disfarces, assim como acontece em *Tesmoforiantes*¹⁴⁸.

¹⁴³ Maria de Fátima Sousa e Silva (1988, p.114) supõe que os Círos eram um ritual às duas deusas, Perséfone e Deméter, assim como eram as Tesmofórias. É possível também que seja uma celebração à deusa Atena.

¹⁴⁴ “[...] Of course, the fact that the three plays about women all take place in or are associated with festivals marking periods of 'dissolution' gives a certain comic justification for women playing out roles normally reserved for men.” (BOWIE, *op.cit.*).

¹⁴⁵ “*Ecclesiazusae* thus uses the freedom of action by the women in the year-end period and the sequence of festivals to create a reversed world, an opposite of the normal.” (BOWIE, 1993, p.267).

¹⁴⁶ Cf. Henderson, 2010, p.150.

¹⁴⁷ “The play with the nature of theater that takes place in this scene is wonderfully rich and dense. Male choristers in female costumes re-enact and simultaneously invert the process of learning to portray the other sex, which they themselves have now mastered. Ancient Greek society enjoined a strong differentiation of the sexes in outward appearance. These women must learn to wear the clothes of men, to walk like them, talk (and especially swear) like them, and finally to act politically as men do.” (SLATER, 2002, p.210).

¹⁴⁸ “The humor of the prologue centers on satire of assembly-speeches and novel political “cure-alls,” with cross-dressing adding to the hilarity: male actors portray women who disguise themselves as men

A cena do ensaio, ainda no primeiro prólogo, é marcada pela entrada de um coro silencioso. A Primeira Mulher¹⁴⁹ entra também ela portando uma lamparina, e se refere ao Coro que se mantém calado (“É mais que tempo de ir andando, que ainda agora o arauto, vínhamos nós a chegar, fez cocoricó pela segunda vez”, v.30-31). A Primeira Mulher age como uma porta voz do Coro (v.74), cuja voz não se manifesta enquanto o ensaio não terminar, o que sugere que esta cena tem uma função metateatral: encenar a caracterização e o preparo do ator cômico. A metateatralidade reside também no objetivo das mulheres, que é veicular uma mensagem a um público formado por homens. Tais condições lembram as do próprio poeta, que também deve garantir um bom espetáculo para conseguir passar sua mensagem e ganhar o primeiro lugar.

Praxágora chama cuidadosamente a Segunda Mulher, arranhando na porta, ao que ela responde prontamente. Assim como as mulheres de *Lisístrata* (v.15-20), esta também se ocupava de seu marido. Depois da Segunda Mulher, algumas mais chegam e se juntam às outras para o ensaio. A Primeira Mulher e a Segunda Mulher, a exemplo do que faz o Parente em *Tesmoforiantes*, assumem características do sexo oposto:

Γυνή Α

ἔγωγε. πρῶτον μὲν γ' ἔχω τὰς μασχάλας
λόχμης δασυτέρας, καθάπερ ἦν ξυγκείμενον:
ἔπειθ' ὀπόθ' ἀνήρ εἰς ἀγορὰν οἰχοιτό μου,
ἀλειψαμένη τὸ σῶμ' ὅλον δι' ἡμέρας
ἐχραινόμεν ἑστῶσα πρὸς τὸν ἥλιον.

Γυνή Β

κἄγωγε: τὸ ξυρὸν δέ γ' ἐκ τῆς οἰκίας
ἔρριψα πρῶτον, ἵνα δασυνθείην ὅλη
καὶ μηδὲν εἶην ἔτι γυναικί προσφεροῆς.

Primeira Mulher: Eu cumpri. Para já tenho os sovacos peludos que nem uma mata, como ficou combinado. E mais, de cada vez que o meu marido saía para a ágora, eu untava-me da cabeça aos pés e pespegava-me o dia inteiro ao sol, a torrar.

Segunda Mulher: Também eu. A primeira coisa que fiz foi atirar com a navalha pela porta fora, para ficar coberta de pelos e não parecer uma mulher. (*Assembleia de Mulheres*, v.60-66).

Como especificado em capítulos anteriores, a pele bronzeada é uma característica masculina, uma vez que são os homens que passam o dia fora e tratam de assuntos públicos. Os pelos no corpo é um indicador da maturidade masculina, que o distingue dos jovens e das mulheres (que de certa forma se equivaliam em termos

and rehearse male roles, much as in the prologue of *Women at the Thesmophoria*, where men dress as women and rehearse female roles.” (HENDERSON, 2010, p.150)

¹⁴⁹ Para Kibuuka (2010, p.47), a Primeira Mulher age como corifeia e diretora do Coro.

cívicos, não tendo muita participação nas decisões feitas na *pólis*). É precisamente pelo hábito de raspar os pelos, e dessa forma aproximar-se mais das mulheres e dos jovens, que Clístenes e Agatão são constantemente criticados em *Tesmoforiantes*.

Em comparação com o que acontece em *Tesmoforiantes*, *Assembleia de Mulheres* consegue realizar uma crítica ao homem ateniense, representado enquanto um coletivo¹⁵⁰. A ilusão cômica, na verdade, dá um passo ainda maior: temos atores homens, que interpretam mulheres, que por sua vez interpretam homens.

Além da pele e dos pelos, há ainda a barba, os sapatos, as bengalas e as roupas de homens, que as mulheres usam a contento (v.70-71). Falta alinhar a aparência ao discurso, a exemplo do que faz Diceópolis em *Acarneuses* (que se traça de Télefo para melhor fazer sua defesa diante do Coro), ou do que faz o Parente e Eurípides em *Tesmoforiantes*. Tal pensamento já está presente na fala de Agatão em *Tesmoforiantes* (v.148-152), como já foi referido anteriormente, e pode ser observada em outras peças em que há uma preocupação com o disfarce, como *Acarneuses* ou *Rãs*.

Começa a seleção para saber quem será aquela que discursará diante da assembleia. Uma a uma as mulheres se confundem em seus papéis:

Πραξάγορα
λέγοις ἄν.
Γυνή Β
εἶτα πρὶν πιεῖν λέγω;
Πραξάγορα
ἴδου πιεῖν.
Γυνή Β
τί γὰρ ὦ μέλ' ἐστεφανωσάμην;
Πραξάγορα
ἄπιθ' ἐκποδών: τοιαῦτ' ἄν ἡμᾶς ἡργάσω κάκεϊ.

Praxágora: Podes falar.
Segunda Mulher: Falar?! Antes de Beber?
Praxágora: Beber? E esta, hem?
Segunda Mulher: Afinal, minha cara amiga, para que pus eu a coroa?
Praxágora: Desanda daqui! Põe-te a mexer! Se era na assembleia, já nos tinhas deixado ficar mal. (*Assembleia de Mulheres*, v.130-134).

Confundindo a coroa usada nas assembleias com aquela usada nos banquetes¹⁵¹, a mulher evoca mais uma vez o hábito de beber, como acontece em *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*, mas desta vez ele recai também sobre os homens. Para ela,

¹⁵⁰ A representação coletiva dos homens acontece também em *Lisístrata*, mas não há um disfarce masculino.

¹⁵¹ Cf. Nota de Maria de Fátima de Sousa e Silva, 1988, p.121.

a assembleia deve ser um lugar de bebedeira e confusão, o que explicaria as más decisões administrativas tomadas pelos homens. A fala da Primeira Mulher reitera a de sua companheira:

Πραξάγορα

ἴθι δὴ στεφανοῦ: καὶ γὰρ τὸ χρῆμ' ἐργάζεται.

ἄγε νυν ὅπως ἀνδριστὶ καὶ καλῶς ἐρεῖς

διερεισαμένη τὸ σχῆμα τῆ βακτηρία.

Γυνὴ Α

ἐβουλόμην μὲν ἂν ἕτερον τῶν ἠθάδων

λέγειν τὰ βέλτισθ', ἵν' ἐκαθήμην ἡσυχος:

νῦν δ' οὐκ ἐάσω κατὰ γε τὴν ἐμὴν μίαν

ἐν τοῖς καπηλείοισι λάκκους ἐμποιεῖν

ὑδατος. ἐμοὶ μὲν οὐ δοκεῖ μὰ τῷ θεῷ.

Praxágora: Põe a coroa, despacha-te, que a coisa vai de vento em popa. (A primeira Mulher aproxima-se, pronta a fazer o discurso.) Anda lá, trata de falar que nem um livro aberto, apoiada na bengala, como faz um homem.

Primeira Mulher: Bem eu teria preferido que outro, um desses oradores habituais, nos fizesse um discurso brilhante, enquanto eu me deixava ficar calmamente sentada. Mas, dadas as circunstâncias, não posso permitir, – julgo eu – que qualquer taberneiro armazene canecos cheios de... água. Isso não me parece justo, pelas duas deusas.(*Assembleia de Mulheres*, v.150-155).

Mais uma vez o discurso falha, desta vez em razão da interjeição tipicamente feminina feita ao final da fala (“pelas duas deusas!”). A mesma interjeição é usada inúmeras vezes em *Tesmoforiantes* e em *Lisístrata*. O comentário, assim como o anterior, faz também referência à bebedeira. A Primeira Mulher tenta ainda outra vez, mas trata sua audiência por “senhoras”, ao que Praxágora reage tomando finalmente a palavra:

Πραξάγορα

ἄπερρε καὶ σὺ καὶ κάθησ' ἐντευθενί:

αὐτὴ γὰρ ὑμῶν γ' ἔνεκά μοι λέξειν δοκῶ

τονδὶ λαβοῦσα. τοῖς θεοῖς μὲν εὐχομαι

τυχεῖν κατορθώσασα τὰ βεβουλευμένα.

ἐμοὶ δ' ἴσον μὲν τῆσδε τῆς χώρας μέτα

ὅσονπερ ὑμῖν: ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω

τὰ τῆς πόλεως ἅπαντα βαρέως πράγματα.

ὁρῶ γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην

ἀεὶ πονηροῖς: κἂν τις ἡμέραν μίαν

χρηστὸς γένηται, δέκα πονηρὸς γίγνεται.

ἐπέτρεψας ἑτέρω: πλείον' ἔτι δράσει κακά.

χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσαρέστους νοθετεῖν,

οἱ τοὺς φιλεῖν μὲν βουλομένους δεδοίκατε,

τοὺς δ' οὐκ ἐθέλοντας ἀντιβολεῖθ' ἐκάστοτε.

ἐκκλησίαισιν ἦν ὅτ' οὐκ ἐχρώμεθα
οὐδὲν τὸ παράπαν: ἀλλὰ τόν γ' Ἀγύριον
πονηρὸν ἠγούμεσθα: νῦν δὲ χρωμένων
ὁ μὲν λαβὼν ἀργύριον ὑπερεπήνεσεν,
ὁ δ' οὐ λαβὼν εἶναι θανάτου φήσ' ἀξίους
τοὺς μισθοφορεῖν ζητοῦντας ἐν τῆκκλησίᾳ.

Praxágora: Põe-te a mexer daqui para fora, tu também! Vai para o teu lugar. O que tenho a fazer é pôr a coroa na cabeça e encarregar-me, eu, da vossa defesa. ‘Aos deuses suplico que levem a bom termo os nossos projectos. Esta terra é tanto minha como vossa. E aflige-me, dá-me engulhos, ver a podridão que vai por essa cidade. O mal está em que a vejo sempre deitar mão a governantes da pior espécie. Se, por um dia que seja, aparece um que se aproveite, ao fim de dez fica igual ao anterior. Confia-se noutro, é pior a emenda que o soneto. Sem dúvida que é difícil abrir os olhos a gente cabeçuda como esta: dos que vos são dedicados, vocês têm medo; dos que não querem nada convosco, andam atrás deles que nem cordeirinhos. Tempos houve em que nem sabíamos o que era uma assembleia; apesar disso, o patife do Agírio não nos fazia o ninho atrás da orelha. Agora que as temos, se um fulano se cose com as massas, cobrem-no de elogios; se não se aproveita, diz-se que, quem procura ganhar a vida como membro da assembleia, merece a morte. (*Assembleia de Mulheres*, v.170-188).

Praxágora assume o papel que geralmente fica a cargo do Coro (ou do Corifeu), que é o de fazer a crítica à má administração da cidade. Segundo ela, mesmo os governantes que parecem ter boas intenções, acabam provando-se tão ruins quanto seus predecessores. São os cidadãos os culpados dessa situação, que adulam aqueles que os odeiam, e desprezam aqueles que agem em seu favor. Os homens agem por próprio interesse, como é exemplificado na ação das personagens masculinas em outros momentos da peça. As mulheres podem governar de forma muito mais eficiente, uma vez que já o fazem em casa: administram a comida e as tarefas do lar da forma que sempre fizeram¹⁵², sem perder os antigos hábitos:

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

¹⁵² Pensamento também expresso por Lisístrata: “E por que julgas isto tão estranho? E nós não administramos em tudo os bens da casa para vós?” (*Lisístrata*, v.495).

τοὺς ἄνδρας ἐπιτίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
 μοιχοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
 αὐταῖς παροψωνοῦσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
 οἶνον φιλοῦσ' εὐζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ:
 βινούμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ.
 ταύταισιν οὖν ἄνδρες παραδόντες τὴν πόλιν
 μὴ περιλαλῶμεν, μηδὲ πυνθανώμεθα
 τί ποτ' ἄρα δοῶν μέλλουσιν, ἀλλ' ἀπλῶ τρόπῳ
 ἔωμεν ἄρχειν, σκεψάμενοι ταυτὶ μόνα,
 ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
 σώζειν ἐπιθυμήσουσιν: εἶτα σιτία
 τίς τῆς τεκούσης μᾶλλον ἐπιπέμψειεν ἄν;
 χρήματα πορίζειν εὐπορώτατον γυνή,
 ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἐξαπατηθεῖη ποτέ:
 αὐταὶ γάρ εἰσιν ἐξαπατᾶν εἰθισμέναι.
 τὰ δ' ἄλλ' ἔασω: ταῦτ' ἂν πίθησθέ μοι,
 εὐδαιμονοῦντες τὸν βίον διάξετε.

Praxágora: Que os hábitos delas são os melhores que os nossos é o que passo agora a demonstrar. Para começar, mergulham a lã em água quente, à moda antiga, todas elas, e não se vê que estejam dispostas a mudar. Ao passo que a cidade de Atenas, mesmo se uma coisa dá resultado, não se julga a salvo, se não engendrar qualquer inovação. Fazem os seus grelhados sentadas, como dantes; trazem fardos à cabeça, como dantes; celebram as tesmofórias, como dantes; cozem bolos, como dantes; estafam os maridos, como dantes; metem amantes em casa, como dantes; compram gulodices, como dantes; compram gulodices, como dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes; pelam-se por fazer amor, como dantes. Por isso é a elas, meus senhores, que temos de confiar a cidade, sem mais discussão, sem sequer nos preocuparmos com o que pensam fazer. Demos-lhes carta branca para governarem. Consideraremos apenas estes pontos: primeiro, que, se são mães, vão dar tudo por tudo para salvarem os soldados; segundo, no que respeita à comida, quem mais solícito que uma mãe para reforçar uma ração? Ninguém mais furão que uma mulher para arranjar umas massas; no poder, não há quem lhe faça o ninho atrás da orelha, porque a fazer o ninho atrás da orelha quem é que lhes leva a palma? Bom, adiante! Vão pelo que vos digo, ainda hão de levar uma vidinha regalada. (*Assembleia de Mulheres*, v. 214-240).

Interessante notar que Praxágora assume tão fielmente o papel de homem que passa mesmo a acusar as mulheres das mesmas coisas das quais são acusadas pelo Parente (*Tesmoforiantes*, v.466-519). Ao contrário dele, Praxágora não aponta os defeitos do grupo ao qual está tentando se camuflar, isto é, não aponta os defeitos masculinos, mas tão somente os femininos, despertando a simpatia de seus interlocutores. A partir desse discurso Praxágora prova ter qualidades, inclusive em termos retóricos, de um bom orador¹⁵³. Sob os aplausos de suas companheiras, Praxágora afirma ter adquirido esses conhecimentos ao ouvir os oradores na Pnix.

¹⁵³ Cf. Introdução de Maria de Fátima Sousa e Silva, 1988, p.16-27. A autora aborda as questões retóricas no discurso de Praxágora e de suas companheiras.

Além de suas capacidades como oradora, Praxágora não difere tanto das outras mulheres, tanto que ela é escolhida para representá-las apenas após o ensaio. Em *Assembleia de Mulheres*, assim como em *Tesmoforiantes*, não há um grande herói ao estilo de Diceópolis ou Trigeu. Mesmo Lisístrata, heroína da peça homônima, afasta-se de Praxágora. Segundo Slater (p.212), pouco se sabe sobre a heroína de *Lisístrata*, exceto que ela aprendeu a discursar com o pai. Seu status de mulher casada é apenas conjecturado. Em *Assembleia de Mulheres* é sabido que Praxágora é casada e compartilha dos mesmos problemas que as demais mulheres. Tal diferença é importante para entender a revolução intentada em cada uma das peças: em *Lisístrata*, a guerra deve ser parada e para isso precisa do auxílio de uma líder forte que não seja atingida pelas mesmas fraquezas que as outras mulheres. Em *Assembleia de Mulheres* não há necessidade de uma heroína, mas tão somente de um esforço coletivo, por parte das mulheres e dos homens. Têm-se um esforço semelhante por parte das mulheres em *Tesmoforiantes*, mas tal esforço é motivado por interesse próprio, e não concerne aos homens diretamente.

Finalmente, após o ensaio todas as mulheres rumam para a assembleia e o Coro pode finalmente realizar o seu canto, no primeiro párodo (v.285-310). Após esse momento coral, entra Blépiro vestido nas roupas de sua mulher. Compelido a sair de casa por uma forte dor de barriga¹⁵⁴, o marido de Praxágora é avistado por outro homem, seu vizinho, que também está vestido de mulher e por isso não pode sair de casa. Antes mesmo da assembleia, os homens já se encontram sob o novo status de submissão política em que antes se encontravam as mulheres: obrigados a ficar em casa sem poder ir à assembleia e participar das decisões políticas da cidade¹⁵⁵.

Após o encontro com o vizinho, chega Cremes que retorna da assembleia e informa Blépiro que a reunião estava repleta de gente pálida com cara de sapateiro (v.385-386), aludindo à pele branca das mulheres. Estas chegaram muito cedo, e não em atraso como costumam os homens, que estão mais interessados no trióbulo ofertado àqueles que comparecem à assembleia. Ao relatar as falas de um “rapaz bem parecido” na assembleia (na verdade Praxágora disfarçada), Cremes faz uma crítica aos homens ao

¹⁵⁴ Bowie (1993, p. 258), levanta a hipótese de que os maus cheiros na peça são sempre ligados aos homens. Tradicionalmente nas peças de Aristófanes, os maus cheiros são associados à guerra e a desarmonia, enquanto os cheiros agradáveis se associam à paz e a bonança. Citem-se o prólogo e o êxodo de *Paz*, em que se têm maus e bons odores respectivamente.

¹⁵⁵ Cf. Slater, 2002, p. 217.

mesmo tempo em que cita alguns hábitos positivos das mulheres, fenômeno único na comédia aristofânica:

Βλέπτωρος
 γυναῖκα δ' εἶναι πρᾶγμα ἔφη νοβυστικόν
 καὶ χρηματοποιόν: κοῦτε τὰ πόρρητ' ἔφη
 ἐκ Θεσμοφόροιν ἐκάστοτ' αὐτὰς ἐκφέρειν,
 σὲ δὲ κἀμὲ βουλεύοντε τοῦτο δρᾶν αἰεί.
 Βλέπτωρος
 καὶ νῆ τὸν Ἑρμῆν τοῦτό γ' οὐκ ἐψεύσατο.
 Χρέμης
 ἔπειτα συμβάλλειν πρὸς ἀλλήλας ἔφη
 ἱμάτια χρυσί' ἀργύριον ἐκπώματα
 μόνας μόναις, οὐ μαρτύρων ἐναντίον,
 καὶ ταῦτ' ἀποφέρειν πάντα κοῦκ ἀποστερεῖν,
 ἡμῶν δὲ τοὺς πολλοὺς ἔφασκε τοῦτο δρᾶν.
 Βλέπτωρος
 νῆ τὸν Ποσειδῶ μαρτύρων γ' ἐναντίον.
 Χρέμης
 οὐ συκοφαντεῖν, οὐ διώκειν, οὐδὲ τὸν
 δῆμον καταλύειν, ἀλλὰ πολλὰ κἀγαθὰ,
 ἕτερά τε πλεῖστα τὰς γυναῖκας ἠυλόγει.
 Βλέπτωρος
 τί δῆτ' ἔδοξεν;
 Χρέμης
 ἐπιτρέπειν γε τὴν πόλιν
 ταύταις. ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει
 οὐπω γεγενῆσθαι.

Cremes: Que a mulher – dizia ele – é um modelo de bom senso, que só traz fortuna. Que não anda por aí a badalar aos quatro ventos os mistérios das Tesmofórias, enquanto tu e eu, quando estamos no conselho, não fazemos outra coisa.

Blépiro: Quanto a isso, verdade seja dita, não mentiui.

Cremes: Depois pôs-se a dizer que elas emprestam umas às outras roupa, joias, dinheiro, louças, só lá entre elas, sem testemunhas; que devolvem tudo, ninguém fica defraudado, como – eram palavras dele – é uso e costume cá entre nós.

Blépiro: Lá isso é, e com testemunhas e tudo!

Cremes: Nem se metem em denúncias, nem em processos, nem em golpes para derrubarem a democracia. Pelo contrário, foi um nunca acabar de elogios às virtudes femininas.

Blépiro: E que é que se decidiu?

Cremes: Confiar-lhes a cidade. Parece que essa foi a única tentativa que ainda se não fez nesta terra. (*Assembleia de Mulheres*, v.440-456).

Apesar de todas as faltas de que são acusadas as mulheres, as mais graves são sem dúvida impostas aos homens: delatores, desleais e ambiciosos. Ao ser informado que as obrigações do Estado serão legadas às mulheres, Blépiro se felicita de não ser mais obrigado a acordar cedo, mas se preocupa com a possibilidade de ser

forçado a fazer amor com as mulheres, já que é velho e impotente, diferente dos homens em *Lisístrata* que se apresentam em estado itifálico ao fim da peça¹⁵⁶. Enquanto isso, as mulheres e Praxágora livram-se dos aparatos masculinos, mas ela é interceptada pelo marido quando estava prestes a entrar em casa. Com a desculpa de ter ido ajudar uma amiga no parto e ter usado as roupas do marido para proteger-se do frio e afugentar malfeitores, Praxágora convence facilmente Blépiro, que lhe informa ainda abismado sobre as decisões da assembleia. Fingindo a princípio que nada sabia¹⁵⁷, logo demonstra ter plena consciência do que foi decidido, e resolve expor para Blépiro e Cremes o que as mulheres planejam para a cidade:

Πραξάγορα

μή νυν πρότερον μηδεὶς ὑμῶν ἀντείπη μηδ' ὑποκρούση, πρὶν ἐπίστασθαι τὴν ἐπίνοϊαν καὶ τοῦ φράζοντος ἀκοῦσαι. κοινωνεῖν γὰρ πάντα φήσω χρῆναι πάντων μετέχοντας καὶ ταύτου ζῆν, καὶ μὴ τὸν μὲν πλουτεῖν, τὸν δ' ἄθλιον εἶναι, μηδὲ γεωργεῖν τὸν μὲν πολλήν, τῷ δ' εἶναι μηδὲ ταφῆναν, μηδ' ἀνδραπόδοις τὸν μὲν χρῆσθαι πολλοῖς, τὸν δ' οὐδ' ἀκολουθῶ: ἀλλ' ἓνα ποιῶ κοινὸν πᾶσιν βίσιον καὶ τοῦτον ὅμοιον.

Praxágora (*dirigindo-se aos espectadores*): Bem, que nenhum de vocês me contradiga nem interrompa, antes de conhecer o meu projecto e de ouvir os meus argumentos. Quero dizer-vos que é preciso que todos entreguem os seus bens para um fundo comum, para onde cada um contribua com a sua parte e de onde retire a subsistência. Não mas há de haver ricos e pobres; nem uns a cultivarem propriedades enormes, e outros sem terem onde cair mortos; nem uns a terem ao serviço batalhões de escravos, e outros nem sequer um criado. O que eu quero estabelecer é um padrão único de vida em comum, igual para todos. (*Assembleia de Mulheres*, v.589-595).

Antes mesmo de explicar seu projeto, Praxágora pede aos seus ouvintes (inclusive os espectadores da peça) para manterem a mente aberta para as novas ideias, e não se prender aos antigos hábitos, ao que Cremes responde que a regra é justamente outra, a de descartar o antigo em favor do novo. A fala de Praxágora pode parecer contraditória, uma vez que ela clamou na assembleia serem as mulheres conservadoras, mas, na verdade, é possível que o mundo proposto pelas mulheres em *Assembleia de Mulheres* seja ainda conservador, um retorno a um passado primordial, como o descrito

¹⁵⁶ “In *Lysistrata* the heroine forces the men to mend their ways and do a better job in the future, so that they cannot be portrayed as hopeless. The men of *Assemblywomen*, on the other hand, are to be permanently relieved of their duties, and so their characterization as old, tired, sterile, disorganized and easily led, while their wives are young, vital and effective, serves to make Praxagora’s reform seem eminently justified.” (HENDERSON, 2010, p.152).

¹⁵⁷ Quando informada de que a cidade foi confiada às mulheres, Praxágora finge nada saber: “Para que? Para tecermos?” (v.556). O personagem usa a mesma analogia empregada em *Lisístrata* para aproximar a atividade política ao ofício feminino da tecelagem (*Lisístrata*, v. 565-586).

por Hesíodo em *Os Trabalhos e os dias* (v.110-120), em que os homens da raça de ouro não precisavam se esforçar para conseguir alimentos, e todos os bens eram comuns.

O plano é menos extraordinário que o de Pisetero e Evélpides em *Aves*, ou de Trigeu em *Paz*: não há um mundo imaginário, mas uma nova organização política e administrativa. Não é possível determinar em qual medida o público (e o próprio comediógrafo) consideram essa forma de governo uma utopia tão fantástica quanto as outras criadas por Aristófanes. Bowie (1993, p.144) aproxima *Assembleia de Mulheres* à *Paz*: em ambas existiria a representação de um mundo problemático (em razão da guerra, ou da má administração, etc), que se reorganiza em uma nova ordem a partir da ação de um herói (ou heroína). Como foi exposto anteriormente, não é a ação de uma heroína que resulta na revolução, mas a de um grupo de mulheres, liderado por Praxágora. É também incerto se o sistema como foi instituído realmente funcionou: Henderson (2010, p.148)¹⁵⁸ sustenta a tese segundo a qual o sistema de Praxágora, no universo ficcional da peça, funciona corretamente, enquanto Slater (2002, p.218) levanta a possibilidade de ser uma grande ironia aristofânica. Pompeu (2011, p.192-199) argumenta que esta utopia aristofânica aproxima-se na verdade do que é exposto por Sócrates no livro V da *República* de Platão. O filósofo também discute uma repartição igualitária e a criação de uma fraternidade entre todos, repensando inclusive o papel destinado à mulher.

De uma forma ou de outra, essa reforma pode trazer uma série de mudanças que interferem não somente na administração da cidade, mas na relação entre homens e mulheres:

Πραξάγορα
 ἀλλ' ἐξέσται προῖκ' αὐτῷ ξυγκαταδαρθεῖν.
 καὶ ταύτας γὰρ κοινὰς ποιῶ τοῖς ἀνδράσι συγκατακεῖσθαι
 καὶ παιδοποιεῖν τῷ βουλομένῳ.
 Βλέπτωρος
 πῶς οὖν οὐ πάντες ἴασι
 ἐπὶ τὴν ὥραιότατην αὐτῶν καὶ ζητήσουσιν ἐρεῖδειν;
 Πραξάγορα
 αἱ φαυλότεραι καὶ σιμότεραι παρὰ τὰς σεμνὰς καθεδοῦνται:
 κατ' ἦν ταύτης ἐπιθυμῆση, τὴν αἰσχρὰν προῶθ' ὑποκροῦσει.

¹⁵⁸ “One of its major themes—the fitness of women to rule—had old roots in myths and comic fantasies, where the normal order of society is traditionally inverted. But in *Assemblywomen* this theme is developed in light of actual contemporary discussions, both popular and philosophical, about the wisdom of women’s traditional exclusion from participation in male (executive) culture, and about the virtues and potential civic value of women.” (HENDERSON, 2010, p.148).

Βλέπτωρος
 καὶ πῶς ἡμᾶς τοὺς πρεσβύτας, ἦν ταῖς αἰσχροῖσι συνῶμεν,
 οὐκ ἐπιλείψει τὸ πέος πρότερον πρὶν ἐκεῖσ' οἷ φῆς ἀφικέσθαι;
 Πραξάγορα
 οὐχὶ μαχοῦνται: περὶ σοῦ θάρρει: μὴ δείσης: οὐχὶ μαχοῦνται.
 Βλέπτωρος
 περὶ τοῦ;
 Πραξάγορα
 τοῦ μὴ ξυγκαταδαρθεῖν. καὶ σοὶ τοιοῦτον ὑπάρχει.
 Βλέπτωρος
 τὸ μὲν ὑμέτερον γνώμην τιν' ἔχει: προβεβούλευται γάρ, ὅπως ἂν
 μηδεμιᾶς ἢ τρύπημα κενόν: τὸ δὲ τῶν ἀνδρῶν τί ποιήσει;
 φεύξονται γὰρ τοὺς αἰσχύους, ἐπὶ τοὺς δὲ καλοὺς βαδιοῦνται.
 Πραξάγορα
 ἀλλὰ φυλάξουσ' οἱ φαυλότεροι τοὺς καλλίους ἀπιόντας
 ἀπὸ τοῦ δεῖπνου καὶ τηρήσουσ' ἐπὶ τοῖσιν δημοσίοισιν:
 κούκ ἐξέσται παρὰ τοῖσι καλοῖς καὶ τοῖς μεγάλοις καταδαρθεῖν
 ταῖσι γυναιξὶ πρὶν ἂν τοῖς αἰσχροῖς καὶ τοῖς μικροῖς χαρίσωνται.

Praxágora: Nada disso! Pode até dormir com ela de borla! Porque eu vou pô-las em comum para todos os homens; quem quiser pode ir para a cama com elas e fazer-lhes um filho.

Blépiro: E se vão todos atrás dos borrachinhos, mortos por fazerem amor com eles? Como há de ser?

Praxágora: As feionas e as narigudas põem-se ao lado das beldades. E, quem quiser uma lasca, tem de se haver primeiro com um camafeu.

Blépiro: E nós, os velhos? Como é? Se fizermos primeiro amor com as feias, será que a coisa não nos deixa ficar mal, antes de chegarmos a essa fase de que estás a falar?

Praxágora: Elas não vão fazer questão. Fica descansado. Não tenhas medo: questão elas não fazem, pela certa.

Blépiro: Questão, porquê?

Praxágora: Por não dormires com elas. Lá nisto estás cheio de sorte.

Blépiro: Que a coisa bate certa para o vosso lado, isso bate. O esquema está montado de maneira que nenhum buraquinho fique vazio. Mas os homens, que vai ser deles? Elas vão fugir dos jarretas – está-se mesmo a ver! –, para andarem atrás dos bonitões.

Praxágora: Qual quê! Os mais velhos vão vigiar os galãs, quando eles se levantarem da mesa, e estar de olho neles nos lugares públicos. Porque é proibido às mulheres dormirem com os pinocas e desempenados, antes de irem para a cama com os trambolhos e com os tacos-de-pia. (*Assembleia de Mulheres*, v.613-629).

O sexo, assim como todos os bens, será socializado. Aqueles que antes eram desprivilegiados, os velhos e feios, agora serão prioridade, em detrimento dos belos e jovens. Essa socialização solucionará ainda outro problema: não haverá mais preocupação sobre a ascendência dos filhos, uma vez que qualquer um poderá ser o pai. Isso resolverá ainda a violência contra os velhos: o agressor terá medo de ser reprimido por alguém que ache se tratar do próprio pai.

Sem a propriedade privada e sem o direito de paternidade, a instituição que é defendida pelas mulheres nas duas outras peças femininas, isto é, o casamento, acaba

perdendo o sentido, uma vez que um dos grandes objetivos do casamento era manter a propriedade¹⁵⁹. Se compararmos esta peça com *Tesmoforiantes*, é possível notar uma quase despreocupação¹⁶⁰ das mulheres de *Assembleia de Mulheres* com esta instituição, enquanto as mulheres de *Tesmoforiantes* têm como grande objetivo manterem sua reputação de boas esposas, que Eurípides insiste em denegrir. Sem o casamento, que impunha uma série de obrigações às mulheres, o papel social de homens e mulheres se modifica e se equivale¹⁶¹. Na verdade, os homens são apenas aliviados de suas funções, não tendo que cuidar da casa e dos campos, trabalhos designados aos escravos. O que acontece é uma transferência do poder executivo das mãos dos homens para as mulheres, mas isso não significa que as mulheres tomarão o papel dos homens, que continuarão a serem soldados¹⁶². Os papéis sociais são reconstruídos, e aos homens cabe a menor das obrigações: comparecer aos banquetes (v.652).

No novo mundo não há mais porque roubar nem emprestar dinheiro a juros, uma vez que tudo pertence a todos. Quem causar danos pagará sua pena com uma parte da comida que receberia. Os tribunais, os pórticos e a tribuna, sem mais sua antiga função, se tornarão salões de banquete.

Praxágora parte para a ágora para receber os bens dos cidadãos para dar início ao fundo comum. Blépiro vai com a esposa enquanto Cremes vai para casa reunir suas posses para levar à ágora. Depois do canto coral, Cremes retorna a cena trazendo suas coisas, mas é interrompido por um homem que o julga tolo por estar entregando tudo antes de verificar se o novo sistema realmente funciona. O personagem é exemplar da desonestidade da qual todos os homens foram acusados anteriormente: mesmo sem contribuir com o fundo, ele comparece ao jantar para comer de graça. O outro episódio traz também um homem que não respeita as novas regras e age apenas em benefício próprio, tentando dormir com uma jovem solteira enquanto seus pais estão fora, ato moralmente condenável. Slater (2002, p.222-3) afirma existir a possibilidade de,

¹⁵⁹ Cf. Luciana Ferreira da Silva (2016, p.16).

¹⁶⁰ As prostitutas se juntam aos escravos e não competem com as mulheres livres ou casadas (v.718-719).

¹⁶¹ Sendo assim, estariam aptas para ser educadas como os homens. (cf. Pompeu, 2011, p.192).

¹⁶² “Although Praxagora reserves a description of the particular policies that she plans to enact once the woman have been voted into power, it is already clear that her plan envisages only the transfer of *executive* power and not an exchange of gender characteristics. Her emphasis on women’s expertise in the areas of sex, wine, household finance and trickery, and her specification that men will continue to be soldiers, show that women will continue to be women and men men. In other words, governance of the polis will simply be removed from the men’s list of duties and added to the women’s, being feminized in the process.” (HENDERSON, 2010, p.151).

inclusive, os dois personagens serem um só, o que explicaria a punição do jovem¹⁶³, que é obrigado a ir com a mulher mais velha e feia, enquanto Blépiro, que segue as novas leis, sendo o último a comparecer ao banquete, aparece acompanhado de mulheres jovens (ele mesmo rejuvenescido como Diceópolis em *Acaruenses*). Blépiro termina no típico final feliz aristofânico: bem servido de comida e sexo¹⁶⁴. Como se observa ao fim da peça, os dissidentes são punidos, enquanto aqueles que colaboram gozam plenamente de seus privilégios. É a corrupção a causadora de todos os problemas do mundo proposto pelas mulheres, assim como era também do antigo mundo.

¹⁶³ Henderson (2010) chama este personagem de Epigenes, enquanto na tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva, adotada neste estudo, ele é referido apenas como “Moço”.

¹⁶⁴ Cf. Henderson, 2010, p.155.

5 CONCLUSÃO

Como pôde ser observado, os múltiplos elementos que compõem a figura de Dioniso estabelecem uma forte conexão com a comédia, gênero em que o disfarce, o travestimento, tem papel fundamental. É a partir deste recurso que *Tesmoforiantes* constrói sua comicidade, subvertendo os limites entre o masculino e o feminino, entre o trágico e o cômico. Em *Lisístrata* e em *Assembleia de Mulheres*, estes disfarces se configuram de maneira diversa, invertendo os papéis normalmente designados a cada um, seja no comando da *pólis*, seja na administração do *oikos*.

As representações de Dioniso na literatura apontam que sua figura é de difícil definição, uma vez que os elementos ligados a ele são muitas vezes ambíguos. Ao mesmo tempo em que é o deus da vinha, do nascimento dos vegetais, é também um deus ligado ao Hades. É aquele que conhece a morte e a vida. É aquele capaz de trazer alegrias e tristezas. Sua caracterização em *Rãs* é a mais díspare possível: vestido feminino e armas masculinas. Essa combinação de masculino e feminino através do disfarce se dá também na tragédia: mesmo o rei Penteu põe-se em um disfarce feminino em certo ponto de *Bacas* para que possa passar-se por mulher. O culto das bacantes, repleto de enigmas, é interdito aos homens assim como é também o das tesmoforiantes: somente aquelas que apreciam o deus podem acessar os seus mistérios.

As mulheres aristofânicas são as que melhor aproveitam as dádivas de Dioniso: constatemente acusadas de beberonas e loucas por sexo, elas acabam se provando mais valorosas que os homens, uma vez que procuram fazer o bem para a cidade. Não há sangue em seus sacrifícios, mas vinho. Não há morte, e sim celebração. Em uma relação paródica com a tragédia, as mulheres cômicas tomam para si modelos de mulheres trágicas como Helena e Fedra, ressignificando artifícios que estas heroínas utilizam nas tragédias. Ao contrário do que acontece na tragédia, no entanto, as mulheres na comédia são as salvadoras da *pólis*, contaminada pelas más ações dos homens.

Tesmoforiantes é a peça em que a esfera do feminino está em evidência, em que há uma invasão masculina em um ritual feminino, assim como acontece em *Bacas*. A escolha de Eurípides como um dos personagens centrais desta comédia evidencia o caráter metateatral dessa peça: para as mulheres aristofânicas, seria através da tragédia eurípidiana que os homens formulariam sua ideia sobre o sexo feminino. Trechos

inteiros de peças de Eurípides são parodiados aqui, mas nenhum consegue convencer “o público” de mulheres que guardam o Parente. Ao colocar Eurípides em julgamento, as mulheres colocam também a própria tragédia, encenada apenas para homens, e também as ações masculinas no plano público. Não são mais as ações reprováveis de uma Helena ou de uma Fedra que estão sendo avaliadas, mas a dos homens. Em *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, os homens também são julgados e considerados ineficientes no governo da cidade: é necessário que os papéis se invertam.

Após a análise de suas representações literárias, a única afirmação que pode ser feita com certa segurança sobre Dioniso é que ele é um deus ligado às mudanças, à transformação. As peças femininas de Aristófanes, através de recursos cênicos como o disfarce e o travestimento, refletem sobre o teatro e, ao mesmo tempo, sobre a relação entre o masculino e o feminino.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. **As Mulheres no Parlamento**. Estudo e tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.
- _____. **As Rãs**. Tradução e introdução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Baptista de Souza & Cia, 1958.
- _____. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. **Os Acarnenses**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- _____. **Paz**. Tradução de Marcos Cardoso Gomes. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1984.
- _____. **Rãs**. Tradução e introdução de Maria de Fátima Silva. Coimbra: Annablume, 2014.
- _____. **Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.
- _____. **Three Plays by Aristophanes: Stanging Women**. Traduzido e editado por Jeffrey Henderson. Abingdon, Oxon: Routledge, 2010.
- APOLODORO. **Biblioteca**. Tradução e notas de Margarida Rodríguez de Sepulveda. Madrid: Gredos, 1985.
- BERNABÉ, Alberto. **Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia**. São Paulo: Annablume Clássica, 2011.
- BOWIE, Angus. **Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CARTLEDGE, Paul. **Aristophanes and his theatre of the absurd**. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.
- CARVALHO, Maria Margarida de. **A Mulher na Comédia Antiga: a Lisístrata de Aristófanes**. São Paulo: História Revista (Revista), v. 1, p.27-42, 1996.
- CARVALHO, Sílvia M.S. Deméter e os mistérios eleusinos. In: RIBEIRO JR, Wilson Alves (Ed. Org.). **Hinos Homéricos**. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p.270-325.
- COMPTON-ENGLE, Gwendolyn. **Costume in the comedies of Aristophanes**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**: estudos sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma. Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2009.

DETIENNE, Marcel. **Dioniso a cielo abierto** - los mitos del dios griego del desenfreno. Traducción de Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2003.

DODDS, E.R. **Os Gregos e o irracional**. Tradução de Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DOS SANTOS, Marcos Martinho. A Teoria literária aristofânica. **Classica**, São Paulo, 5/6: 83-95, 1992/1993.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas, 2000.

_____. A vingança de Fedra: A parábase d'As Mulheres que Celebram as Tesmofórias. **PHAOS**, São Paulo, v.2, p.73-83, 2002.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ÉSQUILO. **Tragédias**. Os Persas – Os Sete Contra Tebas – As Suplicantes – Prometeu Cadeeiro. Tradução e estudos de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **Agamêmnon**. Tradução e estudos de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

EURÍPIDES. **As fenícias**. Tradução e introdução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Bacas**. Tradução, introdução e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Bacantes**. Tradução e introdução de Eudoro de Souza. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. **Duas Tragédias Gregas: Hécuba e Troianas**. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Eurípides – Volume 2: Teatro completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. **Hipólito**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

_____. **Héracles**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Teatro Grego – Eurípides e Aristófanes** (O Ciclope, As Rãs, As Vespas). Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

FARIA, Milena de Oliveira. **Quando as mulheres estão no poder: ambiguidades, obscuridades e referências políticas em Tesmoforiantes de Aristófanes**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FOLEY, Helene P. **Female Acts in Greek Tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a comunicação na Hélade : o mito, o rito e a ribalta**. São Paulo : Annablume, 2005.

GIL FERNANDEZ, Luiz. **Aristófanes**. Madrid: Gredos, 1996.

GRIMAL, Pierre. **The Concise Dictionary of Classical Mythology**. Translated by Maxwell-Hyslop. Oxford: Blackwell, 1990.

HESÍODO. **Teogonia – A origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Trabalhos e Dias**. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1994.

KITTO, H.D.F. **A tragédia Grega**. Tradução do inglês e prefácio de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Editora, 1990.

KIBUUKA, Greice F.D. **A comédia de Aristófanes na fase de transição**. 2010. 151f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2010.

LIMA, Márcio José Silveira. **As Máscaras de Dioniso: filosofia e tragédia em Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial, 2006.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher – Imaginário da Grécia Antiga**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MENARD, René. **Mitologia greco-romana**. Tradução Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

MIRANDA, Margarida. O ‘Horripilante’, objeto estético. **HVMANITAS**, Coimbra, vol. XLVII, p.197-216, 1995.

OLIVEIRA E SILVA, Francisco de.; Maria de Fátima., **O Teatro de Aristófanes**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.

OTTO, Walter F. **Dioniso: Mito y Culto**. Traducción de Cristina García Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

PLATÃO. **Diálogos III**: (socráticos): Fedro (ou do belo); Eutífron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Tradução e estudos de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2008.

_____. **O Banquete**. Tradução, notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis**. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2011.

_____. **Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês**. Curitiba: Appris, 2014.

RIBEIRO JR, Wilson Alves (Ed. Org.). **Hinos Homéricos**. Tradução de Edvanda Bonavina de Rosa [et al]. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROHDE, Erwin. **Psyche: The cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks**. London:Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD., 1925.

SLATER, Niall W. **Spectator Politics: metatheatre and performance in Aristophanes**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2002.

SODRÉ E PAIVA, Paiva e Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SÓFOCLES. **Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu Prisioneiro, Ajax**. Tradução e estudos de Guilherme de Almeida, Trajano Vieira e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SILVA, Luciana Ferreira da Silva. **Helena do Egito: Um estudo acerca do comportamento do famoso personagem na tragédia homônima de Eurípides (412 a.C.)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

TEIXEIRA, Eleazar Magalhães. A descida do herói ao reino dos mortos. **Revista de Letras**, Fortaleza, Vol. 11, N.2, p.1-9, 1986.

TRABBULSI, José Antônio Dabdab. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia ao fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.