

A MOTIVAÇÃO DA POLIFONIA SOBRE GÊNEROS, EM *MULHERES QUE CELEBRAM AS TESMOFÓRIAS*, QUE FAZ O CORO PEDIR SILÊNCIO¹

THE MOTIVATION OF POLYPHONY ON GENDERS, IN *THE WOMEN CELEBRATING THE THESMOPHORIA*, WHICH MAKES THE CHORUS ASK FOR SILENCE

Kleber Bezerra Rocha²

RESUMO: O objetivo deste estudo é compreender o motivo de o coro de *Tesmoforiantes* pedir silêncio. Para isso, utilizam-se dois referenciais teóricos: Adriane Duarte, que mostra, nas peças completas de Aristófanes, a força do coro, por meio da parábase, e a intenção que ele empreende para o que o autor quer dizer; e a polifonia de Mikhail Bakhtin, para entender a diversidade de vozes que se estende por toda a peça – com o travestismo e com paródias de tragédias de Eurípedes. Tudo feito em uma disputa de gêneros: o literário, de forma metalinguística, numa relação entre a tragédia e a comédia; e o biológico, com o travestismo. Assim, o coro pede silêncio, para haver paz entre os personagens.

Palavras-chave: Comédia. Coro. Polifonia. Gênero. Silêncio.

ABSTRACT: The purpose of this study is to understand the reasoning behind the chorus of *The women celebrating the thesmophoria* solicitation for silence. For that, two theoretical references are used: Adriane Duarte, who shows in Aristophanes' complete plays the power of the chorus through the parabasis and the intention the chorus conveys for what the author means; and, Mikhail Bakhtin's polyphony, in order to understand the diversity of voices that unfolds along the play, with cross-dressing and parodies of Euripides' tragedies. All that done within a genre dispute: the literary, correlating tragedy and comedy in a metalinguistic way; and the biological one, with transvestism. Thus, the chorus asks for silence to have peace between the characters.

Keywords: Comedy. Chorus. Polyphony. Genre. Silence.

¹ Artigo recebido em 28 de março de 2019 e aceito em 24 de junho de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu (Universidade Federal do Ceará). Este trabalho recebeu apoio financeiro da Funcap.

² Mestrando do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.
E-mail: kleberrocha@hotmail.com.br



INTRODUÇÃO

O coro é o porta-voz do teatro grego, por ele, normalmente, passa o som em palavra ou não (com danças, mímicas, musicalização com instrumentos, ruídos e coreografias) da ideia principal da poesia, aquilo que mormente o poeta pretende expressar. Em Aristófanos, essa afirmação tem as suas peculiaridades, pois há várias características da participação do coro e é a parábase³ que direciona a força dele. Assim, em *Mulheres que celebram as tesmofórias*, vê-se o canto coral decidindo a trilha que o poeta quer tomar.

Dessa forma, dentre as onze peças completas de Aristófanos que chegaram aos dias atuais, pode-se, segundo Duarte (2000), agrupar as cinco primeiras peças em relação à parábase: *Os acarnenses* (425 a.C.), *Cavaleiros* (424 a.C.), *As nuvens* (423 a.C.), *Vespas* (422 a.C.) e *Paz* (421 a.C.). Essas comédias apresentam como temas principais as sátiras à cidade, à sua política e aos seus oradores, além de uma crítica aos juízes e a questões culturais e educacionais. Suas parábases caracterizam-se especialmente por serem longas, duplicadas. Há descaracterização do coro⁴ e este fala em nome do poeta.

Logo, as quatro comédias posteriores: *Aves* (414 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.), *Mulheres que celebram as tesmofórias* (411 a.C.) e *As rãs* (405 a.C.) trazem, por sua vez, as seguintes características da parábase: incompleta, não duplicada, o coro fala por si (não como se fosse o poeta) e não há descaracterização do coro. De outra forma, nas duas peças derradeiras: *Assembleia de mulheres* (392 a.C.) e *Pluto* (388 a.C.), não há parábase.

Destarte, como se pode observar na comédia em questão aqui, a participação coral é bem importante e é por ela que se media a direção deste trabalho. Toma-se também o conceito de polifonia de Bakhtin (2013) para entender a diversidade de vozes que se estendem por toda a peça, por vezes com o travestismo e em outras fazendo paródias de tragédias de Eurípidos. Isso dentro de uma disputa de gêneros: literários, que mostram de forma metalinguística uma concorrência, entre a tragédia e a comédia; e, da mesma maneira, com o travestismo, a disputa entre os gêneros biológicos, apresentando a mulher em um momento ímpar de força e voz na celebração das tesmofórias.

Pode perceber-se, portanto, que **o coro pede silêncio**, e os motivos que envolvem isso, colocados nas entrelinhas, são a demanda principal deste artigo. Agora, verifica-se primeiro sobre dialogismo e polifonia na parábase das comédias de Aristófanos.

³ Segundo Duarte (2000), *parábase* é o ato de andar, mais especificamente, andar para o lado ou além de. Dessa maneira, indica o sentido de fazer uma transgressão ou uma digressão. Assim, a parábase é um movimento do coro da cena em direção ao público. Nele, os coristas falam de forma crítica algum assunto para a plateia.

⁴ Os componentes do coro retiram as máscaras, quebram a ilusão cênica, e cantam ou recitam para o público.



DIALOGISMO E POLIFONIA NA PARÁBASE DAS COMÉDIAS DE ARISTÓFANES

Aristófanes, em grande parte de suas comédias, apresenta a colocação intertextual de poesias de outros autores, principalmente de Eurípides. Esses textos normalmente mostram um sentido **recontextualizado** dentro das comédias desse autor. É dessa forma que Mikhail Bakhtin apresenta a enunciação, como um produto histórico dentro de um contexto sócio-ideológico, mostrando que:

A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu auditório. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros 128 participantes na situação de enunciação. (BAKHTIN, 2006, p. 127-128)

É o que se pode observar na utilização feita por Aristófanes dos textos de Eurípides: aquele toma o texto deste e o recondiciona em outra situação, apresentando outro contexto de uso, como se vê em:

Logo a velha impura, que trazia a criança;
corre sorrindo para o marido e diz:
"um leão, um leão nasceu para ti, é a tua cara,
além de todas as outras coisas, até o pintinho
é semelhante ao teu, redondo como uma pinha".
Não fazemos estas maldades? Sim, por Ártemis,
fazemos. E depois nos irritamos contra Eurípides,
nada sofremos mais do que cometemos. (ARISTÓFANES,
2015, p. 68, v. 512-519)

Nessa cena de *Mulheres que celebram as tesmofórias*, o Parente, vestido de mulher, tenta defender Eurípides e cita um determinado momento em que uma "velha impura", fazendo supostamente um parto, tenta iludir um homem com o nascimento de seu filho, mentindo ao pai sobre a paternidade da criança. O trecho é usado para justificar a fala do Parente, favorável a Eurípides, diante das mulheres reunidas acusando esse poeta.

Dessa maneira, em qualquer enunciação existe diálogo, quer esse seja exterior em relação ao outro, quer seja no interior mesmo da consciência, ou de um texto escrito, o que importa saber é que ele é apresentado por



linguagem, segundo Bakhtin (2013), e dentro de um tempo, mesmo que de momentos, de tempos, de vozes distintas. Portanto, pode verificar-se que, quando um texto apresenta uma voz predominante, é monofônico e, se ele possui vozes polêmicas, trazendo contradições ou antíteses que não buscam concordância, é polifônico.

Em algumas comédias de Aristófanes, as primeiras na ordem de apresentação, verifica-se que a voz no texto não busca uma concordância monofônica. Como afirma Duarte (2000), as ideias e opiniões são propostas pelo poeta de algumas formas: na primeira, o poeta apresenta-se pelo discurso indireto, pela fala do Corifeu, normalmente; em outra, o poeta apresenta-se de forma direta, como em *As nuvens*, quando o Corifeu parece encarnar o poeta em sua fala. E, ainda, há outra em que existe a combinação dos dois discursos (direto e indireto). Isso, normalmente, é apresentado na parábase da seguinte forma:

Se a primeira, nas comédias iniciais de Aristófanes, pela descaracterização do coro e pela ênfase na figura do poeta, a segunda concentra-se no coro, que nela retoma a *persona* dramática. Mais tarde quando o coro se torna a figura principal dos anapestos, a sizígia epirremática terá apenas caráter de ampliação. O coro já dá sinais de reincorporação na ode e na antode, hinos de invocação a uma divindade com quem se ele relaciona de maneira particular ou que é associada aos coros dramáticos em geral. São as únicas seções parabáticas que não se dirigem ao público. A invectiva pessoal também tem lugar aqui, embora seja mais frequente no epirrema e antepirrema. Esses têm por função a apresentação do coro, que critica os contemporâneos a partir de perspectiva própria. No entanto, quando os anapestos cumprem esse papel, podem se tornar exortações que visam a envolver o público no projeto do coro. (DUARTE, 2000, p. 37)

Especificamente em *Os acarnenses* verifica-se, por exemplo, esse universo polifônico, em que o Corifeu (v. 628-658) se pronuncia como se fosse o poeta (para muitos Aristófanes); em seguida, (v. 659-664) o poeta fala por si mesmo e, mais adiante, (v. 665-718) o Coro põe a máscara, novamente, que havia retirado para a parábase, e inicia várias reclamações contra os tribunais (DUARTE, 2000, p. 55).

Outro exemplo ocorre em *As nuvens*, pois o texto de que se tem conhecimento mostra uma questão específica: ele apresenta o poeta na parábase (v. 518-527), claramente insatisfeito com a desclassificação da peça em um concurso passado. Aqui, o poeta fala por ele mesmo. E, em outro momento, o Coro parece formado por cidadãos atenienses, pois apela para uma tirada patriótica



chamando Atena de “nossa Conterrânea” (ARISTÓFANES, citado em DUARTE, 2000, p. 267, v. 602).

Contudo, o ambiente polifônico afigura-se bem presente nas relações de gênero literário e biológico existentes em *Mulheres que celebram as tesmofórias*, porque há uma diversidade de vozes feita pelas representações travestidas e parodiadas das tragédias de Eurípidas.

A POLIFONIA DE GÊNEROS PELO TRAVESTISMO E PELA PARÓDIA EM *MULHERES QUE CELEBRAM AS TESMOFÓRIAS*

A peça *Mulheres que celebram as tesmofórias* apresenta Eurípidas com um Parente seu, buscando uma forma de entrar na celebração das tesmofórias, porque esse poeta quer que alguém o defenda, já que as mulheres estão descontentes por ele falar mal delas em suas tragédias. Os dois vão ao poeta trágico Agatão pedir auxílio, pois este, como um afeminado, poderia, pela sua semelhança com as mulheres, entrar despercebido no local onde elas se reuniam, que era proibido aos homens. Como Agatão não aceita o pedido de Eurípidas, o Parente é quem concorda fazê-lo por esse poeta trágico. Dessa forma, o Parente é travestido e preparado, vai ao local em que acontece o ritual, acaba sendo descoberto, é preso pelas mulheres, busca uma forma para se libertar, mas só consegue mesmo com o auxílio de Eurípidas, que, além de libertá-lo, arranja uma trégua com as mulheres.

A POLIFONIA DE GÊNEROS PELO TRAVESTISMO

A cena nessa comédia busca mostrar o que é próprio para uma apresentação trágica e para uma cômica. Aristófanos define muito bem a vestimenta que um ator pode usar na apresentação de cada um dos gêneros, ou mesmo quem pode interpretar os papéis. Assim, Agatão, poeta trágico e efeminado, não teria a voz que Aristófanos deseja. Esse “traz a roupa segundo a forma de pensar, pois, é preciso que o poeta se apresente de acordo com as suas peças” (POMPEU, 2004, p.110). Do mesmo modo, Agatão – por ser efeminado – argumenta que não representaria o que Eurípidas queria. É o que se vê no trecho:

PARENTE

E tu, ó perverso, és um cu arrombado
não com palavras, mas com passividade.



EURÍPIDES

O que é que temes ao ir lá?

AGATÃO

De forma pior eu pereceria do que tu.

EURÍPIDES

Como?

AGATÃO

Como?

Parecendo das mulheres as obras noturnas
roubar e arrebatam a Cipris feminina.

PARENTE

Vejam essa, roubar, por Zeus, trepar, na verdade.

Mas o pretexto é justo, por Zeus. (ARISTÓFANES, 2015, p. 52,
v. 200-207)

Primeiro o Parente mostra que Agatão seria passivo e não teria a voz necessária para defender Eurípides, o que, da mesma forma, concorda com o argumento de Agatão no final, indicando que ele tem um **pretexto justo**. Dessa maneira, Agatão não apresenta possibilidades de defender Eurípides, porque ele é tão amigo das mulheres quanto Clístenes, pois suas aparências afeminadas não produziram o efeito cômico necessário para o reconhecimento do Parente como homem pelas mulheres no tesmofóron (ZEITLIN, 1981, p. 308). É o que acontece sempre nas peças de Aristófanes: quando as personagens femininas são colocadas com poder, os personagens masculinos se vestem de mulheres. Assim, as vozes da comédia de Aristófanes representam uma forma de linguagem, que mostra os mundos masculino e feminino em um metapoema, apontando o que é da tragédia e o que é da comédia.

Em outro momento da peça, o travestismo traz um sentido bem forte, pois o Parente está preso pelas mulheres, por ter invadido a celebração proibida para homens, e deverá ser amarrado a uma prancha. Desse modo, ele fala:

PARENTE

Que me deixe nu

ordena ao arqueiro antes de me atar à tábua,

para que eu, um homem velho, com vestido amarelo e turbante
não forneça riso aos corvos ao banqueteá-los.

PRÍTANE

Portando estas vestes pareceu ao Conselho que tu deves ficar
[preso,

para que fique claro aos passantes que tu és um malfeitor.

(ARISTÓFANES, 2015, p. 93, v. 939-944)



Como se pode observar, o Parente pede para retirar as vestes de mulher, para, quando ele morrer (referência aos “corvos”), ele não seja desonrado (o “riso” dos corvos); mas o pedido não é aceito, porque é a roupa de mulher que vai deixar **claro aos passantes que ele é um malfeitor**. A veste fala e traz todo um valor vital à peça, porque o Parente é um contraventor e deve ser punido por meio do travestimento e, normalmente, nas peças de Aristófanes, quando os homens estão travestidos, as mulheres são fortes.

A POLIFONIA DE GÊNEROS PELA PARÓDIA

As paródias feitas das tragédias de Eurípides têm propósitos duplos e divergentes, assim como elas possuem duas lealdades: uma ao texto original trágico e outra ao texto cômico, como afirma Zeitlin (1981). Portanto, a ambiguidade, a contradição e a diversidade de mensagens são características importantes desse texto e, como consequência, a polifonia.

As paródias são em torno de quatro. As duas primeiras são com personagens masculinos: *Télefo* e *Palamedes*, e as duas seguintes são com personagens femininos: *Andrômeda* e *Helena*. Em relação às duas primeiras, a situação é próxima à do Parente. São dois heróis infames, que buscam defesa diante de um auditório nada pacífico. Da mesma forma, o parente de Eurípides tenta escapar das mulheres. É o que se pode constatar em:

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. (ARISTÓFANES, 2015,
p. 81, v. 730-738)

Nesse trecho, o Parente encena a paródia da tragédia *Télefo*, perdida para o público atual. Ele toma um odre de vinho camuflado, trazido por uma das mulheres, e diz ser uma criança (uma menina) que é sequestrada. Na



versão original, é um menino (Orestes)⁵. Assim, ele finge levar a refém consigo, como na peça original, mas as mulheres descobrem que era o tal odre. A artimanha do Parente é descoberta e ele é levado preso. No exemplo, pode compreender-se o uso do texto da tragédia parodiada para a comédia e a intenção clara de fazer referência ao discurso de Eurípidés, usado para aquele momento específico da comédia.

De outra forma, o Parente parodia Helena, travestido como se fosse ela. Ele tem como público da sua representação cômica Critylla, a mulher que faz a sua guarda. Essa apresentação busca trazer uma nova Helena, parecida com Penélope, fiel ao marido. Na fala do Parente, ela se apresenta da seguinte forma:

PARENTE (como Helena)

Do Nilo eis as ondas de belas virgens,
do rio que no lugar da chuva divina do alvo Egito
a planície molha para o povo de purgante negro.

SEGUNDA MULHER

Um patife é o que és, por Hécate, a porta-luz.

PARENTE

Minha pátria é uma terra não sem nome,
Esparta, e meu pai é Tíndaro.

SEGUNDA MULHER

Ó funesto,
aquele é teu pai? Frinondas é que é.

PARENTE

Helena fui chamada. (ARISTÓFANES, 2015, p. 87-88, v. 855-862)

Nessa cena, que para muitos é da história original de Helena, Menelau quer levar a sua esposa embora. Ela estava no Egito e uma imagem (imitação) fora para Troia com Alexandre. Protegida pelo rei Proteus, Helena fielmente aguarda o retorno do seu marido. No diálogo referido anteriormente, o Parente apresenta-se na personagem Helena da nova tragédia, mas a guarda faz pouco caso de sua aparição. Em seguida, Eurípidés chega encenando Menelau e diz, em determinado momento, para o Parente/Helena:

⁵ O interesse que Aristófanes tem pelo *Télefo* de Eurípidés mostra em suas peças não só a figura do protagonista, mas também o modelo do teatro de Eurípidés. Esta aparição aqui citada em *Mulheres que celebram as tesmofórias* não é a primeira, como afirma Platter (2007), ela liga essa comédia à outra, *Os acarnenses*, que também cita esse personagem, o qual faz uma relação com o teatro de Eurípidés nas duas comédias de maneira diferente, cada uma servindo ao seu contexto. Em *Os acarnenses*, Diceópolis assume o papel de Télefo, cujo traje e adereços ele toma emprestados da oficina de Eurípidés. Esse aparecimento é para fazer uma articulação e promover uma paz com os espartanos. Já em *Mulheres que celebram as tesmofórias*, o reaparecimento desse personagem (vinte anos depois) é para tentar defender a tragédia de Eurípidés na assembleia de mulheres.



EURÍPIDES

O que é isto? Estou sem fala.

Ó deuses, que visão tenho? Quem és, mulher?

PARENTE

E tu, quem és? Pois te digo o mesmo.

EURÍPIDES

És uma mulher grega ou deste país?

PARENTE

Grega. Mas quanto a ti também quero saber.

EURÍPIDES

Vejo-te muito semelhante a Helena, mulher.

PARENTE

E eu te vejo a Menelau, pelo menos quanto às lavandas.

(ARISTÓFANES, 2015, p. 91, v. 904-910)

Esse é um momento importante das peças de Eurípides: o reconhecimento, no qual Menelau reconhece a esposa no Egito, depois de todo o transcurso da Guerra de Troia. Na sequência, Eurípides, vendo que a representação não alcançou o resultado esperado, sai da cena e retorna em seguida, como a ninfa Eco, pois o Parente já está representando Andrômeda.

Nesse momento da peça, verificam-se inúmeras vozes: da Helena da tragédia, a qual ali está em cena na comédia; do personagem Parente, que encontra a todo instante a recusa das mulheres ou da mulher que faz a sua guarnição; das personagens representadas por Eurípides; de Eurípides mesmo, que, no final e em outros momentos, mostra-se dialogando. É essa pluralidade conflitante de vozes que se pode encontrar em *Mulheres que celebram as tesmofórias*. Não obstante, isso tudo começa a cessar quando se percebe nas entrelinhas um pedido de silêncio feito pelo coro.

CONCLUSÃO

O discurso misógino de Eurípides em suas comédias, focalizado neste artigo sobre *Mulheres que celebram as tesmofórias*, é o que delinea a trama e, como se é capaz de observar na argumentação já apresentada anteriormente, várias vozes interpelam umas com as outras e com o leitor em sentidos diversos, não só se orientando pela questão inicial, mas em outras também, falando sobre a própria poesia, ou sobre a representação cênica.

Convém, então, deixar claro o mote inicial misógino: Eurípides fala mal das mulheres. Ou, melhor, ele conta os segredos delas de tal forma que elas se ofendem. É o mesmo que se apresenta em dois trechos da *Lisístrata*, em que o coro de velhos coloca as mulheres como sendo "inimigas de Eurípides"



(ARISTÓFANES, 1998, p. 34, v. 283) e o outro falando que: "Não há homem mais sábio do que o poeta Eurípides. / Pois não há criatura tão depravada quanto as mulheres" (p. 38, v. 368-369). Da mesma maneira, observa-se ainda uma ratificação dessa ideia, no coro de *Mulheres que celebram as tesmofórias*, presente em dois versos: "Pois não há nada pior em todas as coisas do que mulheres / desavergonhadas por natureza, exceto as mulheres" (ARISTÓFANES, 2015, p. 68, v. 531-532).

Do mesmo modo, Aristófanes coloca na boca das mulheres esse discurso misógino. É o que se vê em:

Mas não podemos mais fazer nada do que fazíamos
antes; tais foram as maldades que este ensinou
aos nossos maridos. Assim, se uma mulher
trança uma coroa, julga-a apaixonada; se quebra
algum utensílio no vai e vem da casa,
o marido pergunta: "por quem quebraste a panela? (...)"
(ARISTÓFANES, 2015, p. 63-64, v. 904-910)

Nessa ocasião é que as mulheres apresentam que o problema é a revelação de seus segredos, de seus erros, e não uma defesa partindo de uma injusta acusação.

Assim, na parte inicial da parábase, a ideia de assimilar a mulher a um mal é apresentada "tão velha na literatura grega quanto Hesíodo. Em *Os trabalhos e os dias*, Zeus promete a Prometeu dar aos homens em lugar do fogo roubado "um mal com que todos se alegrarão" (DUARTE, 2000, p. 192). Esse "mal" é Pandora, a primeira mulher. Sendo assim, o Coro (no início da parábase de *Mulheres que celebram as tesmofórias*) diz, reproduzindo essa representação cultural grega: "E se nos debruçarmos à janela, querem contemplar o mal" (ARISTÓFANES, 2015, p. 84, v. 797), mas é daí que se pode deduzir que o Coro pede silêncio, pois, sendo um grupo de mulheres, é o mínimo que elas querem: que Eurípides se cale em relação a elas; que todas as vozes se silenciem.

Nesse sentido, também na parábase, o Coro enuncia:

Nós, mulheres de direito, censuraríamos muitos atos
aos homens com justiça, e um é enorme.
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 Estênias 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. (ARISTÓFANES, 2015, p. 86, v. 830-839)

O Coro, nesse instante, censura – é o que a própria poesia fala: “Nós, mulheres de direito, censuraríamos muitos atos”. Essa reprovação pode ser subentendida como um pedir aos homens que se calem (a Eurípidas especificamente). Claro que só um se calar não é suficiente: “A discricção não basta, mas é preciso fazer calar todos os sinais, o que é um grande desafio, senão impossível, diz nas entrelinhas o Coro” (DUARTE, 2000, p. 201).

Com a sequência da comédia, depois da parábase, pelo que já foi dito, Aristófanes apresenta a paródia de Helena. Ela representa uma nova afirmação de mulher, agora uma heroína perseguida pelos homens, também em uma situação parecida com a do Parente: a de prisão, à espera de alguém que a salve. O mesmo acontece, em seguida, com a paródia de Adrômeda; desta vez, Eurípidas vai salvá-la e provar que pretende redimir-se com as mulheres.

Contudo, outra atitude do Coro pode ser também vista como um silenciar, um apascentar. É quando, depois das paródias mencionadas anteriormente, as mulheres cantam a paz que Eurípidas resolve fazer com elas, e invocam Atena da seguinte forma:

O povo das mulheres te invoca;
que venhas e tragas paz, amiga das festas.
Venham, benevolentes, favoráveis, senhoras ao bosque, que é
vosso
aos homens não é lícito olhar
as orgias sagradas das duas deusas, para a luz das tochas
mostrar, imortal visão. (ARISTÓFANES, 2015, p. 105, v. 1147-1152)

Portanto, essa sequência de direcionamentos corais, que vemos aqui, parece montar um caminho construído pela criatividade de Aristófanes, para mostrar a fertilidade e a metamorfose dos rituais de Deméter e de Dioniso. Isso fica bem claro quando o personagem Eurípidas começa a representar, em determinados momentos da peça, personagens femininos: uma delas é a ninfa Eco⁶, que, no seu diálogo, vai repetindo as falas de seus interlocutores. Desse modo, o tragediógrafo

⁶ A história da ninfa Eco conta “que a deusa Hera, desconfiada, como sempre, e com razão, das constantes viagens do esposo do mundo dos mortais, resolveu pretendê-lo lá em cima. Desesperado, Zeus lembrou-se de Eco, ninfa de uma tagarelice invencível. A esposa seria distraída pela ninfa e ele, Zeus, poderia dar seus passeios, quase sempre de caráter amoroso, pelo habitat das encantadoras mortais...

A princípio, tudo correu bem, mas a ciumenta Hera, ‘a defensora dos amores legítimos’, por fim desconfiou, e sabedora do porquê da loquacidade de Eco, condenou-a a não mais falar: repetiria tão-somente os últimos sons das palavras que ouvisse” (BRANDÃO, 1997, p. 177, ênfase no original).



revela fazer as pazes com as mulheres, por meio de imitações como essa ou de paródias (como já foram mostradas anteriormente).

Assim, há um diálogo constante entre a realidade e a ficção, pois, dentro da narrativa criada por Aristófanes, está representando-se um ritual historicamente institucionalizado de Atenas, as tesmofórias. Do mesmo modo, pode observar-se a literatura mostrando a política da época, porque o silêncio exigido pelo Coro da peça é o mesmo que a cidade demanda do cidadão, naquele momento. Isso é o que se percebe em:

Os meses que antecedem o estabelecimento do regime dos 400 são de medo e agitação. Para Casevitz (1993: 93-101), a ficção dramática é inspirada na realidade e assim o processo literário representa o processo político. Na verdade a peça traz um clima tenso de aflição para o poeta trágico ameaçado de morte pelas mulheres, que fazem uma assembleia no meio das festividades. Casevitz nos aponta ainda como prova de seu argumento por um disfarce da realidade, o vocabulário de medo, que de modo geral, expressa a perseguição de um ímpio: violação, traição, espionar segredos, tudo sendo estendido a todos os que eram suspeitos de trair a cidade. (POMPEU, 2011, p. 114)

Assim, esse golpe oligárquico ocorrido em Atenas, em 411 a. C. pode ser um indício de que Aristófanes faz com que, nesse emaranhado de sons audíveis ou não, o coro de mulheres peça e faça silêncio, em nome de uma paz necessária, em respeito às leis e imposições da cidade-estado colocada em processo de mudança.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. As nuvens. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. In: PLATÃO. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 184-249.

_____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Cone Sul, 1998; Hedra, 2010.

_____. *Os acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

_____. *Tesmoforiantes*. Tradução e comentários de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. Tradução de Marina Yaguello. São Paulo: Hucitec, 2006.



_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*, v. II. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

DUARTE, A. da S. *O dono da voz e a voz do dono – A parábase na comédia de Aristófanes*. 307 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PLATTER, C. *Aristófanes and the carnival of genres*. Baltimore: Johns Hopkins, 2007.

POMPEU, A. M. C. *Aristófanes e Platão: A justiça na pólis*. 169 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RECHDAN, M. L. de A. *Dialogismo ou polifonia*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/polifonia/files/2009/11/dialogismo-N1-2003.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2019.

TZANETOU, A. Something to do with Demeter: Ritual and performance in Aristophanes' women at the Thesmophoria. *The American journal of Philology*, v. 123, n. 3, Maryland, 2002, p. 329-367.

ZEITLIN, F. I. Travesties of gender and genre in Aristophanes' "Thesmophoriazousae". *Critical inquiry*, v. 8, n. 2, Chicago, 1981, p. 301- 327⁷.

⁷ Disponível em:

<https://warwick.ac.uk/fac/arts/classics/students/modules/theatre/lecturematerial/zeitlin_travesties_of_gender_and_genre_in_thesmophoriazousae.pdf>.

