

OS MATUTOS E AS MULHERES DE ARISTÓFANES NA CIDADE EM GUERRA*

Ana Maria César Pompeu**

Resumo: *A gênese rural da comédia será estudada pela paródia de um canto fálico, que é indicado por Aristóteles, na Poética, como origem da comédia, dentro da celebração de uma Dionísia rural, em comemoração à paz readquirida pelo protagonista de Acarnenses. A paz particular de Diceópolis, defendida numa trágédia, “canto ao vinho novo ou comédia”, é comparada à de Trigeu, o vindimador, que resgata a deusa Paz, na peça homônima, para todos os gregos. Diceópolis só divide sua paz com uma noiva, pois a mulher não é culpada pela guerra. As peças femininas Lisístrata e Tesmoforiantes, ambas de 411 a. C., apresentam uma suspensão da guerra. Na primeira há uma greve de sexo promovida pelas mulheres casadas para acabar com a guerra; na segunda, a suspensão se dá pela celebração das Tesmofórias, festival feminino, em honra às deusas da fertilidade.*

Palavras-chave: *matutos e mulheres; Acarnenses; Paz; Lisístrata; Tesmoforiantes.*

THE YOKELS AND THE WOMEN IN ARISTOPHANES IN THE CITY IN WAR

Abstract: *The rural genesis of comedy will be studied by the parody of a phallic song, which is indicated by Aristotle, in Poetics, as the origin of the comedy, within the celebration of a rural Dionysia, in commemoration of the peace regained by the protagonist of Acarnenses. The particular peace of Dikaiópolis, defended in a tragedy, “song to new wine or comedy”, is compared to that of Trigeu, the grape picker, who rescues the goddess Paz, in the homonymous play, for all Greeks. Dikaiópolis only shares his peace with a bride, as the woman is not to blame for the war. The female pieces Lysistrata and Tesmoforiantes, both from 411 B.C., present a suspension of the war. In the first, there is a sex strike promoted by married women to*

* Recebido em: 10/01/2021 e aprovado em: 20/02/2021.

** Professora titular da Universidade Federal do Ceará. Projeto de pesquisa atual: As Mulheres de Aristófanes: *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*. Orcid: 0000-0002-5688-7734.

end the war; in the second, the suspension occurs due to the celebration of Thesmophories, a female festival, in honor of the fertility goddesses.

Keywords: *yokels and women, Acharnians; Peace, Lysistrata; Thesmophoriazusae.*

Acarnenses e as Dionísias rurais

A comédia, *komoidía*, “o canto de grupos de foliões”, tem sua origem, segundo Aristóteles na *Poética* 1449a, nos solistas dos cantos fálicos, entoados durante o ritual dionísíaco das falofórias, procissões em que se transportava um falo de madeira, símbolo do deus. Aristófanes, que é o maior comediógrafo da Antiguidade e o único representante da comédia antiga grega de quem temos peças completas, nos fornece o mais antigo registro de um canto fálico na paródia ao ritual das Dionísias rurais, em *Acarnenses*, de 425 a.C. Nessa peça, que é um apelo à paz, pois Atenas estava envolvida na guerra do Peloponeso desde 431 a.C., o protagonista é nomeado Diceópolis, “Cidade Justa”, e somente ele dentre os atenienses deseja as tréguas com os espartanos, para retornar a uma vida de fartura e paz em seus campos. Ele consegue, por meio de um artifício cômico, comprar as tréguas (que em grego é *spondai*, e no singular significa ‘libação’) somente para si e para sua família, tréguas estas representadas na comédia como vinho, apresentando o deus do teatro como o portador da paz.

Pelo estudo de *Acarnenses* como paradigma da comédia antiga grega, concluo que esta significava a consciência da própria festa cívica (POMPEU, 2014), uma vez que tudo o que diz respeito à cidade está presente nessa “consciência de festa”, expressão a que chegamos por analogia com a noção de “consciência do carnaval” de Bakhtin e, mais diretamente, pela discussão sobre o sentido da palavra “comédia” a partir do verbo *komázein*, “festejar”, e de *kóme*, “aldeia”. Aristóteles, na sua *Arte Poética* (1448a), nos informa que os originários da Sicília, de onde veio o poeta Epicarmo, um dos mais antigos comediógrafos, consideravam a origem de comédia não de *komázein*, mas da palavra “aldeia”, uma vez que os grupos de foliões, *kómoi*, não suportados na cidade, se deslocavam para as aldeias, na zona rural. Embora não seja comprovada a origem de *kom-* de *kômos* ou *komázein* e *kóme*, é provável que tenham uma raiz comum: *kei-*, que está em *koinós*, por exemplo, com o sentido geral de “agrupamento”.¹

Nota-se a ênfase ao aspecto rural da festividade da qual a comédia teria surgido, pelos entoadores dos cantos fálicos, segundo a sugestão de Aristóteles e, ainda melhor, a de Aristófanes em *Acarñenses*. Nessa peça encontramos o verbo *komoidei* (v. 631) e a expressão *trygoidian poiôn* (v. 499), além dos vocábulos *trygoidia* (v. 500) e *trygikois* (v. 628) para definirem o fazer poético da comédia. *Komoidei* tem como objeto direto *tên pólin hemôn*, que traduzi como “faz comédia da nossa cidade”, com o sentido de zombar, e, em seguida, já no tempo verbal do futuro, com o objeto *dikaia*, “fará comédia de coisas justas”, não no sentido de zombar, mas no sentido próprio² de “fazer comédia”. Na primeira referência, trata-se da acusação de Cléon e, na segunda, da proposta do poeta para a sua comédia. Os dois objetos “cidade” e “coisas justas” formam o nome do protagonista: *Dikaiópolis*. Portanto, a proposta do poeta é continuar fazendo aquilo pelo qual foi censurado: “ridicularizar justiça/cidade nas suas comédias” (v. 631).

Aristófanes utiliza o radical *tryg-* de *trýx*, *trygós*, “borra de vinho” ou “vinho novo”, para compor *trygoidia* ou *trygikois*. Certamente substitui o *trágos*, “bode, vítima”, de *tragoidia*, e, desse modo, demonstra que a comédia transforma o sangue do sacrifício no vinho da festa, através da paródia, mas também da conscientização do devoto como espectador participante nos festivais dionisíacos, que contêm sacrifício. É o que acontece em *Cavaleiros*, quando os dois escravos do Povo resolvem substituir o sangue de um touro, significando um suicídio, pela salvação através do vinho inspirador; ou, quando em *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, o sangue do sacrifício de um porco ou de um bebê é substituído pelo vinho de um odre. Dioniso está presente em *Acarñenses* através do vinho das tréguas e nos festivais dionisíacos que serão celebrados por Diceópolis, ou, na minha tradução, Justinópolis.

Nas Dionísias rurais, o entoador do canto fálico, ou a Fales, é o protagonista, que é interrompido pelo coro com ameaças. Dioniso aparecerá novamente em outro festival: as Antestérias, que já se iniciaram e vão se concluir, como uma continuação do primeiro ritual representado. Entre os dois rituais, Justinópolis, em seu discurso de defesa, disfarçado de Téletfo, afirma “este é o concurso das Leneias”, o concurso no qual a comédia *Acarñenses* está concorrendo; Aristófanes enfatiza as homenagens a Dioniso nos diversos festivais.

[Justinópolis celebra as Dionísias rurais: organiza a procissão, faz uma prece a Dioniso e canta o hino fálico.]

JUSTINÓPOLIS

Vam'orá, vam'orá!

CORO *[avistando Justinópolis]*

Cale a boca! Vocês num iscutaro, homes, um'oração?

Ele é o mermo quem caçamo. Mas vem todo mundo pra cá

Pra longe; pois o home sai, e parece que vai fazê um sacrifício.

JUSTINÓPOLIS

Vam'orá, vam'orá!

Que vá um poquin pra frente a canéfora.

O Xântias vai butá o pau reto.

Bota pra baixo o cesto, fia, pra gente cumeçá.

FILHA

Mãe, me d'ái a cuié de pirão,

Pr'eu ispaiá o pirão por riba deste bolo aqui.

JUSTINÓPOLIS

É, tá mermo bom. Ó sinhô Dioniso,

Que seja do teu gosto esta procissão que eu

Mando segui e ofereço sacrífice cum's de casa.

Possa eu celebrá com boa sorte as Dionísia matuta,

Apartado da tropa. Que as minhas trégua

Eu possa celebrá bem as de trint'ano.

Vamo, ó fia, bunita como tu é, bunito o cesto tu

Vai levá, c'uma cara de quem cumeu e num gostô. Que feliz

Quem casá cuntigo e fizé umas gatinha,

Q'elas num peide menos que tu, quando amanhecê.

Anda, e cuidado pra que no mei desse povo todo

Alguém iscundido não te roa os teus ôro.

Ó Xântia, é prciso que vocês dois leve reto

O pau atrás da canéfora.

E eu seguino vô cantá o hino do pau.

E tu, ó muié, fica assistino eu lá do teiado, vai.

Phales, cumpanhêro de Baco,

Cum ele fulia, perambula de noite, pula cerca, amadô de rapaz,

Dispois de seis ano falo cuntigo e volto feliz pro meu povoado,

Por tê feito trégua pra mim, que de confusão, de bataias

*E dos Bataião tô apartado.
É que é muito mais agradave, ó Phales, Phales!
Incontrá no rôbo uma lenhadora moça,
A escrava Trata do Estrimodoro, vindo lá do monte,
Levantá ela pelo mei, jogá ela no chão e tirá o caroço dela.
Phales, Phales!
Se tu bebê cum a gente, na saída da bebedêra,
De manhã tu vai inguli um pratão da paz;
E o iscudo vai tá pindurado na larêra.*
(ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 237-279)³

As Dionísias rurais, o primeiro ritual, apresenta a paródia de um canto fálico, entoado pelo protagonista Justinópolis, que se confunde com o poeta no discurso de defesa; esse canto, como já foi afirmado, estaria nas origens da comédia, de acordo com Aristóteles. Ao observar os elementos do canto, verifica-se que as principais características da comédia se apresentam ali: sexo, bebedeira, comilança e paz. Será melhor analisar não apenas o canto, mas todo o contexto no qual ele se insere, pois encontraremos na procissão, além do falo, o cesto de primícias, a família, o sexo que gera filhos, a bebida, através de Dioniso, a comida, pelas primícias do cesto, e a eliminação de gases, que pode representar as outras eliminações da bebida e da comida, também presentes na comédia. Encontramos mais: o cantor ou poeta, o espectador e a crítica, disfarçada nas alegrias de se livrar dos problemas da cidade em guerra, e, ainda, a menção de um dos representantes da guerra: Lâmaco, personagem histórico, com o nome significando “grande batalha”, que traduzi como Batalhão. Esse estado de espírito aqui referido como uma representação é o mesmo proporcionado pela comédia, na qual o homem da cidade assiste ao camponês, que traz o campo para a cidade; no momento em que faz o espectador rir do matuto, este mostra as máscaras e artifícios da vida na cidade.

A comédia, segundo Plácido (2001, p. 21-23), é um privilegiado exemplo da integração do campo à cidade, convertida em festa cívica, como símbolo dos avanços da urbe. No entanto, a comédia conserva seus vínculos rurais, quando o cidadão ri do camponês e este aponta os efeitos da política da cidade sobre o campo. A religião rural está presente em Atenas, e, ainda que represente um pensamento conservador, estranho aos interesses das novas formas econômicas ligadas ao espaço urbano, também traduz modos

de comportamento e de pensamento que, desde sua origem, demonstram o apego às formas livres de organização e de conduta individual.

O episódio do Megareense no mercado de Atenas é um exemplo da “comédiamegareense”, que se apresenta como uma fase primitiva do gênero cômico, também citada por Aristóteles na *Poética*:

*Daí também alguns declaram chamar dramas estas, porque imitam dramatizantes. Por isso também reclamam a tragédia e a comédia os dórios (a comédia os megareenses, os dali porque há democracia entre eles, e os da Sicília, pois de lá era Epicarmo o poeta, em muito sendo anterior a Quiônides e Magnes, e a tragédia alguns dos do Peloponeso), fazem prova os nomes. Pois eles dizem chamar kômas as aldeias, mas os atenienses chamam dêmoi, que os comediantes não de komázein são ditos, mas por percorrerem as aldeias por serem desprezados na cidade; e o fazer eles chamam drân, mas os Atenienses práttein designam. (ARISTÓTELES. *Poética*, 1448a)⁴*

Os modos rústicos do pai que troca, por sal e alho, suas duas filhinhas, disfarçadas grosseiramente de porquinhas, artifício este dito pelo próprio Megareense “um artifício de Mégara” (v. 738), parece se encaixar bem com todo o desenrolar da cena. A palavra “porquinha” ou “bacurinha” se associa com a vagina, e, depois, na peça, quando se diz que ela não pode ser sacrificada por não ter rabo, a referência pode ser associada também a um falo, que se tornará grande, grosso e vermelho. As jovens imitam a voz de porquinhas e alimentos são jogados para elas e certamente para o público; os alimentos, as ervilhas e os figos, simbolizam também o falo e a vagina. Esses recursos cômicos são normalmente considerados grosseiros por Aristófanes, e é interessante que, além da representação dos festivais ligados aos primórdios da comédia, também uma “comédia rústica megárica” seja representada, não sem um excelente motivo político. O canto coral que segue a cena do Megárico faz menção a Cratino, poeta cômico rival de Aristófanes, e de Páuson, pintor “caricaturista”, também citado por Aristóteles na *Poética*, como representante de homens piores do que na verdade são:

Mas já que os imitadores imitam agentes, e é necessário que estes sejam ou virtuosos ou vis (pois os caracteres quase sempre se encontram nestes apenas: Pois pelo vício e pela virtude todos se distinguem quanto ao caráter), seguramente imitam melhores que

nós ou piores ou do mesmo tipo, como os pintores: Pois Polignoto copiava melhores, Páuson, piores, Dionísio, iguais. Ora é evidente que também cada uma das imitações das que falamos terá estas diferenças, e será cada uma para imitar coisas diferentes desta maneira. (ARISTÓTELES. *Poética*, 1448a)

A citação de tais personalidades confirma que o poeta está construindo uma poética do cômico, no que diz respeito a sua proposta de comédia. E podemos fazer uma leitura de outro artifício cômico na cena do Beócio, que segue a do Megarense, e é anunciada pelo coro no canto entre os dois episódios dos estrangeiros no mercado de Justinópolis. O Beócio chega com muita mercadoria e, desde Tebas, é seguido por flautistas. Essa referência aos flautistas nos conecta com as primeiras linhas da comédia, quando Justinópolis menciona seus prazeres e dores, mostrando sua alegria com a entrada de Dexíteo logo depois de Mosco e cantar uma canção beócia (v. 14), confirmando o talento beócio em tocar flauta. O Beócio se assemelha a Hércules por algumas associações: é seu conterrâneo, invoca tanto Hércules quanto Iolau, e carrega nos ombros o Sicofanta, que ele designou como um “macaco”. O herói tebano teria enfrentado os *kérkopes*, espécie de símios, e ainda se faz referência à gula do povo beócio, “comedores de broa”, característica sempre associada a Hércules pela comédia.⁵

Outro festival dionísíaco que se encena em *Acarnenses* é o das Leneias, no qual a peça concorria. Há muitos elementos de um simpósio e de um *komos* na comédia, interpretada nesta pesquisa como a consciência de participar do festival de Dioniso. Estes elementos são invertidos, no início da peça (PÜTZ, 2007, p. 1-19), antes da confirmação completa das tréguas de Justinópolis: o jogo do cótabo, responsável pelo rapto da prostituta de Mégara por jovens embriagados (v. 525); o decreto de Péricles, comparado a *scholia* (v. 532), canções de mesa, relacionadas às causas do início da guerra, e que apresentam uma distorção cômica da realidade; o vômito, normalmente relacionado à embriaguez ou comilança, que é provocado por Diceópolis com os penachos de Lâmaco (vv. 585-6); na cena do Megarense no mercado, ele afirma passar fome na frente da lareira, em substituição à tradicional fórmula do simpósio: “passar a bebida na frente da lareira” (v. 752), ao que Diceópolis responde que seria muito agradável ao som de uma flauta, comprovando a inversão da imagem do banquete. O Beócio chega ao mercado de Justinópolis seguido e atormentado por flautistas, sendo a

flauta um instrumento típico da Beócia. Podemos associar essa imagem da presença abusiva do som de tal instrumento com a sua total ausência na penúria do Megarense, que na peça é contraponto da fartura do Beócio. Outra referência à flauta pode ser vista na descrição dos velhos atenienses como gastos “como uma flauta usada” (v. 681), indicando a perda da voz e da força; Nicarco servirá para o Beócio como uma “taça de ruindade” (vv. 937-9). O coro, numa segunda parábase, refere-se à guerra como uma convidada indesejada no banquete, que se embriaga demasiadamente e destrói tudo, fazendo “traquinice” de um participante de um *kômos* violento (vv. 976-85). A partir do verso 1000, a imagem do simpósio passa a ser positiva, apresentando diversos itens do banquete na cozinha de Diceópolis, que será o convidado especial do sacerdote de Dioniso para jantar, numa inversão das cenas iniciais, quando o protagonista era o único a chegar cedo à assembleia esperando os Prítanes, sempre atrasados – agora é o próprio Justinópolis quem atrasa o banquete.

As Antestérias são representadas no seu segundo dia: a festa dos Côngios, para a qual o protagonista levará o próprio jantar com todos os alimentos conseguidos no mercado com a troca do Sicofanta, o que lhe permitiu o acesso às consideradas excelentes mercadorias beócias. Em contraste, o soldado Lâmaco, o Batalhão, representante da guerra, é convocado a participar de um combate contra um ataque beócio. Justinópolis vence o concurso de bebedeira, no qual o campeão, aquele que primeiro esvazia o cônio, ganha como prêmio um odre de vinho. Retornando de seus caminhos tão diferentes, no comentário do coro, Justinópolis volta embriagado nos braços de duas prostitutas, enquanto Lâmaco retorna ferido nos braços de dois soldados, contrapondo-se os termos de prazer sexual aos de dor física.

Acarnenses faz uma revisão do gênero comédia antiga, uma vez que Aristófanes teria sido acusado pelo demagogo Cléon de falar mal dos atenienses diante de estrangeiros na comédia do ano anterior, *Os Babilônios*, e, fazendo sua defesa, acabou nos mostrando como seria sua produção e como o gênero comédia antiga é caracterizado.

A Paz e Trigeu

A paz particular de Diceópolis – defendida numa trigédia, canto ao vinho novo ou comédia – pode ser comparada à de Trigeu, o vindimador, que resgata a deusa Paz, na peça homônima, para todos os gregos. Uma equiparação

dos rituais dionisíacos agrários com as festas juninas do Nordeste brasileiro é possível pelo reconhecimento dos seus traços estruturais comuns, na forma de festivais agrários de fertilidade e manifestações espetaculares.

A primeira parte de *Paz*, em que a Guerra reina no lugar dos deuses olímpicos, é caracterizada por alimentos impróprios e malcheirosos: o escaravelho é um besouro que come fezes, *Pólemos*, a Guerra, prepara uma mistura de todas as cidades gregas, a serem trituradas em um pilão. Depois que a deusa Paz é libertada, todos os alimentos são agradáveis, assim como os cheiros. Bowie (1996, p. 136) observa que o escaravelho inverte sua situação, pois passa a puxar o carro de Zeus e a comer a ambrosia de Ganimedes (vv. 722-4), da mesma forma que a situação da Grécia, que era dominada pela guerra, vista como sinônimo de morte, passa a ser de alegrias da bebida, da comida, da fartura no campo, do sexo, enfim, da vida. Quando Trigeu, o Vindimador, que tem seu nome composto de *tryx*, *trygós*, borra de vinho, vinho novo, chega à casa de Zeus, Hermes diz sentir cheiro de humano, e o trata mal, mas logo muda de atitude, quando o vindimador lhe oferece um pedaço de carne. Bowie (1996, p. 138) nos fala que Hermes é o deus que representa o *oikos* em sua relação com a *polis*, diferente de Héstia, que tem por função guardar o interior dos lares. Mas esse é só um aspecto do papel do deus como deus de limites ou margens. Pois, como ele liga *oikos* e *polis*, também liga homens e deuses, vida e morte, entre outros. Na peça *Paz*, ele é o mais amigo dos homens (vv. 394, 602), o que ecoa o modo com que Zeus se dirige a esse deus na *Iliada* (XXIV, vv. 334s.), dizendo que ele tem o maior prazer em se relacionar com os homens e gostar de ouvi-los. Na comédia ele serve de intermediário entre os deuses e os homens, já que, os outros olímpicos não estando no céu, é ele quem recebe Trigeu e lhe passa toda a situação: que Zeus e os outros deixaram o lugar para irem o mais longe possível dos homens, que só querem a guerra. Por isso a Guerra, em pessoa, habita o céu. E Hermes ficou para cuidar dos utensílios domésticos dos deuses. É ele também que promove a comunicação da deusa Paz com os gregos, uma vez que ela tem muita queixa dos gregos e não quer falar com eles. O mesmo papel de mediador entre homens e deuses é encontrado também, segundo Bowie (1996, p. 138-9), no culto de Hermes, *Psithyros*, “O que murmura”, em Lindos, onde ele tinha um santuário próximo ao templo de Atena e lhe transmitia as sussurradas preces de seus suplicantes. Em *Paz*, é certamente em um sussurro que a deusa, sem voz, Paz transmite a Hermes suas queixas contra os mortais

(vv. 657ss), e, do mesmo modo, a muda herma aconselha Estrepsíades em *Nuvens* (vv. 1478ss). Hermes liga também o limite entre a vida e a morte, como *Psykhagogos*, “Condutor de alma”, e *Khthonios*, “Subterrâneo” (vv. 364-75; 648-56). Mais especificamente, Hermes é o deus da prisão e da libertação: ele traz Perséfone do Hades e também Hércules, liberta Ares do jarro em que os gigantes Otos e Efialtes o tinham prendido; ao contrário, também está presente à prisão de Prometeu e de Ixíon. Tal função o torna bem apropriado para presidir a prisão e a libertação de Paz, sob as rochas, que podem se referir ao deus das hermas, monte de pedras (cf. Bowie, 1996, p. 140, n. 39). A viagem de Trigeu também pode ter sido ao Hades: o deus Hermes retirou Perséfone de lá. E a deusa Paz muito se assemelha a essa outra divindade, pois *Pólemos* é visto como a morte. Ao ser libertada, Paz traz consigo a deusa dos frutos e das festividades. O ser alado que transportou Trigeu também escava a terra. Além de todas as referências a fezes e mau cheiro, também há a menção a Cléon, que havia morrido no ano anterior. Trigeu vai à morada dos deuses, liberta Paz e se casa com a deusa Opora, que preside as colheitas, trazendo de volta a fertilidade aos campos. A união com uma divindade representa a recompensa dos méritos de um mortal. Como Trigeu é o porta-voz do poeta, podemos dizer que Aristófanes, mesmo com o repertório sexual e escatológico da comédia, pode ser sublime ao buscar o bem para a cidade, a paz.

Lisístrata, Tesmoforiantes e Assembleia de Mulheres

As Mulheres de Aristófanes estão representadas nas peças: *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*. Abordar o feminino na comédia de Aristófanes, que é um importante registro da vida na Atenas dos séculos V e IV a.C., é de grande interesse para todos os estudiosos do mundo antigo. O estudo das três comédias femininas do poeta possibilitará uma visão mais objetiva do tema através do tempo, pois *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* são de 411 a.C., e *Assembleia de Mulheres* é de 392 a.C., já no século IV, e após o final da Guerra do Peloponeso. O nosso objetivo principal é reconhecer a mulher como protagonista nas três comédias de Aristófanes, identificando a voz feminina do poeta cômico e analisando sua evolução, especialmente pela tradução de *Assembleia de Mulheres* como conclusão tradutória da trilogia feminina de Aristófanes (já traduzimos *Lisístrata* – publicada em 1998 e em 2010, e *Tesmoforiantes*, publicada em 2015).

Também temos como objetivos: reconhecer o ambiente da Guerra do Peloponeso com suas consequências nas duas primeiras peças, assim como a ausência da guerra na terceira, e descrever a composição e participação coral, observando a sua evolução nas três obras estudadas.

Assembleia de Mulheres (393/2 a.C.) é a décima peça que nos chegou de Aristófanes. É, no entanto, a primeira do século IV a.C. e apresenta modificações formais importantes em relação às comédias do século V a.C., fazendo uma transição para a Comédia Intermediária ou Média Grega. As principais mudanças se dão na participação do coro, que, apesar de dar nome à obra, *Ekklesiazousai*, “As mulheres que se reúnem em assembleia”, tem uma substancial redução nas intervenções. É a primeira peça que não traz a parábase, longo interlúdio coral em que o poeta, por meio do coro, se dirigia ao público do teatro ateniense, aconselhando-o, censurando-o, fazendo o próprio elogio em relação aos concorrentes e pedindo seu voto, pois se tratava de um concurso de comédias, no festival de Dioniso. O coro se dirigia aos atenienses, em nome do poeta, nas comédias de primeira fase (*Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas* e *Paz*), ou em seu próprio nome, nas comédias da segunda fase (*Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*). O enredo de *Assembleia de Mulheres* é o seguinte: Praxágoras, a protagonista, havia combinado com as outras mulheres em um festival feminino, Ciros, que elas conseguiriam barbas postiças, as roupas de seus maridos e tentariam tomar um pouco mais de sol, para ficarem menos brancas e se parecerem mais com homens; enfim, elas deveriam se disfarçar de homens para participar da Assembleia popular, que era proibida às mulheres. Lá elas proporião entregar o governo da cidade para as mulheres e votariam pela aprovação da proposta. Tudo corre de acordo com o que combinaram, e elas promovem uma verdadeira comunhão de bens entre todos os cidadãos de Atenas. A comunhão, no entanto, atinge também a família, pois não haverá mais mulheres e filhos para cada cidadão individualmente, mas para todos. As mulheres serão comuns a todos os homens. Haverá prioridade para os feios e as feias sobre os belos, nas questões sexuais. Não haverá reconhecimento dos pais pelos filhos, as crianças julgarão seus pais todos os homens que tiverem idade para isso. Também não haverá mais questões judiciais, pois ninguém terá necessidade de contrair dívidas ou de roubar.

O livro V da *República* de Platão reproduz quase exatamente algumas ideias ridicularizadas na *Assembleia de Mulheres*: a comunidade de bens, de mulheres e filhos. A indicação de que Platão possa estar se referindo

ao texto de Aristófanes aparece na introdução desse tema em que ele faz um comentário sobre o ridículo. Sócrates afirma que depois de delimitar o papel dos homens, tratará do das mulheres; ele utiliza as expressões *drama andreion* e *drama gynaikeion* (451b). E, ao prescrever que a educação da mulher deverá ser semelhante à do homem, para que possam executar as mesmas tarefas, diz que talvez o que afirmara pudesse parecer ridículo e contrário aos costumes (*geloia para to ethos*). Mas conclui que não devem temer a troça dos gracejadores (*ta ton kharienton skommata*) sobre tão grandes mudanças referentes aos exercícios de ginástica, à música, ao porte de armas e à condução de cavalos.

Observamos, entretanto, que todo esse cenário de revolução já estava presente nas outras duas comédias femininas de Aristófanes, de 411 a.C. Na *Lisístrata*, as mulheres são representadas como verdadeiras guerreiras. Lampito, a líder espartana, justifica sua boa forma física com a ginástica; os velhos do coro dizem que as mulheres montam (numa referência obscena) muito melhor do que os homens e exemplificam com as Amazonas, guerreiras ferozes. As mulheres vencem os guardas citas numa luta corporal; Lisístrata afirma que, mesmo sendo mulher, é inteligente. Em *Tesmoforiantes*, há a discussão do gênero biológico e literário. O poeta trágico Agatão diz que se veste de mulher para compor uma peça feminina (*drama gynaikeion*). As duas comédias afirmam que as mulheres são aptas para participar do governo da cidade.

Com a tradução de *Assembleia de mulheres*, concluiremos a trilogia cômica de Aristófanes, já tendo traduzido as outras duas comédias, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*. Em português, temos duas traduções mais difundidas da peça: uma portuguesa, de Maria de Fátima Sousa e Silva, *As mulheres no Parlamento*, e outra brasileira, de Mário da Gama Kury, *A revolução das mulheres*, ambas edições de 1988 (a primeira edição da tradução, de Mário da Gama Kury, é de 1964). A tradução brasileira, apesar de fluente, contém cortes e significativas alterações no final da peça, comprometendo sua interpretação. Os 18 versos iniciais do monólogo de Praxágora foram cortados da tradução de Mário da Gama Kury, que traduz Praxágora por Valentina. Trata-se de uma apologia à lamparina como uma confidente dos segredos femininos, sejam eles amorosos, de depilação, que era feita com as chamas da lamparina, ou de assalto à despensa (em vez da geladeira de hoje), especialmente pelo vinho, a que as mulheres na comédia são extremamente apegadas.

Conclusão

As Mulheres e os Matutos de Aristófanes se assemelham por buscarem a paz. Diceópolis, em *Acarnenses*, só partilha um pouco de suas tréguas com uma noiva, pois a mulher não é culpada pela guerra. Os camponeses, por sua vez, querem o retorno da paz para voltar aos seus campos, como Diceópolis, em *Acarnenses*, com sua paz particular, e Trigueu, em *Paz*, que age como o poeta cômico, montando um besouro rola-bosta, que representa a própria comédia aristofânica, com todo o seu repertório escatológico, mas que alça voo em busca da paz.

Documentação escrita

ARISTÓFANES. *A Revolução das mulheres*. A greve do sexo. Trad. Mário da Gama Kury. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *As mulheres no Parlamento*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

_____. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998/São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Tesmoforiantes*. Trad., apres. e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTOPHANES. *Acharnians*. Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. *Peace*. Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o Cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.

ARISTOTLE. *Aristotle's Ars Poetica*. Ed. R. Kassel. Oxford: Clarendon Press, 1966. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0055>. Acesso em: 28/01/2014.

PLATÃO. *A república*. Introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

Referências bibliográficas

- BOWIE, A. M. *Myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (1993).
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1999.
- OLSON, A. Douglas. Introduction. In: ARISTOPHANES. *Acharnians*. Edited with introduction and commentary by S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- PLÁCIDO, Domingo. Práticas religiosas, regímenes discursivos y poder político en el mundo grecorromano. Introducción. In: GALLEGO, Julián (ed.). *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 13-30.
- POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes: o dramaturgo da cidade justa*. São Paulo: Giostri, 2019.
- _____. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o Cearensês*. Curitiba: Appris, 2014.
- PÜTZ, Babete. *The symposium and komos in Aristophanes*. Oxford: Aris and Phillips, 2007.
- RIU, Xavier. *Dionysism and comedy*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1999.

Notas

¹ Cf. Chantraine, s.v. *kômos*. Pütz (2007, p. 121) apresenta a discussão acerca do vocábulo *kômos* no seu estudo geral sobre simpósio e *kômos* em Aristófanes.

² Riu (1999, p. 216) analisa essas expressões à luz de outras como *léxo díkaia*, *eipêin tà díkaia* e *eipêin kakà pollá*, concluindo haver equivalência entre “falar de” e “ridicularizar” em uma comédia.

³ Tradução em linguagem matuta cearense para os personagens do campo (POMPEU, 2014).

⁴ As citações da *Poética*, de Aristóteles, são todas de Pompeu (2014).

⁵ Olson (2002, p. liv-lxiii) apresenta o mito de Télefo e o de Hércules, filho e pai, respectivamente, como os modelos de *Acarnenses*, e tais modelos vêm de tragédias,

mas não propriamente dos mitos. Lembremos que *Télefo* fez parte da mesma tetralogia que *Alceste*, que tem seus versos citados na identificação da enguia tebana à própria rainha Alceste, depois de ressuscitada por Hércules; nesse momento Justinópolis aparece como o rei Admeto, que recebe de volta sua esposa. Como Télefo serviu de modelo para personagens diferentes em diversos momentos da peça, Hércules também pode representar personagens variados. Portanto, Justinópolis, que se refere a Lâmaco como a Gerião (1082), pode ser comparado a Hércules em outro momento de *Alceste*, quando ele, ignorante da infelicidade de Admeto, comemora sozinho seu banquete de boas-vindas, do mesmo modo que Justinópolis comemora sua paz diante de todos os outros atenienses em guerra.