

# Lei e liberdade em *Assembleia de mulheres* de Aristófanes

Greice Drumond

## RESUMO

Neste artigo, visamos apresentar uma análise das noções de liberdade, individualidade e democracia encontradas na composição aristofânica *Assembleia de Mulheres*. Examinando os elementos históricos e dramáticos representados nessa comédia, buscamos compreender o uso que o comediógrafo faz desses constituintes, visto que, além de compor o tema dessa peça opondo a ideia de liberdade ao que é estabelecido pelas leis da *pólis*, o poeta desenvolveu esse enredo com liberdade artística, redefinindo os parâmetros da sua arte.

## PALAVRAS-CHAVE

Individualidade; *nómos*; *eleuthería*; democracia ateniense; drama cômico.

# N

a peça *Assembleia de mulheres*, produzida em 392 a.C.,<sup>1</sup> encontramos um mundo em que são ressaltadas as contradições presentes em uma Atenas que viveu o seu auge e agora tenta reerguer-se, ainda que passe por mais um confronto bélico, a Guerra Coríntia (395-87 a.C.), após todo o desgaste ocasionado pela longa guerra contra Esparta (431-4 a.C.).

Com o fim da Guerra do Peloponeso em 404 a.C., Atenas fica, por pouco tempo, sob o poder dos Trinta Tiranos, período em que cidadãos proeminentes, considerados hostis ao governo, foram exilados, sentenciados à morte ou tiveram seus bens confiscados. Depois de passar por essa experiência com um governo oligárquico instituído por Esparta, Atenas tem a permissão de restaurar sua democracia. Para isso, várias mudanças foram realizadas, com o propósito de que o governo democrático fosse mais eficiente dessa vez. Segundo Lewis (1994, p. 38), foi feita, por exemplo, uma revisão da constituição ateniense, que resultou em uma clara distinção entre o conceito de permanência das leis e a concepção da natureza temporária dos decretos, os quais eram votados na assembleia popular.

Aristófanes critica a participação dos cidadãos na assembleia em troca de uma compensação monetária, conforme podemos notar nas referências feitas em *Assembleia de mulheres* (vv. 291-2; 380-1).<sup>2</sup> O retorno desse pagamento, que tinha deixado de ser efetuado durante a Guerra do Peloponeso, deve ter chamado a atenção do comediógrafo, como observa MacDowell (1995, p. 302), para que ele escolhesse a *ekklesia* como tópico do enredo.<sup>3</sup> Anteriormente, no prólogo de *Acarnenses*, o comediógrafo nos mostra o pouco interesse que os atenienses tinham na assembleia, pois o herói tem de aguardar o início da reunião, enquanto seus compatriotas ficam no mercado e, conseqüentemente, chegam tarde para tomar as decisões no drama. Em *Assembleia de mulheres*, Aristófanes decide dar enfoque à existência do jetom, mostrando que os cidadãos representados pelas personagens não estariam necessariamente interessados no que era ali decidido, visto que o mais importante eram os óbulos que recebiam por sua presença na *ekklesia*.

Na penúltima peça supérstite de Aristófanes, a heroína, Praxágora, arquiteta um plano de abolição de toda a propriedade privada, cabendo aos cidadãos entregar seus bens à administração

da cidade para que fossem justamente redistribuídos. Para isso, ela trata de reunir suas companheiras, a fim de se prepararem para participar da assembleia e votar na proposta de entrega do governo às mulheres. Assim, elas poderão administrar a cidade e tornar pública sua riqueza, que não estará mais nas mãos dos indivíduos em particular, mas será distribuída com justiça para que os cidadãos não sejam mais divididos em diferentes níveis socioeconômicos.

Aliás, a distinção dos cidadãos entre ricos e pobres é um enfoque nessa peça. O enredo mostra que se pode ter uma vida melhor, graças ao acesso igualitário à riqueza produzida pela cidade, pois, se há igualdade política entre os atenienses, se todos podem participar da assembleia, por que ainda existem diferentes grupos separados por seu *status* econômico? Por que não criar um ambiente em que todos, pelo caminho da justiça, da lei, tenham acesso aos bens, à alimentação e ao prazer sexual? Provavelmente, a crítica feita à existência do *jetom* indica também que, se todos estivessem no mesmo estrato socioeconômico, as decisões tomadas não visariam ao favorecimento de um grupo ou de um indivíduo, mas teriam como meta o bem-estar da comunidade como um todo.

Sem dúvida, fantasia e ironia estão justapostas nessa peça, de acordo com as palavras de Zumbrunnen (2012, p. 108), pois, por um lado, não havia a possibilidade de existir, em uma sociedade liderada por homens, um governo estabelecido por mulheres; por outro, a proposta de extinção da divisão dos cidadãos em diferentes grupos econômicos estava bem longe de ser algo tangível somente pela imposição da lei, como nos mostra ironicamente a peça.

As incongruências existentes na Atenas histórica sempre foram a base da composição dos enredos das comédias de Aristófanes. A inadequação entre a realidade e o ideal é fonte de inspiração para a formulação da ação de suas peças, visto que o herói aristofânico é conhecido por propor ideias absurdas para serem executadas, indo na contramão do que ocorre ao seu redor.

Em *Ekklesiázousai*, é formulado o plano de se entregar o governo da cidade às mulheres, com a justificativa de que elas, por saberem administrar bem a casa, poderiam, permanentemente, administrar a *pólis*. O projeto é completamente absurdo, se pensarmos que nessa sociedade uma mulher jamais chegaria a exercer tal papel, sendo, assim, inconcebível que os homens entregassem o governo

para as mulheres. Podemos pensar que se trata de um exemplo que se baseia na ideia de que o modo de funcionamento do *oikos*, esfera privada, pode ser empregado na administração da coisa pública, sendo necessário, portanto, organizar a *pólis* da mesma forma como se cuida da casa.<sup>4</sup>

Devemos considerar que essas mulheres, na verdade, só alcançaram a vitória por falarem e agirem como homens na assembleia em que se decidiu entregar-lhes a administração da cidade. Percebemos aqui o jogo cômico feito com uma situação reversa, como ocorre em *Lisístrata*, em que as mulheres, para convencer os homens a desistir da guerra fratricida, exercem, transitoriamente, o poder. O emprego de personagens femininas é uma forma de chamar a atenção do público, a fim de se pensar em como o governo de Atenas, construído pelos homens, tem agido até então e refletir sobre como as escolhas políticas afetam cada um individualmente.

A abertura da peça apresenta o travestimento de um grupo de mulheres em um ensaio que prepara sua participação na assembleia, cujo ingresso era permitido somente aos homens. Disfarçadas, elas podem apresentar a todos o plano e votar em sua própria proposta, tendo Praxágora como líder. O disfarce consistia no uso de barba, bengala, sapato, manto, mas, ainda assim, essas mulheres causaram um certo estranhamento aos homens que conseguiram comparecer ao compromisso, pois elas tinham a aparência daqueles que trabalhavam em espaço fechado:

kai'dh̄ta pantaj skutotomioj h̄pazomen  
o(w̄n̄tej aūtoũj : oūḡak̄ aDI ÷perfuw̄j-  
w̄j̄ l̄eukopl̄ h̄qh̄) h̄h̄ īdein̄ h̄k̄kl̄ h̄sīa. (vv. 385-7)

E, por certo, comparávamos todos eles a sapateiros só de ver. Não tinha como não perceber quão extraordinariamente a assembleia estava cheia de gente de pele clara.<sup>5</sup>

A própria Praxágora é reconhecida como um belo rapaz, talvez um tanto feminino, no relato feito por Cremes: *meta'toūtō toihun̄ eūpreth̄j̄ neaniaj̄ l̄eukōj̄ tij̄ ādeph̄l̄hs̄)̄ō#̄oioj̄ Nikīa*|(vv. 426-7), “depois disso, então, um belo rapaz, claro, semelhante a Nícias, levantou-se”.

Tal estranhamento mostra o aspecto aparentemente grotesco dessas personagens, já que essas mulheres são caracterizadas com um misto de masculinidade, pela indumentária e pelo discurso, e

feminilidade, pela cor da pele. Nesse trecho, a comédia consegue fazer sua plateia rir não somente pelos diálogos, mas também pela imagem trazida à cena. Devemos levar em conta que o disfarce das mulheres teve como consequência, de certa forma, o travestimento de alguns dos homens, visto que tiveram de usar a roupa de suas esposas, enquanto elas não voltavam da assembleia (*Ass.*, vv. 373-4). Essa troca de roupas indica uma troca de papéis, pois caberá aos homens ficar em casa, enquanto as mulheres tomam seus lugares na assembleia.

O plano de não somente abolir a antiga distinção na divisão de trabalho entre os gêneros, mas também de realizar uma distribuição de bens parece ecoar algumas ideias que se encontram na *República* de Platão, quando se designa que as tarefas a serem exercidas pelos guardiães devem ser compartilhadas igualmente tanto por homens como por mulheres, sendo o critério de divisão de funções a aptidão individual e não o gênero (*Rep.*, v, 451d-457c). Os guardiães eram privados do direito de propriedade (*Rep.*, III, 417a-b), tendo tudo em comum. As mulheres seriam um bem comum a todos eles, e seus filhos deveriam criados em um lar comunitário (*Rep.*, III, 457d), tal como é proposto por Praxágora (*Ass.*, vv. 613-4, 634-5).

Já que, cronologicamente, a peça antecede o diálogo filosófico, é possível que Platão tenha sido influenciado pelo enredo ou que ambos os autores se tenham servido de uma mesma fonte (cf. HENDERSON, 2002, p. 242). Ainda assim, entendemos que esse plano, conforme muitos outros encontrados nas peças aristofânicas, serve como um meio para que o autor possa fazer sua crítica ao estado de coisas de seu tempo, posto que os homens estavam administrando mal a *pólis*, cabendo, então, o absurdo de se aceitar um governo composto por mulheres. Na peça, é usado o argumento de que esse era o único recurso que não tinha sido tentado até então em prol da cidade (*Ass.*, vv. 455-7).

A oposição entre pobreza e riqueza é feita em vários momentos, como uma forma de mostrar a existência de indivíduos que dispõem de bens em contraste com aqueles que contam com muito pouco para sobreviver. Uma das companheiras de Praxágora reclama que seu filho não tem o que vestir (v. 92), por exemplo. No discurso da heroína para que se estabeleça a distribuição de bens (vv. 588-94), enquanto se realiza o *agón*, é feita a discriminação dos cidadãos em

dois grupos:

mḥnun proteron mhdeij, uqwn aoteiph mhd' upokroush|  
prin epistasqai thn epinoian kai tou frazontoj akousai.  
koinwneia gak panta j fhs w xrh ai pantiwn metekontaj  
ka tau ou zha, kai mh toh meh plouteia, toh d' aql ion eijhai,  
mhde gewrgeia toh meh pol l hn, tw de eijhai mhde tafhaai,  
mhd' a drapotoioij toh meh xrhsqai pol loij, toh d' ou d'  
[aql ou qw|  
a d l' eha poiw koinoh pasin bioton kai tou ton omoion.

Que nenhum de vocês me retruquem ou interrompam,  
antes de ficar sabendo do meu plano e ouvir minha explicação.  
É que quero anunciar que os cidadãos devem compartilhar todos  
[os seus bens  
e viver disso. Assim, não haverá mais nem rico nem miserável,  
tampouco o que cultiva em grandes propriedades,  
enquanto o outro não tem nem um lugar onde cair morto.  
Não vai mais existir quem é servido por muitos escravos, quando  
[outro trabalha sozinho.  
Eu vou fazer com que todos disponham dos mesmos recursos  
[de forma igualitária.

Assim, a ideia de distribuição de bens é anunciada e levemente debatida, se levarmos em consideração que o *agón* de *Assembleia* (vv. 571-710) é constituído por uma simples exposição do plano de governo ginococrático, sem uma forte oposição. O projeto de Praxágora já tinha sido votado na assembleia, cabendo, agora, somente dirimir algumas questões pendentes acerca do novo mundo inaugurado pela heroína. Os questionamentos de Blépiro e de seu vizinho nesse *agón* visam esclarecer os detalhes da distribuição não só dos bens, mas da comida e dos prazeres sexuais. Começamos, na verdade, já nessa seção, a entrever as consequências da realização do intento de Praxágora. Como, em geral, os efeitos da execução da ideia do herói cômico são apresentados nos episódios, passaremos, então, a analisá-los.

*Assembleia de mulheres* apresenta uma primeira cena episódica (vv. 711-29) que serve como transição para a segunda parte da peça (vv. 729-1183), em que se conta ainda com a presença da protagonista. No entanto, diferentemente das peças anteriores, em que os heróis conduzem a ação do início ao fim, esse será o último registro da participação da heroína, pois ela não estará diretamente presente no

drama. Nesse trecho, Praxágora repete os parâmetros de seu plano expostos no *agón*, e é somente nos dois episódios seguintes que temos a segunda parte da comédia.<sup>6</sup>

Nesse primeiro episódio, temos uma despedida da heroína que sai de cena no meio do drama para, em um outro *locus*, fora do palco, exercer a função para a qual fora designada na assembleia, recebendo os bens dos cidadãos e redistribuindo-os.

A partir o verso 729, nossa heroína não retorna mais. O que encontramos após esse trecho é a rubrica *XOROU*, que pode ser traduzida como “parte do coro”. Acreditamos que, como sustenta Rothwell (1995, p. 111), essa marca tenha a função de sinalizar uma *performance coral* sem relação direta com o enredo, podendo se tratar de um *embólimon* que intercala os episódios da peça, fazendo uma transição entre as partes, com uma atuação do coro desvinculada do enredo.<sup>7</sup> Isso é algo completamente novo encontrado nas peças conhecidas de Aristófanes. Sem a intervenção registrada do coro nos episódios, o drama se centra mais nos diálogos, criando um ambiente em que predomina a voz individual.

Essa é uma inovação apontada no fragmento 21.14 Koster,<sup>8</sup> com relação à última peça supérstite de Aristófanes, *Pluto*, cujo texto também apresenta a marca *XOROU*, indicando uma atuação do coro sem conexão com o enredo, assim como *Assembleia de mulheres*. Nesse *testimomium*, diz-se que *Pluto*, por ser privado de coro, teria influenciado a comédia na fase posterior.<sup>9</sup>

Com a saída de Praxágora, caberá a outras personagens conduzir a ação da peça. A partir do segundo episódio (vv. 730-876), a ação fica nas mãos de duas personagens que não são lexicalizadas, isto é, que não recebem um nome.<sup>10</sup> Nessa seção, dois indivíduos encontram-se casualmente, e um deles se nega a entregar seus bens alegando que eles foram obtidos com muito trabalho (vv. 746-54), enquanto o outro o faz sem questionar. O primeiro, ao ver a submissão de seu interlocutor ao carregar suas coisas para fora de casa, procura saber o que está acontecendo. Dessa forma, ele fica sabendo da nova situação por que passa a *pólis*, pois, pelo visto, a personagem que se submete às recentes leis estava presente no *agón*, na companhia de Blépiro, marido de Praxágora (cf. nota 10).

Ainda que tudo tenha sido decidido na assembleia, a personagem rebelde nesse episódio se nega a aceitar a realidade vigente,

opondo-se ao plano da heroína. Por ter sido algo decidido na assembleia, esse oponente traz a lume diversas decisões tomadas pelos cidadãos, as quais tiveram um efeito negativo em suas vidas, fundamentando, assim, seu ponto de vista com relação ao atual estado de coisas. Ele julga que entregar seus bens ao Estado é sinal de burrice, de *νοῦρ ὀδιότης*, “mente curta” (v. 747), pois ele afirma que, algumas vezes, o que é decidido na assembleia pode prejudicar o povo, como se verifica nos exemplos dados por essa personagem<sup>11</sup> referentes ao decreto sobre o sal produzido e à resolução sobre a cunhagem de cobre (vv. 812-22).

Embora o argumento de Praxágora tenha vencido o *agón*, não há no drama uma aceitação unânime do plano que constitui a ação da peça. Aristófanes trata de lidar com as questões individuais nos episódios, mostrando como pode comportar-se uma pessoa quando confrontada com a ideia de bem-estar público: de forma generosa ou egoísta.

A personagem que pensa somente em suas próprias questões, sem levar em conta o coletivo, considera que ele deve ser convencido pelos fatos e não por argumentos, pois é necessário ver para crer, quando diz, no verso 771, que só vai obedecer, quando vir as pessoas entregando seus bens (*ἀοι' ἰδὼν ἐπειρομένην*). Ele alega que, antes, os homens votavam rapidamente, mas se recusavam depois a cumprir as leis, ainda que tivessem sido sancionadas (vv. 797-8). Assim, em sua opinião, é melhor esperar ver as coisas acontecerem, antes de entregar seus bens para a administração pública.

Por outro lado, quando o vizinho de Blépiro decide entregar seus bens, sua justificativa é de que ele faz o que a lei ordena (vv. 756-7). Na verdade, no *agón*, ele foi convencido por Praxágora a concordar com seu plano, ainda que não tivesse votado nele. Dessa forma, o que está sendo representado aqui, de forma irônica, é a consequência da ausência de ambos na assembleia, pois não se pode ter um comportamento ponderado concernente aos decretos, sem a participação no que é decidido.

Nos versos 762-6, as diferentes perspectivas das personagens podem ser observadas não só pelo seu comportamento, mas também pelo uso dos termos *νόμοι*, “lei” e *decretum* “decreto”, para se referirem ao que foi decidido na assembleia:

GEITWN - tíl'd'; peiqarxeiã me toij= nomoisi dei=  
ANHR - poiðisin, wjduðsthe;  
GEITWN - toij= dedogmeñoij .  
ANHR- dedogmeñoisin; wj aðoñtoj hñq' aifa.  
GEITWN - aðoñtoj ;  
ANHR - ou@ak; hDiqiwñtatoj meh ouh aþacapanñwn.  
GEITWN - o#i toñtattoñnenon poiw=  
ANHR - toñtattoñnenon gak dei=poieia swñfrona;

Vizinho – O quê? Eu não tenho que obedecer às leis?  
Homem – Que tipo de leis, seu mané?  
Vizinho – As que foram votadas na assembleia (os decretos).  
Homem – As que foram votadas na assembleia? Mas como você  
[é burro!  
Vizinho – Burro?  
Homem – Como não? Você é o maior idiota de todos os tempos.  
Vizinho – Só porque faço o que me é ordenado fazer?  
Homem – Então, o homem de bom senso tem que fazer o que  
lhe é ordenado?

Rothwell (1990, p. 15) comenta que, com a revisão da constituição, depois de 403, tornou-se mais difícil mudar as leis. Os atenienses aprofundaram a distinção entre *nomoj*, “lei”, considerada permanente, e *yhñisma*, “decreto”, que é visto como efêmero. Assim, se se desejasse realizar uma mudança nas leis da cidade, essa tarefa só poderia ser feita por um júri especial, formado pelos *nomoqetai*, “legisladores”, e não pelos membros da assembleia. A esta cabia somente lidar com decretos, tendo, assim, sua importância reduzida, o que pode ter contribuído para um maior desinteresse dos cidadãos por esse espaço de atuação política.

Logo, Aristófanes, como *didaskaloi*, mostra para sua plateia elementos presentes no seu tempo, apontando uma necessidade de mudança de posição dos cidadãos no que diz respeito a sua participação nas deliberações da cidade. Afinal de contas, sendo permanentes ou não, os decretos ordenavam a forma de existência dos indivíduos. De qualquer maneira, na peça, as decisões da assembleia são definidas ora como *nomoj* (vv. 759, 762, 987, 1022, 1056), colocando-se o projeto de distribuição dos bens no patamar mais alto, ora como *dedoñmenon* ou *yhñisma* (vv. 763, 813, 1013).

Em geral, o que se tem nas peças aristofônicas é a presença de um herói com a liberdade de questionar a situação em que vive nos campos econômico, social, cultural e político. Em *Assembleia*, temos

uma personagem secundária que critica o plano da heroína com uma argumentação baseada em exemplos de que as decisões da *ekklesia* podem ser questionadas. Mesmo caracterizada como egoísta ou rebelde, essa personagem está representando também a liberdade de pensamento que o indivíduo pode ter diante do que lhe é (im)posto.

Voltando à esfera dramática, nota-se que Praxágora, apesar de estar distante, mantém seus tentáculos nos dois episódios que seguem sua saída. A personagem ingênua, na verdade, é uma extensão da heroína ao executar seu plano, ocupando o seu lugar. Ele assume o papel de protagonista, ao conduzir a ação, sendo capaz, inclusive, de sofrer forte oposição por parte de seu interlocutor – algo que só caberia a uma personagem da envergadura de um herói, ao menos na comédia grega.<sup>12</sup>

Mas por que Aristófanes coloca um opositor tão forte em cena? Ele parece brincar com a proposta da heroína, ao mostrar que assuntos de ordem social se podem opor aos interesses individuais. Se nos lembrarmos de que em *Acarnenses*, em oposição ao entusiasmo dos gregos pela guerra, o comediógrafo propôs uma paz individual para o seu herói, podemos perceber que o autor joga para a plateia a reflexão sobre o posicionamento a ser tomado diante de temas concernentes às esferas pública e particular. Para Saïd (1996, p. 301), a peça toca na ferida da cidade, ao atacar o comportamento egoísta dos atenienses que só se interessam pela assembleia por vantagens pecuniárias e só votam naquilo que traz proveito pessoal.

Nesse episódio, o novo governo realiza dois pontos do programa anteriormente apresentado pela líder: a entrega dos bens para redistribuição e a refeição comunitária que é oferecida pela nova chefe a todos os cidadãos. Cumpre-se, assim, a primeira parte do plano, que se encerra no texto com o uso da rubrica *XOROU* pela segunda vez, após o verso 876, indicando a participação coral da qual não temos registro.

No terceiro e último episódio (vv. 877-1111), novas personagens estão em cena: três velhas e um casal de apaixonados. Nessa parte da comédia, encontra-se a primeira cena “romântica” representada por personagens da comédia aristofânica de que se tem conhecimento.<sup>13</sup> Caberá nesse episódio a realização de um dos parâmetros do projeto da heroína: a uniformização das oportunidades de sexo. Agora, no novo governo, todos terão direito aos deleites

sexuais, pois não será mais um privilégio somente dos jovens e dos belos o sucesso na busca pelo prazer. No atual estado de coisas, os velhos e feios terão prioridade, já que, antes de uma pessoa se relacionar carnalmente com alguém, deverá primeiro satisfazer quem estiver em situação desfavorável no campo da sedução.

Nesse trecho, estrutura-se uma cena em que se joga com canto, música, sensualidade. A primeira personagem a aparecer é uma velha, toda maquiada e vestida para matar:

ti|poq'afidrej oux h#ousin; w#a d' hñ pa| ai.  
e@w'de'katapepl asmeñh yimuq|w|  
e#thka kai'krokwtòh h@fiesmeñh  
a@goj , minuomeñh ti proj e@authh mel oj  
paizous' o#wj a@peril aboim' au@w# tina\  
pariòhta. Mousai, deu# it' e@i'tou@h stòna  
mel ulrion eu#ousai|ti tw# 'lwnikw#. (vv. 877-83)

Por que cargas d'água esses homens não chegam? Eles estão  
[atrasados!]

Eu estou toda maquiada com pó de arroz  
Estou em pé usando uma túnica amarela  
de bobeira, cantarolando para mim mesma,  
fazendo gracinha para que eu agarre algum deles que  
chegue a passar por aqui. Musas, venham sobre a minha boca  
e me consigam uns versinhos de uma canção jônica.<sup>14</sup>

Essa primeira imagem já nos aponta o conteúdo desse último episódio: em vez de bens, a discussão aqui trata da questão do direito de todos ao sexo. A velha terá de disputar a atenção de um rapaz, Epígenes, rivalizando com uma jovem, a fim de realizar seu intento com ele.

Como no episódio anterior, a peça nos mostra mais um indivíduo que não se ajusta ao novo estado de coisas. Assim como a personagem egoísta não quer entregar seus bens ao Estado, Epígenes não quer entregar-se às velhas feiosas. Em vez disso, ele deseja encontrar-se com sua jovem amada. E assim, mais uma vez, notamos que, nessa peça, a ação da heroína não conta com a boa vontade de todos para que seu plano seja definitivamente estabelecido.

Será essa primeira velha que defenderá o plano de Praxágora, conduzindo a ação nesse primeiro momento do episódio. Sua contraparte na cena, a jovem, aparece logo em seguida no verso 884, ousando rivalizar com a velha ao propor cantar em resposta ao que

ela está cantarolando para seduzir os homens. Logo, a disputa já está aberta, antes mesmo da chegada do rapaz. O que se tem em seguida é uma bela demonstração da habilidade de Aristófanes como compositor lírico, ao ousar pôr em cena duas personagens em uma disputa musical, pois o gosto do público por esse tipo de interação tinha mudado nessa época, como se pode notar no que é afirmado nos versos abaixo:

[...] εἴωδ' ἠδ' ἄλλο δρᾶν, ἀτάτομαι.  
κειῶν δὲ ὄλιγον τούτῃ ἐστι τοῖς γυναικῶν,  
ὅσῳ εἰς τέρπον τι καὶ κωμωδικόν. (vv. 887-9)

[...] se fizeres isso, eu também cantarei em resposta.  
e se acaso [o canto] incomodar os espectadores,  
ainda assim, tem algo encantador e cômico.

Devemos notar que esse primeiro canto do episódio segue uma participação coral indicada pela rubrica XOROU. Logo, Aristófanes enriquece sua peça com uma boa porcentagem de trechos líricos relacionados com o enredo, parecendo compensar a ausência da participação do coro nessa parte do drama. Aqui, as personagens cantam com o acompanhamento de um flautista que é convidado a integrar a cena (vv. 891-2), o que indica que o coro ainda estava na orquestra. Com isso, tem início a batalha entre o velho e o novo a partir do verso 893, em que cada uma delas apresenta argumentos que defendem e destacam as vantagens das respectivas faixas etárias:

GRAUS A – εἴ τίς ἀγαθὸν βούλει ποιῆσαι, παρ' ἐμοὶ ἔρχεσθαι  
[καὶ μεῖναι].  
οὐ γὰρ ἐνεῖται τοῖς ὄντιν ἀδελφῶν πεπενηνῶν.  
οὐδέ τ' ἀστέργειν ἐπιμαίον ἡρώων  
τὸν φίλον ἄνευ κύνων,  
ἀδελφῶν ἀπέτοιο. (vv. 893-9)

1ª VELHA - Se alguém quiser provar algo de bom, tem que dormir  
[aqui comigo].

É que não há competência entre as jovens,  
mas sim entre as experientes.  
Ninguém mais do que eu saberia satisfazer o amante na intimidade,  
mas ela, pelo contrário, voaria para os braços de outro.

KORH – mh'fqonei taisin neaisi:  
to'truferon'gak e'pelfuke  
toij' aβal oisi mhroi',  
kaβi'toij' mh' oij eβan-  
qei=su'd', w|grau=paral e'ca'i ka'θe'triyai  
tw|Qana'tw|me'hma. (vv. 900-5)

UMA JOVEM – Não sinta inveja das novinhas,  
já que a suavidade é algo natural  
em nossas coxas delicadas,  
e, em nossos melões, isso é visível.  
Mas você, sua velha, toda depenada e emperiquitada,  
parece a Noiva-Cadáver!<sup>15</sup>

O metro usado, majoritariamente, nesse trecho é o trocaico (-u-u), provavelmente escolhido por indicar o movimento de alteração entre as personagens. A cena apresenta, portanto, a oposição entre as partes não só no conteúdo, mas também na forma. Com isso, a recepção desse primeiro momento do episódio concilia toda uma imagem que está sendo encenada: a velha que dispõe de todos os artifícios da arte da sedução usa a experiência em seu discurso em comparação com a jovem, pois o que esta tem a oferecer é o que a natureza lhe concede, sem precisar se servir de recursos como maquiagem excessiva ou indumentária sensual, por exemplo. O ridículo nessa parte inicial da cena fica por conta da configuração da personagem idosa, que, pela descrição, ao tentar se tornar mais atraente, consegue, apesar de seus esforços, ficar com uma aparência bem repugnante.

O poder de sedução da velha será posto em prova com a chegada de Epígenes, que já entra em cena cantando. Ele lamenta a obrigação de ter de se deitar com uma velha, em vez de poder ficar logo com a jovem, invocando o fato de ser um homem livre. A esse lamento responde a velha que está à espreita para conquistá-lo e, assim, vencer a disputa com a jovem – vitória essa mais do que garantida pela nova lei estabelecida pelas mulheres:

EPIGENHS – eiq' e'ch' para'th'ne'ka'qeu'dein  
kai'mh'dei pro'teron diaspodhsai  
a'asimon h'presbuter'an:  
ou'ak a'asxeton tou'ol'g' e' euqet'w| (vv. 938-41)

EPÍGENES OU O JOVEM<sup>16</sup> – Se me fosse possível deitar com a jovem  
em vez de ter de trepar antes  
com alguém de nariz torto<sup>17</sup> ou com uma velha –  
isso é algo insuportável para um homem livre.

GRAUS A – οἰῶμαι αἴψα νῦν διασκόδησεϊ.  
Οὐ γὰρ ταῦτι Χαρίεσσῃ ταῦτι ἐστὶν.  
κατὰ τὸ νόμον ταῦτα ποιεῖται  
ἐστὶ δίκαιον, εἰ δὴ δημοκρατούμεθα. (vv. 942-5)

1ª VELHA – Você vai transar com ela chorando, eu juro por Zeus!  
Não estamos vivendo nos tempos do oba-oba.<sup>18</sup>  
Então, fazer as coisas segundo a lei  
é o que conta, se é que vivemos em uma democracia.

É levantada aqui uma questão de cunho político, apesar de estarem tratando de sexo, visto que, agora, as relações sexuais são asseguradas por lei. A ideia aqui é de que o jovem não pode sair transando com quem quiser, como nos tempos do oba-oba, representados, no texto em grego, pelo nome Carixenes (v. 943). Fica clara a distinção entre os tempos sem *nómos*, “lei”, e os novos tempos em que a norma deve ser respeitada. Com isso, em vez de escolher alguém do seu gosto, ele tem de cumprir o que a nova lei determina: satisfazer primeiro quem for mais feio e velho.

Esse trecho faz uma referência ao estado democrático por meio das palavras finais do jovem e da velha, respectivamente: ε) εὐχεται δημοκρατούμεθα. Ele alega ser livre, não devendo ser obrigado a se deitar com quem não quer; enquanto ela, em defesa da nova lei, assevera que ambos vivem em um estado democrático, cujas leis devem ser obedecidas. Assim, fica a pergunta: como manter a liberdade, conceito primordial para a ideia de cidadania, se há uma imposição da lei? Como conciliar obrigação e liberdade?

Retomando as palavras de Aristóteles em *Política* (1317a40), ὑποθέσει μὲν οὐκ ἔστι δημοκρατικῆ πολιτείας ἐλευθερία:, “a liberdade é o fundamento da constituição democrática”, entendemos que ser cidadão em um regime democrático é ser livre. Essa liberdade é uma característica que distingue o cidadão de um escravo, posto que o primeiro, tendo posse da sua vida, pode fazer dela o que quiser, ao contrário do cativo, que é propriedade do seu senhor.

O filósofo atenta para a questão de que a liberdade democrática consiste na alternância entre αἰχεται και\αἰχτειν, “ser governado e governar”. Isso significa que o indivíduo deve não só ser ativo no governo, mas também deve submeter-se a ele, deixando-se ser governado, comandado, ao obedecer às ordens que advêm de decisões tomadas pela maioria (*Pol.*, 1317b3-4). Logo, ser livre é submeter-se

às leis, visto que, como nos lembra Aristóteles, na democracia, é soberana a decisão do povo (*Pol.*, 1317b10), levando-se em consideração que a assembleia é a instância superior no governo democrático (*Pol.*, 1317b29).

Podemos visualizar aqui as contradições da democracia ateniense que, em suas instâncias, mantém a lacuna existente entre os diferentes grupos sociais. Não podemos nos esquecer de que os que falavam predominantemente na assembleia eram os oradores, instruídos e preparados para tal. Ainda que todos tivessem direito à palavra, esse espaço era dominado por demagogos que ajudavam a aprofundar a distância entre ricos e pobres, manipulando estes últimos com mentiras e falsas promessas.<sup>19</sup>

Aristóteles conta-nos como o povo, em 411 a. C., foi enganado pelos Quatrocentos,<sup>20</sup> quando eles disseram que o rei da Pérsia enviaria mais dinheiro para ajudar na guerra contra Esparta, recebendo, com isso, o apoio da massa. Ele critica o ambiente democrático em que o povo é proeminente nas votações, pois são maioria na cidade, apontando esse fato como causa da existência dos demagogos nesse tipo de democracia.<sup>21</sup> Segundo o seu ponto de vista, os decretos (*yhfiismata*) votados na assembleia são como os mandatos do tirano. Na verdade, é o que passaremos a ver nesse terceiro episódio da peça.

No último episódio de *Assembleia de mulheres*, o qual começamos a analisar mais acima, há, com a entrada de Epígenes, um enfrentamento entre o jovem e a velha. Por meio da personagem feminina, temos a representação da vontade da chefe Praxágora, ao colocar em prática o que foi votado na assembleia, pois a lei ordenava ao rapaz que se deitasse com quem fosse mais feio e mais velho. No entanto, a forma como a idosa executa o plano da heroína foge um tanto do controle, chegando ao absurdo de termos três velhas disputando um jovem, o qual deseja estar com sua amada, como podemos ver a seguir, quando os amantes cantam um para o outro:

NEANIS – str. – deufo dh̄ deufo dh̄  
fī on eōh, deufoimoi  
prosel qe kai'cuheumoj  
thh euōrohhn o#wj e#ei.  
pau deinoj gar tij efwj me donei=  
twade twa swa bostruκwn.  
atomoj d' e#keitai moi tij poqoj,  
o# me diaknaisaj ekei.  
meqej, iκhoumais', Erwj,  
kai'poihson ton d' e#euōhh  
thh eōhh iκesqai. (vv. 952-9)

UMA JOVEM – estrofe – vem cá, vem cá,  
meu amado, vem para mim  
chegue mais perto, para que meu amante  
você seja durante a noite.  
Uma louca paixão me inquieta  
por esses seus cachos.  
Insensato desejo me persegue.  
Isso me tem deixado em pedaços.  
Livra-me, eu suplico, Eros,  
e faz com que ele para o meu leito// venha

EPIGENHS – ἀῶτ. – δευῖον δὴ δευῖον δὴ  
ἔϊδ' ὄν ἐῶν, καὶ σὺ μοι  
κατὰ δρᾶμουσα τῆν κίτραν  
τῆνδ' ἀνοῖκον: εἰδέμῃ  
καταπέσωκ' ἐῖς ὄμαι.  
ἀδ' ἔδ' τῶ σῶ βούλομαι ἐγὼ κολίπῳ  
πλὴκτιζέσθαι μετὰ τῆς πύγῃ.  
Κύπρι, τί τέ μοι αἰνεῖς ἐπιταύτη  
μετῆς, ἰθουμαῖς ἔρω,  
καὶ ποῖ ἔσον τῆνδ' ἐδ' εὐδῆ  
τῆν ἐῶν ἰκέσθαι. (vv. 960-8)

EPÍGENES – antístrofe – vem cá, vem cá,  
<minha amada, > e você  
venha correndo e  
abra a porta para mim, se não o fizer  
vou ficar aqui caído no chão.  
Eu desejo nos seus braços  
acariciar sua bunda.  
Afrodite, por que me deixa louco por ela?  
Livra-me, eu suplico, Eros,  
e faz com que ela para o meu leito// venha

Discute-se se esse dueto amoroso consiste em um *paraklausithyron* (*paraklausithyron*), isto é, uma canção entoada em voz de lamento pelo amante, *exclusus amator*,<sup>22</sup> que se encontra diante da porta da casa da amada. O que acontece na peça é que a moça não só também canta, mas toma a iniciativa de mostrar seu desejo de que ele entre em sua casa, representando a troca de papéis entre os gêneros. Aqui se encontra a graça da cena, visto que esse canto, usualmente entoado por um homem, é agora executado por uma mulher. Podemos pensar que se esteja parodiando um *paraklausithyron*, dado que o amante entoará a estrofe e a antístrofe seguintes sem a

participação da jovem (vv. 969-75),<sup>23</sup> como costuma ocorrer nesse tipo de canção.

Esse primeiro quadro é cortado com a volta da primeira velha, no verso 976, a qual lembra o rapaz de que ele deve, primeiro, bater à sua porta. Com isso, desenvolve-se uma discussão acalorada, que conta também com a participação da jovem que compara a relação dos dois como a de Édipo de Jocasta (v. 1042).

Mesmo assim, a jovem não terá vez, pois a velha tinha lido para Epígenes a nova lei a ser obedecida. Nesse momento, a velha será interpelada por uma outra idosa, ainda mais feia, como diz o rapaz: *τὸ τοῦτο γὰρ ἐβίησεν τὸ κακὸν ἐὼν ἐβίησεν ἄλλῃ* (v. 1052), “essa aí é ainda mais horrenda que a outra”. E, em seguida, aparecerá uma terceira velha, inacreditavelmente mais horrorosa (v. 1070). O pobre coitado sofre a pressão da nova obrigação, e a cena acaba com o rapaz em agonia, disputado pelas idosas, tendo de satisfazê-las.

Se nos voltarmos para o início da peça, vemos que Praxágora trata as mulheres como objetos, pois serão propriedade comum a todos (vv. 614-5). Em seguida, ao distinguir as mulheres, ela não opõe, inicialmente, as feias às belas, mas faz diferença entre as mais descuidadas ou pobres (*φῶλον ἄλλοι*) e as nobres (*σεμναί*), dizendo depois que aquelas primeiras são feias (*αἰσχρα*) (v. 618). Ela, na verdade, propõe a eliminação das disparidades sociais, como pondera Saïd (1996, p. 308), que impedem o acesso livre ao prazer.<sup>24</sup> Esse plano quer zombar dos que têm mais bens, pois ele objetiva beneficiar as pessoas comuns, como conclui o vizinho (vv. 631-3):

*νητὸν Ἀπολλωνίου: καὶ δὴ μοτικὴ γ' ἡ γυνὴ καὶ κατασχῆναι  
τῶν σεμνοτέρων εἶσται πόλις καὶ τῶν σφραγιδῶν ἐόντων,  
ὅταν ἐβίησεν ἄλλῃ ἐβίησεν ἄλλῃ, ἄλλῃ ἐβίησεν ἄλλῃ,  
ὅταν ἄλλῃ ἐβίησεν ἄλλῃ, ἄλλῃ ἐβίησεν ἄλλῃ.*

Por Apolo! Seu plano será popular e um grande deboche  
dos almofadinhas que usam anéis de sinete,  
quando alguém com sapato furreca, disser primeiro: “sai  
[da frente e espere,  
quando eu acabar de trepar, eu deixo o resto para você”.

Mas, ao contrário do que é proposto nos versos citados, a cena do último episódio da peça, em vez de mostrar mulheres como objeto, apresenta as mulheres tirando vantagem dessa lei, que antes parecia

favorecer mais os homens. Podemos entender que Praxágora, em sua função de líder, fez um discurso mostrando as vantagens de seu plano para os homens somente para convencê-los e receber seu apoio, comportando-se como eles quando estão no poder, por fazerem promessas que não vão cumprir. Por outro lado, também consideramos que as mulheres levaram a lei ao extremo na cena em que elas competem pelo rapaz, pois não deixam a primeira velha usufruir dos prazeres carnavais e tampouco se importam com o lamento do jovem.

A crítica à democracia desse tempo é feita, devido à constatação de que ela só está sendo respeitada quando favorece o universo particular, em vez de o ambiente social ter prioridade, como deveria ser. O exemplo discutido anteriormente, referente ao pagamento entregue aos cidadãos para que participem da assembleia, mostra bem que o aumento do contingente presente nas reuniões não se deve a um maior respeito ao ideal democrático, mas sim a um interesse pessoal na compensação monetária a ser recebida.

Ambos os episódios da segunda parte dessa peça apresentam-nos o seguinte quadro: as cenas são conduzidas por personagens secundárias que sofrem forte resistência para cumprirem o que foi votado na assembleia. Essas cenas mostram a discrepância com relação às leis promulgadas e sua execução, pois elas podem até visar ao bem comum, mas, quando são confrontadas com os interesses pessoais, estes predominam.

Vemos, no episódio representado nos versos 730-876, que o indivíduo só quer participar do novo estado de coisas no que vai beneficiá-lo. A personagem egoísta não quer entregar seus bens, mas quer aproveitar-se do jantar comunitário. A justificativa para tal comportamento é muito bem elaborada: ele prefere ver para crer, pois muitas leis que tinham sido votadas para o “bem” do povo acabavam, no final das contas, por favorecer somente a um grupo, a dos demagogos. No entanto, a personagem não se diferencia tanto dos políticos que propõem leis que os privilegiam, pois ele não se envergonha de querer comer a carne, sem roer o osso. Ele mesmo, aliás, afirma que o cidadão deve tomar do Estado sem entregar nada a ele (v. 779-83).

Já no trecho em que temos a democratização do sexo, o jovem sofre por ser obrigado a satisfazer velhas hediondas que, além de tudo, ainda sentem inveja umas das outras, excluindo a primeira velha

dos prazeres carnavais. Isto nos soa como uma crítica com relação à execução de leis que são impostas sem que se respeite a liberdade do cidadão, como clama o jovem (v. 938), especialmente em uma esfera em que deveria dominar o gosto pessoal.

Aristófanes expõe as dificuldades de se estabelecer uma igualdade universal, pois, nesse novo mundo criado, não há altruísmo, e nenhuma lei pode criar essa disposição de espírito no homem. O comediógrafo indica que os obstáculos existentes na política e na economia advêm do individualismo dos cidadãos, que visam somente a seus próprios interesses e não ao bem comum. Com essa peça, fica clara a crítica de que, embora possam ser criadas leis que regulamentem a vida em sociedade, propiciando uma harmonia nas relações, nenhuma mudança é real se não começar pelo homem em si.

ABSTRACT

Law and Liberty in Aristophanes' *Assembly women*

This paper aims to provide an analysis of the concepts of liberty, individuality and democracy in the aristophanic play *Assembly women*. By examining the historical and dramatic elements presented in this comedy, we seek to comprehend the usage of these notions made by the comedigraph, taking into consideration that apart from composing the theme of this play with the idea of liberty as opposed to what is established by the law, the poet also developed the plot making use of artistic liberty to redefine the traditional parameters of his art.

KEYWORDS

Individuality; *nómos*; *eleuthería*; athenian democracy; comic drama.

NOTAS

<sup>1</sup> O ano exato da representação da peça não é conhecido, pois não nos restou nenhuma didascália com essa anotação. Mas se infere, pelas referências a políticos e pelos escólios, que *Assembleia de mulheres* deve ter sido encenada antes da morte de Trasíbulo (389 a.C.), a quem Praxágora, heroína da peça, se refere no verso 203. O ano de 392 a.C. é o mais apontado pelos estudiosos.

<sup>2</sup> A crítica ao pagamento de três óbulos aos que participassem da assembleia também é feita em *Cavaleiros* (v. 51). O jetom havia sido instituído no período de Péricles, como uma forma de compensar especialmente aqueles que tinham de deixar seu trabalho para participar das reuniões, tornando, assim, sua atuação política viável. Em 411 a.C., com os Quatrocentos, esse pagamento foi suspenso por causa da Guerra do Peloponeso. Na peça, Aristófanes trata do retorno desse pagamento no séc. IV (cf. Aristóteles, *Constituição de Atenas*, XVII-XIX).

<sup>3</sup> Aristóteles (*Política*, 1294a30-1294b1) se refere ao pagamento feito aos pobres (δῖνῆ) como característica da democracia.

<sup>4</sup> Podemos ver a importância do papel da mulher na administração de um *oikos* no *Econômico* de Xenofonte. No diálogo, Iscômaco afirma que ele não precisava ficar em casa, pois sua mulher era mais do que suficiente nos cuidados do lar (cf. JENOFONTE, *Econ.*, VII, 3). Ela é tida como a guardiã das leis na casa, quando Iscômaco diz: *Nom'sai ouh ekeleuon, efh, thh gunaika kai'auqh nomoful aka twæ eð th'pikta | eihai [...]* (*Ibidem*, IX, 15). Nessa composição, é feita também uma comparação entre a organização da casa e a da cidade (*Ibid.*, VIII, 11-22).

<sup>5</sup> Todas as traduções do grego para o português foram feitas por mim. Foram usadas as edições de Henderson (Loeb, 1997) e Wilson (Oxford, 2007), para os trechos das peças de Aristófanes.

<sup>6</sup> A estrutura das comédias aristofânicas podem, *grosso modo*, ser divididas em dois blocos. No primeiro, é feita a exposição do plano do herói e, em geral, segue do prólogo até a parábase, quando esta se encontra aproximadamente na metade da peça. O segundo bloco apresenta as consequências da realização desse plano, especialmente por meio dos episódios.

<sup>7</sup> Aristóteles se refere na *Poética* (1456a29) à composição de *embólina* por Eurípides e Agatão. Cf. também KIBUUKA, 2010, p. 83.

<sup>8</sup> KOSTER, W.J.W. et al. (Eds.). **Scholia in Aristophanem**. Groningen, 1960. Apud: HENDERSON, Jeffrey. (Ed.) **Aristophanes: Fragments, Text, Notes, Transl.** Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007 (Loeb Classical Library, nº 502).

<sup>9</sup> KIBUUKA, 2010, p. 21.

<sup>10</sup> Na verdade, discute-se sobre a identidade de uma das personagens desse episódio, pois existe a interpretação de que um deles é o vizinho de Blépiro, Cremes, que aparece na primeira parte da peça e que retornara (cf. MÖLLENDORF, 2002, p. 117). Acredita-se também que pode tratar-se do mesmo vizinho da primeira cena episódica (cf. SOMMERSTEIN, 1998, p. 203).

<sup>11</sup> Sobre o sal, não encontramos evidências históricas do caso. Quanto à cunhagem de cobre, ela já tinha sido citada em *Rãs* (v. 725-6). Atenas passou a cunhar moedas de cobre em 406 a.C., para que o ouro da cidade fosse usado na fabricação da estátua *Nike* no Pártenon, o que ocasionou perda do valor monetário do dinheiro corrente (cf. SOMMERSTEIN, 1998, p. 209).

<sup>12</sup> Pode-se pensar que até a caracterização do papel principal da peça passa pelo crivo da nova lei da cidade instituída pela assembleia, já que ele é distribuído entre as personagens secundárias.

<sup>13</sup> Há a cena de Mirrina e Cinésias, em *Lisístrata* (v. 845-979), em que a esposa, na verdade, evita o marido, provocando-o sexualmente e prometendo ceder somente quando a paz for votada, o que fazia parte do plano da heroína de usar o sexo como meio de troca. No trecho em questão, o romantismo consiste em que os dois amantes querem ficar juntos, sendo impedidos pela nova lei.

<sup>14</sup> Por música jônica, entende-se música de conotação sexual (cf. SOMMERSTEIN, 1998, p. 883).

<sup>15</sup> Uma tradução literal para esse verso seria “parece a queridinha da Morte”, no sentido de parecer caquética, mostrando que a velha se prepara, na verdade, para se encontrar com a morte, palavra do gênero masculino em grego, representando aqui a imagem de um amante feio e velho.

<sup>16</sup> O vocábulo Epígenes não é aqui usado, necessariamente, como um nome próprio. Etimologicamente, significa “o que nasceu depois”, “jovem”, indicando que a personagem é um rapaz.

<sup>17</sup> O termo ἀδασιμον indica uma pessoa de nariz arrebitado.

<sup>18</sup> É possível que Xarice tenha sido uma prostituta. Seu nome significa “a que recompensa estranhos ou visitantes” (cf. SOMMERSTEIN, 1998, p. 221). Preferimos traduzir por “oba-oba”, para fazer uma equivalência com o sentido do uso desse nome.

<sup>19</sup> Aristóteles, *Política*, v, IV, 1304b19-25. Segundo o filósofo, quando os demagogos queriam tomar os bens dos ricos, colocavam os pobres contra esse grupo (cf. *Política*, 1305a).

<sup>20</sup> Oligarquia ateniense que tentou reter o poder no ano de 411 a.C.

<sup>21</sup> Na *Política* (1295b25-30), Aristóteles diz que a cidade ideal é composta por cidadãos que não são pobres nem ricos, mas vivem em um ambiente intermediário, pois, assim, não cobiçam os bens do próximo nem têm suas posses cobiçadas. Para ele, a discrepância existente entre ricos e pobres causa cobiça e distancia a cidade da *philia*.

<sup>22</sup> Cf. OLSON, 1988, p. 328-30. Segundo Sommerstein (1998, p. 221), esse dueto constitui um tipo de canção de amor que pode ter suas primeiras formas representadas na poesia de Alceu (fr. 374) e se caracteriza por ser entoada à amada diante da porta da sua casa. Esse tipo de canto vai ser nomeado posteriormente como *paraklausítron*, termo usado por Plutarco (*Moralia*, 753b apud: HENDERSON, 1973, p. 52).

<sup>23</sup> Algumas edições atribuem os versos 969-72 à Jovem, mas o verbo ἀνοίγον, “abra”, no verso 971, só poderia ser usado pelo rapaz, que deseja entrar na casa de sua amada (cf. SOMMERSTEIN, 1998, p. 221).

<sup>24</sup> Pode ser que a referência ao pobre ocorra pelo fato de que ele, em uma disputa com alguém de um grupo social mais alto, era usualmente preterido. Por outro lado, é possível que haja nesse trecho uma referência aos cuidados que uma pessoa com dinheiro pode ter, sem os quais se envelhece mais rapidamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOPHANES. *Frogs, Assemblywomen, Wealth. Text, notes, transl. Jeffrey Henderson*. Cambridge: Harvard University Press, 2002 (Loeb Classical Library, n.º. 180).
- \_\_\_\_\_. *Ecclesiazusae*. Transl., notes and text by Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris & Phillips LTD, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Aristophanis Fabulae II: Lysistrata, Thesmophorizusae, Ranae, Ecclesiazusae, Plutus, Fragmenta, Index Nominum*. Text and notes by N.G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Aristophanis Comoediae: Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, Aves*. Text and notes by F.W. Hall; W.M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1906 [1902].
- ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc; Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- ARISTÓTELES. *Política*. Ed. bil. Versão espanhola, notas e introdução de Antonio Gómez Robledo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- ARISTOTLE. *Aristotle xx: Athenian Constitution, The Eudemian Ethics, On Virtues and Vices*. Transl. by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1981 (Loeb Classical Library n.º. 285).
- HENDERSON, Jeffrey. The *Paraklausithyron* Motif in Horace's Odes. *Acta Classica*, v. 16, 1973. p. 51-67. Disponível em: <http://www.casa-kvsa.org.za/1973/AC16-05-Henderson>. Último acesso em: 3 abr. 2015.
- \_\_\_\_\_. Notes. In: ARISTOPHANES. *Frogs; Assemblywomen; Wealth*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. (Loeb Classical Library, n.º. 180).
- \_\_\_\_\_. (Ed.) *Aristophanes: Fragments, Text, Notes, Transl*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007. (Loeb Classical Library, n.º. 502).
- JENOFONTE. *Ecónomico*. Edición, traducción y notas por Juan Gil. Madrid: Sociedade de Estudios y Publicaciones, 1967.
- KIBUUKA, Greice. *A comédia de Aristófanes na fase de transição*. 2010. 151p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras da UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2010.
- LEWIS, D.M. Sparta as Victor. In: \_\_\_\_\_ et al. (Eds.). *The Cambridge Ancient History: The Fourth Century b. C*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. vol. 6.
- MACDOWELL, Douglas M. *Aristophanes and Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MÖLLENDORF, Peter von. *Aristophanes*. Hildesheim: Olms Georg Ag. 2002.
- OLSON, S. Douglas. The 'Love Duet' in Aristophanes' *Ecclesiazusae*. *The Classical*

**Quartely**, v. 38. n. 2, 1998. p. 328-30. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/638983>>. Último acesso em: 2 jun. 2015.

PLATO. **The Republic**. Edited and translated by Chris Emlyn-Jones and William Preddy. Cambridge: Harvard University Press, 2013. (Loeb Classical Library no. 237 e no. 276). 2v.

ROTHWELL Jr., Kenneth S. Politics and Persuasion in Aristophanes *Ecclesiazusae*. **Supplements to Mnemosyne**. Leiden: Brill Academic Pub., 1990.

\_\_\_\_\_. The Continuity of the Chorus in Fourth-Century Attic Comedy. In: DOBROV, Gregory W. (Ed.). **Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy**. Atlanta: Scholars Press, 1995. (Monography Series/American Philological Association, nº. 38).

SAID, Suzanne. **The Assemblywomen: Women, Economy and Politics**. In: SEGAL, Erich (Ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Nova York: Oxford University Press, 1996.

SOMMERSTEIN, Allan H. Aristophanes and the Demon Poverty. In: SEGAL, Erich (Ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. Nova York: Oxford University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Notes. In: ARISTOPHANES. *Ecclesiazusae*. Warminster: Aris & Phillips LTD, 1998.

ZUMBRUNNEN, John. **Aristophanic Comedy and the Challenge of Democratic Citizenship**. Rochester: University of Rochester Press, 2012.