

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS**

**ARISTÓFANES E PLATÃO: A JUSTIÇA NA PÓLIS**

**Ana Maria César Pompeu**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. José Antônio Alves Torrano**

**São Paulo**

**2004**

*Dedico esta tese ao meu primeiro mestre de Língua e Literatura Grega, o professor Eleazar Magalhães Teixeira, que me inspirou por seu empenho no estudo da República de Platão.*

*Agradeço a Deus pelos  
coadjuvantes que tive neste  
trabalho: Meu orientador, Prof.  
Dr. José Alves Torrano, pelo  
bom estímulo, com diversas leituras,  
sugestões e correções; meus outros  
mestres nas salas de aula ou em  
conversas pelos corredores da  
USP; Minha família e meus  
amigos, por sempre estarem ao meu  
lado, de alguma forma.*

## ÍNDICE

<b>I. Introdução .....</b>	<b>03</b>
<b>II. <i>Acarnenses</i>.....</b>	<b>22</b>
<b>III. <i>Cavaleiros</i>.....</b>	<b>38</b>
<b>IV. <i>Nuvens</i> .....</b>	<b>50</b>
<b>V. <i>Vespas</i> .....</b>	<b>64</b>
<b>VI. <i>Paz</i> .....</b>	<b>77</b>
<b>VII. <i>Aves</i> .....</b>	<b>86</b>
<b>VIII. <i>Lisístrata</i>.....</b>	<b>97</b>
<b>IX. <i>Tesmoforiantes</i>.....</b>	<b>110</b>
<b>X. <i>Rãs</i> .....</b>	<b>127</b>
<b>XI. <i>Assembléia das Mulheres</i>.....</b>	<b>139</b>
<b>XII. <i>Pluto</i> .....</b>	<b>150</b>
<b>Epílogo .....</b>	<b>158</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>163</b>

## INTRODUÇÃO

Nossa tese consiste no estudo da comédia de Aristófanes, que é a expressão legítima da cidade democrática da Grécia clássica, confrontada com a *República* de Platão, considerada a maior obra de filosofia política de todos os tempos (cf. Strauss, 1978, p. 62)<sup>1</sup>. Tal exercício de comparação deve aprimorar o entendimento da comédia de Aristófanes, e mesmo da filosofia de Platão. Pois os dois autores ora estudados foram grandes pensadores gregos, que fizeram a leitura crítica da literatura que herdaram: a da Grécia clássica. Platão, sendo posterior a Aristófanes, também foi leitor crítico de sua obra.

Nesta introdução temos primeiro uma sinopse do estudo que se vem fazendo sobre as semelhanças formais e de temas existentes nas obras de Aristófanes e Platão, já selecionando dados interpretativos para o nosso estudo. Em seguida, falaremos do método que aplicaremos para a nossa investigação.

A discussão que envolve os nomes dos nossos dois autores é antiga, mas ela não trata tanto de identificar semelhanças entre suas produções; pelo contrário, traz a tentativa de esclarecer a queixa que Platão faz de Aristófanes pela representação de seu mestre, Sócrates, na comédia *Nuvens*. Ali, Sócrates aparece como personagem e é ridicularizado como um fisiólogo e sofista, separado completamente da cidade, da arte musical e de *Eros*. Tal caricatura, segundo Platão, na *Apologia*, foi responsável pela má fama de Sócrates e pela acusação de Meleto, que reproduz o texto da peça cômica.

**Sóc.** Recapitulemos, portanto, desde o começo, qual foi a acusação donde procede a calúnia contra mim, dando crédito à qual me moveu Meleto o presente processo. Vejamos: que é mesmo o que afirmam os caluniadores em sua difamação? Como se faz com o texto das acusações, leiamos o das suas: “Sócrates é réu de pesquisar indiscretamente o que há sob a terra e nos céus, de fazer que prevaleça a razão mais fraca e de ensinar aos outros o mesmo comportamento”. É mais ou menos isso, pois é o que vós próprios víeis na comédia de Aristófanes – um Sócrates transportado pela cena, apregoando que caminhava pelo ar e proferindo muitas outras

---

<sup>1</sup> *The city and man*. Phoenix edition 1978 (first edition 1964).

sandices sobre assuntos de que não entende nada. (*Apologia* 19 a-d)<sup>2</sup>

Em *Nuvens*, os discípulos de Sócrates são descritos como criaturas que “procuram o que está debaixo da terra” (187) e que “sondam o Érebo até debaixo do Tártaro” (192); Sócrates, que é representado suspenso nos ares, afirma: “Ando pelos ares e de cima olho o sol” (225)<sup>3</sup>; o Argumento Injusto vence o Justo e será por ele que o jovem Fidípedes será educado.

Embora a peça *Nuvens* apresente um Sócrates semelhante ao do texto das acusações de Meleto, que aparentemente contradiz a figura do filósofo traçada por Platão, ela também concorda em muitos aspectos com o Sócrates protagonista dos diálogos platônicos. A dedicação de Sócrates aos estudos fisiológicos, por exemplo, pode ser comprovada no *Fédon* 96 ss, onde ele confessa ter buscado em tais investigações a resposta para a causa do Bem. Hector Benoit (1996: 28-30) destaca, como características comuns ao Sócrates de *Nuvens* e ao de Platão: a pobreza de seus trajes e habitação; a companhia de numerosos discípulos; o método dialético e a teoria das idéias. Por Sócrates aparecer no alto da cena, dentro de um cesto, e, em seus discursos, afirmar que as nuvens são verdadeiras divindades,

poderíamos certamente aproximar essas imagens da chamada “teoria das idéias” que Platão lhe atribui. Sócrates estaria sempre voltado para uma região ou mundo superior, aquele das idéias situadas acima de todas as coisas sensíveis: as idéias seriam as verdadeiras realidades. Aqui estas apareceriam como nuvens (p.29).

Edwards (2000: 216), expõe que, por citar Zeus como um precedente na ação de castigar o pai por uma injustiça, Eutífron, no diálogo homônimo de Platão, nos remete “ao argumento que Aristófanes põe na boca do jovem Fidípedes, quando ele explica o porquê de bater no seu pai, na última cena de *Nuvens*”. Só que, na verdade, foi o Discurso Injusto que usou tal argumento para vencer o Justo, quando este, respondendo-lhe onde estava a Justiça, disse que ela estava com os deuses. O Injusto quis refutar tal afirmação por mostrar que, se Zeus não pereceu depois de acorrentar o seu próprio pai, a justiça não está com eles (*Nuvens* 900-904). Mas o que interessa mesmo é que o autor quer sugerir que, sendo Sócrates o vilão

---

<sup>2</sup> Tradução de Jaime Bruna, Nova Cultural, 1987.

de *Nuvens*, e a *Apologia* tendo apontado que esta peça tinha injuriado sua reputação, não haveria melhor maneira de Sócrates conquistar a boa graça dos leitores no *Eutífron* do que mostrando sua própria aversão a um ‘parricida forense’.

Martha Nussbaum (1980: 43-97) afirma que, na Atenas da segunda metade do século V, havia o confronto entre duas concepções de educação cívica e moral, que disputavam o favor dos pais e dos jovens: uma delas era a educação tradicional que entendia “a instrução moral como um processo de habituação e aculturação, no qual todo cidadão adulto podia exercer uma função”; a outra era a do especialista, que considerava a “educação moral inútil sem que seja guiada por uma habilidade prática precisa, análoga ao conhecimento científico” (p. 43). Para a autora, quando pensamos neste debate sobre instrução moral, pensamos imediatamente em dois textos: um é o diálogo *Protágoras* de Platão; o outro, *Nuvens* de Aristófanes. Os dois têm em comum Sócrates como personagem central e como oponente dos métodos e valores tradicionais. Ela argumenta ainda que a comédia *Nuvens* tece uma interessante crítica dos dois modelos, o tradicional e o intelectualístico, quando coloca difíceis questões sobre o relacionamento entre moralidade e cultura e o, ainda mais problemático, relacionamento entre racionalidade e democracia.

Tentando tratar *Nuvens* como uma fonte de interessante de reflexão moral, nós imediatamente encontramos um obstáculo: nossa reverência por Sócrates. O século dezenove considerou suas atitudes de forma altamente crítica – revelam as observações de Hegel e de Kierkegaard sobre sua dialética ‘negativa’, e o retrato profundamente ambivalente de Nietzsche. Nós, ao contrário, vivemos um tempo de confortável aceitação, até de adulação (Nussbaum, 1980 : 44).

Para demonstrar a atitude do Sócrates de Platão em relação à educação antiga, Nussbaum (1980: 82) nos aponta o diálogo *Protágoras*, como a mais clara evidência. Ali Sócrates debate com um defensor do *nomos* na questão da possibilidade do ensino da virtude. No começo do diálogo já temos outro contraste entre o julgamento do perito e o da maioria, no conselho de Sócrates a Hipócrates, que quer se tornar discípulo de Protágoras (313 a-c):

**Sóc.** E eu disse em seguida: “E então? Sabes a que espécie de perigo vais expor tua alma? Se tivesses de confiar teu corpo a

---

<sup>3</sup> Tradução de Gilda Reale Starzynski, Nova Cultural, 1987.

alguém correndo o risco de que ele se tornasse saudável ou doentio, longamente irias examinar se deverias ou não confiá-lo, e te aconselharias com os amigos e com os parentes, refletindo durante dias seguidos; sobre o que porém consideras mais importante que o corpo, a alma, e de que depende que tudo seja bem ou mal sucedido, se se torna bom ou mau, sobre isso não consultaste teu pai nem teu irmão nem qualquer dos nossos amigos, se deves confiar ou não tua alma a esse recém-chegado estrangeiro; ao contrário, ouvindo à noite que ele chegou e chegando aqui de madrugada, sobre isto não fazes nenhum julgamento ou consulta, se deves ou não confiar-te a ele, como se tivesses concluído o absoluto dever de freqüentar Protágoras, a quem não conheces, como dizes, com quem nunca conversaste, a quem chamas de sofista, mas o que é este sofista evidentemente ignoras, ao qual no entanto vais te confiar<sup>4</sup>.

Protágoras defende a educação tradicional e a descreve em termos semelhantes aos do Discurso Justo de *Nuvenis*, mas, podemos acrescentar, semelhante também aos termos de Sócrates, que decide que a educação da criança e do jovem deve seguir a tradição, na *República*. Protágoras tenta demonstrar que a virtude é ensinável e que os pais dedicam todo cuidado à instrução dos filhos neste ponto, que é o mais importante, uma vez que a sua ignorância pode levar à pena de morte ou exílio, e, além disso, ao confisco de bens e à subversão total das famílias (324 d-326 e).

**Protág.** Desde tenra infância eles começam e, enquanto viverem, ensinam e admoestam. Tão logo a criança compreende a linguagem, a ama a mãe, o pedagogo e o próprio pai continuamente lutam por isto, para que ela se torne excelente em cada ação e palavra, ensinando e explicando que isso é justo, aquilo é injusto; isto é belo, aquilo é feio; isto é piedoso, aquilo é ímpio; faze isto, mas não faças aquilo. Isto se ela de bom grado se deixa persuadir; senão, como fazem com uma vara retorcida e curva, corrigem-na com ameaças e pancadas. Depois disso, enviam-na aos mestres e lhes recomendam que cuidem muito mais da boa conduta das crianças que de letras e aprendizagem de cítara; os mestres cuidam delas e, quando elas aprendem as letras e estão no ponto de compreender a escrita, como há pouco a fala, estes dão-lhes a ler, sentadas nos bancos, e obrigam-lhes decorar poemas de bons poetas, nos quais há muitas admoestações, muitas exposições, elogios e encômios dos antigos heróis, para que a criança, estimulada, os imite e procure tornar-se igual a eles (*Protágoras* 325 c-326 a).

---

<sup>4</sup> A tradução das passagens de *Protágoras* é de Eleazar Magalhães Teixeira. EUFC, 1986.

Nussbaum diz que a réplica de Sócrates ao discurso de Protágoras tem o seu ponto alto numa tentativa de demonstrar o ‘paradoxo socrático’ central, que afirma que o conhecimento é suficiente para a ação virtuosa. E que o argumento de Sócrates depende da necessidade e suficiência de um determinado tipo de proficiência moral: uma habilidade de medir prazer e dor, tanto presentes quanto futuros, para o bem da vida humana. Desse modo, para Sócrates, a cultura não é bastante. “Não é mesmo, aparentemente, uma parte necessária da educação: o argumento afirma que o erro moral é impossível quando se tem proficiente perícia” (p. 83).

**Sóc.** Não é verdade que este (o aparente) nos desorientaria, nos faria muitas vezes confundir completamente as mesmas coisas e arrependê-nos em nossas ações e escolhas do grande e do pequeno, ao passo que a arte de medir tornaria impotente essa aparência e, mostrando a verdade, faria com que nossa alma tivesse sossego ao permanecer firme na verdade, e salvaria a nossa vida? (*Protágoras* 356d – e).

Para Nussbaum (1980: 81-88), Aristófanes não estava só, ao encontrar as seguintes faltas no ensino socrático: 1. A negligência do papel fundamental do caráter na educação moral, pelo descuido na seleção dos alunos, e a falta de atenção também à instrução habitual dos elementos não racionais; 2. A falta de um programa positivo, que possa substituir o que Sócrates havia criticado; e 3. A falta de esclarecimento para seus alunos da distinção entre a não moralidade de Sócrates e a imoralidade do Discurso injusto. Pois, segundo a autora, podemos observar considerações semelhantes na reavaliação do papel da dialética na cidade da *República* de Platão<sup>5</sup>, onde Sócrates elege a educação tradicional como a melhor para os guardiões da pólis, compensando as faltas que se observam nos primeiros diálogos, os chamados socráticos. Ali, Sócrates considera a instrução exclusivamente através da habilidade intelectual, descuidando da que se adquire pela convivência na sociedade.

Com relação à negligência da instrução dos elementos não racionais, no ensino socrático, a explicação de Sócrates da natureza humana na *República* IV opõe-se ao seu

---

<sup>5</sup> Cf. Edwards (2000: 219). Ele fala de uma revisão das doutrinas religiosas de Eutífron em diálogos mais tardios de Platão, especialmente, *Leis*. Afirma que não é o Sócrates histórico o único a contribuir para a filosofia madura de seu discípulo, e Platão, nos diálogos mais tardios, atribui a estrangeiros ou, às vezes, a um Sócrates rejuvenescido, conjecturas, que, nos primeiros diálogos, foram levantadas apenas para serem rejeitadas ou ignoradas: cita o *Protágoras* como exemplo pela retomada e reavaliação de seu tema moral na *República*.

intelectualismo, ao negar que todos os desejos são para o bem e conceder a realidade da *akrasia*. O conhecimento é necessário para a verdadeira virtude, porém não é mais suficiente<sup>6</sup>.

Para Maura Iglesias (1998: 30-31), Platão, na *República*, parece ter percebido que a alma socrática não explicava e até negava “a possibilidade de existência de *phainomena* amplamente observáveis relativos à ação humana”, uma vez que tal ação é bem mais complexa do que entendia a teoria da alma anterior. Então, depois de constatar que há tantas espécies de desejos quantas são as partes da alma, pode-se afirmar que para Platão os desejos não são apenas racionais, que há conflitos de desejo, há deliberadas ações para o mal, e há *akrasia*.

Sobre a segunda falta do ensino de Sócrates, de um programa que substitua o que ele havia criticado, a *República* nos oferece uma positiva e substancial explicação da justiça e das outras virtudes. E sobre o ponto da crítica da instrução socrática que trata da publicidade dos seus questionamentos: qualquer um que o encontrava poderia ser submetido ao *elenchos*, Platão percebe a grande ameaça que esta dialética pública é para a estabilidade social e tem a necessidade de restringir tal dialética aos que, de início, são bem instruídos e aos que se sobressaiam pela inteligência. “Sócrates é muito otimista sobre o potencial de homens comuns ao entendimento e ao desenvolvimento moral. Platão, com Aristófanes, crêem que para o homem comum o questionamento é destrutivo sem ser terapêutico” (Nussbaum, 1980: 88).

E observando que a irracionalidade e o egoísmo prevalecem em Aristófanes, na escolha de líderes, no ato de legislar, e na atitude do homem comum perante a lei, nota-se que as afinidades entre a crítica do Sócrates aristofânico e a do platônico parecem provir de uma mais profunda semelhança entre suas avaliações do quão livre pode ser a *physis* humana, e como são inadequadas as instituições democráticas para direcioná-la para a virtude.<sup>7</sup>

Bouvier (2000: 422-440) analisa a representação da morte de Sócrates em *Nuvens* e a responsabilidade de Aristófanes, como a dos outros poetas cômicos, na condenação do filósofo no julgamento de 399 a.C.. Ele concorda com os estudiosos que interpretam que haja rivalidade entre Sócrates e Aristófanes. Argumenta que Leo Strauss, em *Socrates and Aristophanes* (1966), ao tentar demonstrar, pelo papel de Aristófanes no *Banquete* de Platão, que há amizade entre os dois, embora com a inveja do cômico pela liberdade de Sócrates, acaba por comprovar a rivalidade deles, na representação platônica. E afirma que por alguns argumentos da *Apologia*, que antecipa a crítica que Platão fará da poesia na seqüência de sua

---

<sup>6</sup> Nussbaum (1980: 87)

obra, Sócrates enfatiza o efeito perverso da comédia sobre as almas das crianças (*Ap.* 18b5-18c5; *Rep.* 377b11).

E conclui que, se é verdade que o olhar de Platão sobre a comédia evolui em *Leis*, ele mantém sua interdição a uma comédia como *Nuvens*. Confiando a representação cômica a escravos (816d-e), proíbe formalmente os poetas de ridicularizarem um cidadão (*Leis* 935e-936 a). Tendo Platão combatido com tanto afinco a existência de uma comédia como a de Aristófanes, ele certamente queria recuperar para si mesmo a arma do riso e da ironia.

Porém, na mesma discussão surge o dilema sobre o diálogo *O banquete*, de Platão, onde Aristófanes aparece como personagem e que: é apontado por Sócrates como alguém que se ocupa somente de Dioniso e Afrodite (117 e); é colocado no grupo dos que são tocados pelos delírios filosóficos com seus transportes báquicos, no comentário de Alcibiades (218 a-b), que, em 213 c, pergunta por que Sócrates não se reclina junto de Aristófanes ou de outro engraçado e, em 221 b, cita o verso 362 de *Nuvens*, para caracterizar Sócrates; é o único além de Agatão a permanecer acordado ouvindo Sócrates, no final do banquete (223 c); e é responsável por um dos mais convincentes dos discursos ali proferidos sobre *Eros* (189 a – 193 d), mas que é vencido pelo discurso de Sócrates que fala sobre o *eros* filosófico, o mais sublime de todos ou o verdadeiro *Eros*.

Grande parte dos estudiosos modernos força a interpretação do *Banquete* contra Aristófanes, pela impossibilidade da existência de alguma simpatia de Platão por Aristófanes, na opinião deles. No entanto, vemos que, mesmo na antiguidade, as opiniões contrárias a essa já se exprimiam com força, a julgar pelas anedotas relatadas nas *Vidas* de Aristófanes e de Platão, que confirmam o ponto de vista dos favoráveis a um Aristófanes simpático a Platão e até muito admirado por ele.

Simon Byl (1991: 55 e 64-5) apresenta as três anedotas de que falamos, precisamente para “testemunhar assim a estima na qual Platão tinha o poeta cômico” (p. 55). Uma das anedotas é que Platão mesmo, na ocasião da morte de Aristófanes, teria composto o seguinte epitáfio: “As Graças (*Khárites*), procurando um templo que não percesse, encontram a alma de Aristófanes”.<sup>8</sup> Outra anedota narra que Dionísio II de Siracusa, pedindo informações sobre a vida política ateniense, Platão lhe teria enviado a obra de Aristófanes, aconselhando-o a estudar as peças.<sup>9</sup> A terceira anedota, que se encontra na *Vita Platonis* de Olimpiodoro (p.

---

<sup>7</sup> Cf. Nussbaum (1980: 43-97).

<sup>8</sup> Byl cita W.J.W.Koster, *Scholia in Aristophanem* IA, Groningen, 1975 (n.4), p. 147; 140; 145.

<sup>9</sup> Cf. W.J.W.Koster, *op. cit.*, p. 135, *ap.* Byl (1991:55).

2w, 25, *ap. Byl, op. cit.*, pp. 64-5), é bem pouco conhecida e relata que, na cabeceira do leito de morte de Platão, encontraram-se textos de Aristófanes.

O discurso de Aristófanes no *Banquete* de Platão foi elaborado segundo sua obra<sup>10</sup>. Em *Lisístrata*, temos uma greve de sexo planejada e executada pelas mulheres, que são, dessa forma, separadas dos homens. Tal conflito é reproduzido no coro que é, pela primeira vez, em Aristófanes, formado por dois grupos diferentes e antagonistas: homens e mulheres. O objetivo da greve é o final da guerra e a volta dos homens para casa, i.e., a continuidade da família, que estava interrompida pela guerra. Em *Tesmoforiantes*, temos a mesma separação dos pares, só que agora legalizada pelo festival das Tesmofórias, exclusivo das mulheres. Há a figura do efeminado poeta trágico Agatão, que servirá de ponte entre o sexo masculino e o feminino, na caracterização feminina. Essas duas peças cômicas de 411 a.C., apresentam a separação dos casais, com a presença de figuras andróginas, na primeira, pela masculinização das mulheres tomando o poder na cidade e batendo nos homens; na segunda, com a feminização dos homens. Platão, no *Banquete*, faz o personagem de Aristófanes contar um mito que inclui a divisão dos seres circulares em dois, como castigo por sua impiedade. Há, acredita-se<sup>11</sup> em 191d do *Banquete* de Platão a referência aos versos 115-16 de *Lisístrata*:

**Aristóf.** É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem, *porque cortados como linguados*, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento<sup>12</sup>(grifo nosso).

Os versos de *Lisístrata* a que Platão pode estar se referindo são atribuídos a Mirrina, no prólogo, ao indicar o sacrifício que faria para acabar com a guerra:

**Mir.** E eu aceitaria, mesmo que como um linguado, acho que daria a metade de mim, tendo sido cortada.

Na realidade, foi o que ocorreu com ela, visto que, depois, haverá o episódio que expõe seu sacrifício de repelir seu marido, i.e., a metade de si.

---

<sup>10</sup> Cf. Paul W. Ludwig (1996).

<sup>11</sup> Cf. N. Wilson (1982).

<sup>12</sup> A tradução das citações do *Banquete* é de Sousa, José Cavalcante, Nova Cultural, 1991.

Os seres circulares dão origem aos heterossexuais e aos homossexuais masculinos e femininos. E há uma ironia quanto aos homossexuais masculinos com referência a Agatão, que é o anfitrião do banquete, com a valorização das relações heterossexuais pela continuidade da família. A relação estabelecida entre o homossexualismo e a política está de acordo com as peças de Aristófanes, especialmente com *Cavaleiros*. Podemos observar também que o discurso de Aristófanes é o único, além do de Sócrates, que contém a narração de um mito. Em *Aves*, peça de 414 a.C., temos a elaboração de uma “parábola cosmogônica”.<sup>13</sup>

Podemos nos recordar de outra referência a Aristófanes no *Banquete*, que é considerada como a falta de entendimento do comediógrafo sobre o discurso de Sócrates ou sua pouca disposição para o louvor de Alcibíades<sup>14</sup> ao filósofo, que se dá em seguida, pois, em vez de louvá-lo, como os demais, ele se queixa de que Sócrates estaria se referindo ao seu discurso, quando falava de um certo dito (212 c). Devemos, no entanto, verificar a semelhança que há entre as apresentações dos discursos de Aristófanes e Sócrates, como uma forma de iniciação nos mistérios e doutrinação, além da ênfase da relação de Eros com a natureza humana. No discurso de Aristófanes (189 d), lemos:

**Aristóf.** Não há deus com efeito que seja mais amigo do homem; porque ele vem em auxílio da humanidade, porque ele cura estes males de que talvez a cura seja para a espécie humana a maior das felicidades. Eu me esforçarei então em vos revelar qual é seu poder; e, em vós, os outros a seu turno encontrarão quem os instrua.

No discurso de Sócrates (212 b):

**Sóc.** Agora que fui convencido, devo semelhantemente convencer os outros que, para aquisição deste bem, dificilmente encontrará na natureza humana um colaborador que valha mais que o Amor.

Beltrametti (2000: 221), afirma que as intrigas de Aristófanes são bem mais simples do que as de Menandro e de Plauto, visto que, algumas vezes, elas se resolvem simplesmente

---

<sup>13</sup> Cf. Solomos, 1972, p. 184, que supõe que Aristófanes mostrasse, nessa época, uma preferência para as parábolas cosmogônicas e antropológicas.

<sup>14</sup> Cf. Souza, J.C. de. Nota 5, in: Platão. *Diálogos*. 1991.

com a realização da idéia do protagonista, que é auxiliado ou atrapalhado por personagens menores. É o caso dos protagonistas absolutos (Diceópolis, Estrepsíades, Trigeu, Lisístrata e Praxágora), os quais, mesmo formando pares improvisados com personagens, que os complementam ou com eles rivalizam, são sempre o centro único da ação e dos mecanismos lingüísticos. Mas, às vezes, há a dinâmica do par, que é constituída desde o prólogo, estruturando e conduzindo intrigas binárias, marcadas seja pelo antagonismo (*Cavaleiros*, *Vespas*) seja pela cumplicidade (*Aves*, *Tesmoforiantes*, *Rãs*, *Plutos*). A autora julga que há, no teatro de Aristófanes, dinâmicas de pares que são mais complexas, como o par Paflagônio e Salsicheiro, em *Cavaleiros*; Bdelicléon e Filocléon, em *Vespas*; e Diceópolis e Lâmaco, em *Acarnenses*.

Ela conclui que o teatro de Aristófanes tem seus duplos, que são “esses outros si mesmos que têm por função instaurar uma tensão com o si dos protagonistas das comédias, fazendo com que as perspectivas se entrelacem tão estreitamente que acabem por se perder” (p.221). Beltrametti entende ser o par cômico: “1. Unidade dramática de dois elementos indissociáveis; 2. Princípio e, ao mesmo tempo, base estrutural; 3. Nó semântico onde se ligam as mais importantes linhas do sentido” (p. 215). Na comédia, os relatos míticos são os *topoi*, onde se movem as oposições atuais; de forma diferente, na tragédia, os conflitos atuais e da história são transferidos para o mito. Do mesmo modo que o mito, a comédia apresenta os vizinhos, do interior da comunidade, como os maiores inimigos e não os que vêm de fora. O que parece ser reproduzido nas peças é a luta pelo poder, conhecida pelos mitos, entre Urano e Crono, Zeus e Crono, Olímpicos e Titãs. Parentes tornados rivais. A tragédia também trabalhou a complexidade da ambivalência heróica e mítica do par trágico, que se desdobra. Mas o par cômico, além de desdobrar e explicar, enfatiza as confusões e a decadência da democracia (p. 218-23).

A autora afirma ainda que o Sócrates de Platão foi modelado não pelo Sócrates de *Nuvens*, personagem secundário, mas sobre os protagonistas da comédia. Pois, como tais personagens, Sócrates dialoga com os seus interlocutores, a partir de suas réplicas, chegando a conclusões inesperadas; joga com palavras e discursos, separa os significantes de seus significados habituais, descobrindo surpreendentes possibilidades de sentido (cf. também Kraut, 1992: 74). Além disso, ele, em um mesmo diálogo, pode deixar o primeiro papel, para, aparentemente, desempenhar o de auxiliar de seu interlocutor, de quem ele quer enfatizar as posições e, especialmente, os erros.

O Sócrates platônico domina as técnicas da representação cômica, utilizando os recursos das dinâmicas do duplo. Frequentemente ele se dirige, nos diálogos mais importantes, a pares de personagens, às vezes até irmãos. O próprio Sócrates é um duplo cômico fundido em um só personagem: o *daimon* que desdobra Sócrates e sempre lhe diz “não”. A imagem de Sileno que oculta o deus, na analogia de Alcibiades no *Banquete* bem representa essa duplicidade, que pode ser lida no final deste mesmo diálogo, sobre a afirmação de um mesmo homem escrever comédia e tragédia, quando Sócrates estava cercado de um representante de cada gênero. E, podemos acrescentar, a fala de Alcibiades louvando Sócrates pode ser vista como uma paródia de um drama satírico, gênero que era um misto de tragédia e comédia. E como os dois últimos discursos sobre *Eros* antes do discurso de Sócrates são de Aristófanes, o comediógrafo, e de Agatão, o tragediógrafo, e são também eles os últimos a adormecerem conversando com Sócrates sobre a possibilidade de o mesmo poeta escrever tragédia e comédia, a representação de um gênero misto como um drama satírico na apreciação de Sócrates, é bastante significativa.

A duplicidade de Sócrates é comprovada nos diálogos: ele reúne o alto e o baixo, o feio e o belo, no seu baixo nascimento e a alta classe por ele freqüentada, nas imagens e metáforas da comédia e as idéias da filosofia; no saber técnico e as abstrações dos números. Aristófanes teria antecipado essa imagem dupla do Sócrates platônico, por substituí-lo pelos dois discursos, em *Nuvens*.

O *Banquete* não deve ser visto apenas como o diálogo sobre o amor, mas preferencialmente, sobre o duplo: Aristófanes é quem introduz o tema, com seus seres circulares, cortados ao meio, por ordem de Zeus. Sócrates retoma esse relato mítico, recordando o relato de Diótima sobre o nascimento de Eros, que filho de *Póros* e *Penia*, representa o verdadeiro filósofo, que busca o saber. Para Alcibiades é Sócrates o verdadeiro filósofo. Segundo Beltrametti, este diálogo do duplo é o que melhor explica a ligação entre a comédia de Aristófanes e a filosofia platônica. O si mesmo e o outro cultivam a *metaxy*, ‘o que está entre, no meio’, o princípio da transformação e da utopia, que, estando presente em muitos contextos platônicos, define o lugar entre o céu e a terra na cidade dos pássaros, em *Aves*, 551, de Aristófanes (cf. p. 226 com a n. 19).

No seu livro *Plato's invisible cities: discourse and power in the republic* (1991: 30-1), Adi Ophir afirma que, como o exemplo de Gíges na *República*, a subversão da formação discursiva, - manifestada através do discurso grego antigo em suas diferentes ramificações, da

poesia à filosofia, da retórica à história, e que promove a demarcação do homem grego, em seu contraste com os deuses acima e os animais abaixo, e sua distinção dos bárbaros, da mulher e do escravo, que estão fora do mundo civilizado (cf. pp. 22-3) -, é tematizada, desenvolvida e ridicularizada em *Aves* de Aristófanes. Pisetero, o protagonista de *Aves*, é um ser que combina traços próprios de um animal com poderes exclusivos de um deus. Ele consegue tais poderes por suas habilidades políticas, que o ajudam a persuadir os pássaros e expulsar os intrusos da nova cidade celeste; mas também através de um irresistível desejo erótico, que o leva à cama de Soberania (interpretada pelo autor como Hera) e ao cetro de Zeus. O coro de pássaros se refere a Pisetero como a um tirano, no final da peça.

Na *República*, Platão fala sobre Eros como um tirano (329 c, 573 b, 574 c, 575 a, 577 d), e sobre o tirano como um erótico (573 d). Mas ele distingue dois tipos de Eros e dois tipos de desejo pelo poder. O Eros correto é o musical (403 a). Ele está na alma que alcançou uma harmonia entre seus elementos. Para Platão, isto significa que ele tinha domado o bestial para amar o divino (591 d).

No diálogo *Filebo*, Platão nos informa sobre a natureza do riso, que Sócrates expõe no estado da alma que mistura prazer e dor (48 b – c):

**Sóc.** Então, examinemos esse caso, por isso mesmo que é o mais obscuro, para apanharmos facilmente nos outros essa mistura de prazer e de dor. **Prot.** Podes falar. **Sóc.** Há pouco referimo-nos à inveja. Admites que se trata de uma dor da alma, ou como te parece? **Prot.** Isso mesmo. **Sóc.** Mas a verdade é que o invejoso se nos revela contente com a desgraça do próximo. **Prot.** Muito! **Sóc.** Como também é mal a ignorância e o que denominamos estolidez. **Prot.** Sem dúvida. **Sóc.** Depois desses preliminares, procura conhecer a natureza do ridículo. **Prot.** Podes falar. **Sóc.** Em resumo, é uma espécie de vício que tira o nome de um hábito particular, a parte do vício em geral que se opõe radicalmente àquilo da inscrição de Delfos. **Prot.** Referes-te, Sócrates, ao preceito Conhece-te a ti mesmo? **Sóc.** Exato. Como, ao pé da letra, o contrário disso viria a ser não conhecer-se em absoluto. **Prot.** Como não?<sup>15</sup>

No mesmo diálogo, Sócrates afirma que, enquanto o homem fraco parece ridículo por sua ignorância de si mesmo, o homem forte comunica sua falta de senso aos que estão próximos a ele (49 a-c), causando temor e ódio. Thein (2000: 179) sugere que, segundo esta passagem, “o verdadeiro contrário da comédia, que nos torna sensíveis à ignorância que vem

da *anoia*, não seria o espetáculo trágico, mas sua contrapartida política, a tirania e as imagens que o tirano tende a substituir às realidades”. E acrescenta:

Na *República*, Sócrates explica, por uma parte, o contágio dos estados trágicos e cômicos, que se propagam entre as almas vizinhas pelo movimento necessário ‘do qual poucas pessoas se dão conta’ (606 b 5) e que provém de nossa capacidade de *sympaskhein* (605 d 5), a mesma que permite à poesia enquanto que produtora de imagens ser a fonte de *to anoeton* (605 c 1), por outra parte a *anoia* (571 d 4) de que é capaz a alma do tirano que ousa fazer o que os outros sonham, e a *anoia* do *demos* que ajuda a engendrar a tirania (575 c 9).

Continuamos a apresentar a argumentação de Ophir (1991: 30-1), o qual declara que, enquanto os desejos eróticos de um tirano encontram sua satisfação em uma cidade terrena, e Pisetero constrói uma absurda cidade no céu para sua satisfação, Platão pode satisfazer os desejos sublimados do filósofo na cidade racional, “no céu talvez” (592 b). Para o autor, Pisetero é só mais um Giges, que alcançou poder ilimitado e qualquer objeto de desejo, e que se tornou, ao mesmo tempo, mais e menos que um homem, que desaparece do espaço cívico para controlá-lo completamente. Encontramos o verdadeiro filósofo ocupando a mesma posição na formação discursiva, como faz Giges e Pisetero. Isto está claro na discussão da imortalidade da alma, que determina a mais fundamental distinção entre o humano e o divino. Mas, de acordo com os três mitos de Platão sobre o mundo do além (no *Górgias*, no *Fédon* e na *República*), a imortalidade da alma é um dom para um tipo de homem, que é dotado com um novo tipo de *hybris*, um ilimitado desejo e uma determinada procura pela verdade.

Karel Thein (2000: 169-180) enumera três características comuns às diversas formas de riso em Platão: 1. O ridículo é sempre determinado com relação à natureza do homem, que consiste na diferença de si consigo mesmo, que são as fontes de afirmações e situações cômicas; 2. Tal diferença corresponde à distinção que é própria do *logos* da “segunda navegação” socrática (*Fédon*, 96 a5 – 102 a2)<sup>16</sup>, e, por isso, a comédia dos diálogos repousa

---

<sup>15</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará, 1974

<sup>16</sup> Depois de ter procurado, sem sucesso, a causa do Bem, dentre os filósofos da natureza, em especial em Anaxágoras, Sócrates declara que empreendeu uma segunda navegação: “uma vez desiludido da observação dos seres, achei por bem acautelá-me, não viesse a acontecer-me a mim o mesmo que àqueles que contemplam e observam o Sol em momentos de eclipse: é sabido que alguns chegam a perder a vista, se não for através da água ou de qualquer outro meio que mirem a sua imagem. E, com pensamentos mais ou menos deste teor, receei ficar irremediavelmente cego de espírito, caso persistisse em fixar os olhos nas coisas, em tentar tocar-lhes

em outro fundo que o da ignorância humana, estigmatizada pelo pensamento pré-socrático; e 3. A figura de Sócrates serve de ligação entre os dois primeiros pontos, como a indicação de uma fenda entre a natureza humana e o que a ultrapassa.

Para Thein, a forma de diálogo representa a imagem mais direta da alma humana, “cujas partes não cessam de ‘copiar’ as formas corporais”, e a semelhança entre a estrutura desta imagem com a comédia se tem tornado um lugar comum entre os comentadores modernos (p. 171). De acordo com os critérios da *Poética* de Aristóteles, os diálogos são, ao mesmo tempo, trágicos e cômicos em sua forma, mas apenas cômicos em seu conteúdo, por colocar personagens reais em situações fictícias e os mostrar inferiores à imagem que eles fazem de si mesmos. Thein explica que se “a comédia dos diálogos funciona como uma imagem da alma” (p.171), não é esta última que garante sua própria perenidade, mas o *logos*, ‘discurso ou argumento’, que, na maioria dos diálogos, parece ter prioridade sobre a alma, em sua imortalidade e continuidade.

A questão do ridículo seria então a da medida e da ausência de medida de todas as coisas e do homem mesmo, que é apenas outra forma de dizer que, na diferença de cada homem consigo mesmo, encontra-se a estrutura da filosofia enquanto que atividade diferente de seu objeto. E se a filosofia é apenas um suplemento da estrutura incompleta de nossa alma, seu lado cômico torna-se um agente de continuidade, e, então, de sobrevivência da alma, um agente que permite traduzir a ignorância em uma cadeia de desventuras, mas não em uma desintegração final (Thein, 2000: 171).

Saxonhouse (1978) estudando a linguagem usada por Platão na construção de sua *Kallipolis*, a cidade perfeita, encontrou uma grande concentração de imagens de animais. Tal constatação revela, para ela, a conexão existente entre a *Kallipolis* e a comédia de Aristófanes, especialmente a peça *Aves*, que serve de modelo para a construção da *República*. Sócrates procura criar uma cidade natural, onde a justiça natural deverá ser encontrada. A cidade natural é a verdadeira cidade para Sócrates (372 e). “Para Aristófanes, como para os Sofistas dessa época, a cidade natural é a fundamentada no prazer hedonístico; na *República* Sócrates adapta as idéias sofisticas por tentar encontrar justiça, a verdadeira fonte de prazer, na natureza” (p.889). A cidade perfeita de Platão é na verdade uma cidade cômica e feia,

---

diretamente com os meus cinco sentidos. Pensei então que o melhor que tinha a fazer era refugiar-me do lado das idéias (*eis toùs lógous*) e, através delas, inquirir da verdade dos seres” (99d-e). Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

indicando antes suas limitações que suas potencialidades. “A *República* sugere que a noção de justiça social é risível e adaptada para o palco cômico” (p. 888).<sup>17</sup>

Para Platão há uma estreita relação entre a esfera lúdica e a política, como explica M. J. Coscolla (2001: 126), que se manifesta no jogo (*paidiá*), tanto em seu caráter conservador, quanto no inovador, este último sendo extremamente nocivo para a política (*República*, 424 – 425). Quanto aos *paignia*, jogos como as comédias, podemos perceber que há a busca de independência do lúdico com respeito ao político, do risível em relação ao sério. “O objetivo teórico de Platão de desvincular a comédia de suas implicações políticas lança luz sobre a persistência de uma estreita imbricação entre o jogo ou ritual, a circunstância da representação do discurso cômico e o mundo político-social” (p.125).

Sabendo-se pouco sobre a comédia pós-aristofânica, nota-se, no entanto, a prevalência do elemento social sobre o político nas duas últimas comédias de Aristófanes: *Assembléia de Mulheres* e *Pluto*. Para Coscolla (2001: 97-126), as prescrições de Platão, em *Leis*, sobre a inovação permanente nos *paignia*, a expulsão da cidadania da composição e representação das comédias e a proibição de conteúdos sérios no drama cômico, leva à conjectura por uma continuidade entre a comédia de Aristófanes e a posterior.

Há dois trabalhos que fazem uma análise mais geral da influência da comédia nos diálogos de Platão. Um deles é de Nightingale (1995: 172-192), que trata da maioria dos aspectos já citados, empenhando-se, principalmente, na determinação dos gêneros comédia e filosofia. E o ponto crucial de convergência entre a Comédia Antiga e o diálogo platônico é a forma multigenérica, pois ambos incorporam outros gêneros de discursos em seus dramas. “Esta inclusão é sempre orientada para o conteste de vozes públicas, que era um traço importante da vida social e política na Atenas democrática.”(p.192). E foi certamente a comédia de Aristófanes que forneceu o modelo para Platão dramatizar e criticar esse debate público em Atenas e para inscrever uma nova e privilegiada voz na competição.

O outro trabalho de que falamos é de Roger Brock (1990: 39-49), que também faz um apanhado geral das semelhanças existentes entre os dois gêneros. Ele aponta a citação dos tratamentos de Zeus e Crono em relação a seus pais como justificativas para semelhante comportamento humano em Aristófanes e Platão. Isso poderia ser considerado um lugar comum entre os sofistas; mas é interessante que os dois autores tratem o ato de bater no pai como um comportamento relacionado ao controle da *physis*. Segundo o estudioso, seria mais

---

<sup>17</sup> Cf. também Planinc (1991: 160-163).

fácil supor que os dois estão refletindo idéias sofisticadas, mas, já que outras referências da época a *patraloias* (parricídio) são escassas, pode-se supor que Platão tinha em mente Aristófanes.

No capítulo sobre a *República* de Platão, em sua obra, *The city and man*, de 1964, Strauss diz que Platão fala através dos protagonistas de seus diálogos: Sócrates, Estrangeiro de Eléia, Timeu e o Ateniense, e que Sócrates era o seu porta-voz, por excelência. Mas, por ser Sócrates um mestre na ironia, que é a dissimulação da sabedoria de alguém, ou, melhor ainda, dos pensamentos sábios de alguém, continua-se sem saber o que diz Platão (p.50).

Se os diálogos de Platão forem lidos apropriadamente, eles revelarão possuir a flexibilidade e adaptabilidade da comunicação oral. Em *Fedro* (275d4-276 a7 e 264b7-c5), ficamos sabendo que, para Platão, um texto escrito é bom se ele considera a necessidade logográfica: cada parte do texto deve ser necessária para o todo.

Os diálogos de Platão são dramas na forma de prosa, por isso, devem ser lidos como dramas, i.e., os discursos das personagens devem ser entendidos observando-se as ações: deve-se considerar o ambiente e o desenvolvimento de cada diálogo; notar o tipo de homens sobre os quais Sócrates age com seus discursos (a idade, o caráter, as habilidades, posição social, aparência); quando e onde a ação se dá; se Sócrates tem sucesso; se sua ação é voluntária ou imposta. Strauss (1964) conclui que Sócrates talvez não queira ensinar uma doutrina, mas educar os homens, fazendo-os melhores, mais justos ou gentis, mais conscientes de suas limitações.

Mas a comparação dos diálogos de Platão com os dramas deve ser cautelosa, no que concerne à expressão do pensamento do autor, embora os dois gêneros consistam no diálogo entre dois ou mais caracteres. Richard Kraut (1992) descreve a principal dificuldade para tal comparação, recordando que os diálogos não eram escritos para competir e ser encenados em festivais religiosos da cidade, como eram os dramas trágicos e cômicos. Os dramaturgos podem expressar opiniões diferentes das suas próprias, através dos seus protagonistas, para agradar aos juízes oficiais ou ao grande público. Mas se Platão tem por objetivo, ao compor seus diálogos, levar outras pessoas para a verdade e o aperfeiçoamento de suas almas, certamente lhe será útil um protagonista que represente suas idéias.

Para Strauss (1964), a obra de Platão consiste de muitos diálogos porque ele imita a multiplicidade, a heterogeneidade do ser. Os diálogos formam um *kosmos*, que, de forma misteriosa, imita o misterioso *kosmos*. Tal imitação é feita para nos despertar para o mistério

do modelo e para nos ajudar a articular tal mistério. Como o todo consiste de muitas partes, há vários diálogos, dos quais cada um se liga a uma parte, revelando a sua verdade. Mas a verdade de uma parte é uma verdade parcial, e, então, cada diálogo abstrai o que é mais importante para o seu tema. O estudioso conclui que, se for mesmo assim, o tema apresentado no diálogo é, estritamente falando, absurdo, impossível. E quando o impossível é tratado como possível, torna-se cômico: “O núcleo de cada comédia aristofânica é algo impossível do tipo indicado” (p.62).

Leo Strauss, em *Socrates and Aristophanes* (1966), faz uma leitura detalhada das onze peças que nos restaram de Aristófanes. Com o deslocamento apenas de *Nuvens*, que vem em primeiro lugar, por ser considerada fundamental para o tema do livro, todas as outras seguem a ordem cronológica. Com o objetivo de entender mais claramente o Sócrates de Aristófanes de *Nuvens*, Strauss estende seu estudo a todas as outras peças do comediógrafo. Ele contrapõe a figura do filósofo Sócrates à do comediógrafo Aristófanes, aquele como alheio à cidade e este como parte fundamental da *pólis* ateniense. Mesmo que se proponha a estudar o Sócrates da comédia, Strauss sempre recorre a Platão para suprir a representação de Sócrates na sua comparação com o poeta cômico. Mas ele faz Aristófanes falar através de seus personagens, observando de quem é a iniciativa da ação, seus auxiliares e opositores, seu sucesso ou o seu fracasso, da mesma forma que fizera com Platão, na sua obra anterior (1964).

O livro V da *República*, que é o mais apontado como um subtexto de Aristófanes, reproduz quase exatamente as idéias ridicularizadas na *Assembléia de Mulheres*, a comunidade de bens, de mulheres e de filhos. A indicação de que Platão está se referindo ao texto de Aristófanes está na introdução desse assunto, em que ele faz um comentário sobre o ridículo. Sócrates afirma que depois de delimitar o papel dos homens, tratará do das mulheres, e utiliza as expressões *drama andreion* e *drama gynaikeion*. 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 afirmou pareça ridículo e contrário aos costumes (*geloia para to ethos*). Mas conclui que não devem temer a troça dos gracejadores (*ta ton kharianton skommata*) sobre tão grande mudança referente aos exercícios de ginástica, à música, ao porte de armas e à condução de cavalos. Sócrates continua pedindo aos gracejadores que não exerçam sua atividade específica, mas sejam sérios, pois há não muito tempo coisas que são consideradas boas eram tidas como vergonhosas e ridículas (*aiskhra kai geloia*), como a vista de um homem nu, que ainda era motivo de gracejo entre os bárbaros. E quando começaram a fazer

ginástica, tanto os cretenses quanto os lacedemônios foram motivos de risos (*komoidein*) para os cidadãos da época.

**Sóc.** E isto demonstrou que é tolo quem julga ridícula (*geloin*) qualquer outra coisa que não seja o mal, quem tenta fazer rir (*gelotopoiein*) tomando como motivo de troça qualquer outro espetáculo que não seja o da loucura e da maldade, ou então se empenha em alcançar o belo, pondo o seu alvo em qualquer outro lado que não seja o bem.

M.G.M. Augusto (2000: 293-308) considera o livro V como um interregno cômico, e nos pergunta, após comparar o riso do poeta ao sorriso do filósofo, se o sorriso deste último não significa que ele “em seu desejo de educar pela filosofia, não tem também a pretensão de educar a comédia (e o poeta cômico) dando aos temas que lhes são comuns, quer dizer, a comunidade das mulheres, a igualdade de *physis* entre homem e mulher, e a probabilidade ontológica da *orthè politeia*, um fundamento metafísico?” (p.308).

No desenvolvimento da crítica literária grega, Aristófanes ocupa um importante lugar. Suas idéias, influenciadas, de qualquer maneira, pelas teorias dos sofistas de sua época, deixaram, em Platão, e, através deste, em Aristóteles, significativas marcas, como aponta Luis Gil Fernandez (1996):

1. O conceito pedagógico da poesia: o poeta é um mestre de seus concidadãos e a genuína poesia é a que torna os homens melhores (*Rãs* 1003ss.). Esta idéia está presente em Aristófanes, desde *Acarnenses*, a primeira peça das quais nos chegaram, e também está presente nos outros poetas cômicos. Em Platão, há a preocupação com o poder educativo da poesia, tratado especialmente na *República*.

2. A consideração dos efeitos da poesia como *apatê*, ‘engano’, ‘ilusão’. O desmascaramento efetuado pela comédia de Aristófanes dos recursos do teatro trágico ou da representação mítica dos deuses, em discursos sofisticos, por exemplo, rompem, muitas vezes, a ilusão dramática, revelando ao público os artifícios dos discursos e dos adereços poéticos. Em *Górgias*, Platão trata esse tema, polemizando-o, e mostra a tragédia como uma oratória de adulação, bem como outras artes. Aristófanes antecipa a doutrina aristotélica da *mimesis*.

3. O postulado da originalidade da criação poética, na parábase de *Nuvens*. Em *Fédon*, Sócrates diz que não ocorrendo nada em termos criativos, resolveu metrificar as fábulas de Esopo, de que se lembrava, considerando que para fazer poesia é necessário criar mitos. Aristófanes emprega, pela primeira vez, com relação à poesia, termos que serão usados de

forma técnica pela crítica literária posterior: frio (*psikhros*), elegante (*asteion*), imagem (*eikôn*), loquacidade (*stômylia*).

A nossa leitura da obra de Aristófanes contraposta à *República* de Platão, será feita em onze capítulos, cada um dedicado a uma peça do comediógrafo, em ordem cronológica. Buscaremos investigar os protagonistas, comparados ao Sócrates do diálogo da *pólis*; a convergência das diversas vozes na voz do poeta, na observação da parábase, estudada por Adriane Duarte (2000), nas peças do século V, fazendo-se uma analogia à voz do representante de Platão em sua *Politeia*; e, a partir do estudo dos pontos anteriores, verificaremos a crítica da poesia, especialmente, com referência aos mitos, através da paródia trágica, pelas referências aos deuses e heróis, como também pela estrutura ritual e mítica da comédia, estudada por Bowie (1993), contrapondo-a a crítica de Platão no livro II da *República*, pela representação indigna dos deuses, estudada por Torrano (1998).

A *pólis* é o tema central das comédias de Aristófanes, que denuncia a injustiça dos políticos demagogos retirados das camadas mais baixas, que só visam ao proveito próprio, sem se importarem com o *demos*, ‘povo’, que deveria governar verdadeiramente na democracia, e demonstra o perigo constante de sua transformação em tirania. Platão, na *República*, esboça uma *pólis* justa, contrapondo-a a *pólis* atual. E investiga o desgaste da *pólis* justa, monárquica ou aristocrática, em uma tirania. Os dois autores criticam a democracia por sua injustiça social e não favorecimento da virtude entre os cidadãos. Analisaremos, desse modo, os discursos cômico e filosófico da *pólis* ateniense, em vista da justiça.

## *ACARNENSES*

O prólogo é apresentado por Diceópolis, cidadão ateniense, que, muito cedo, está na Pnix, aguardando sozinho a chegada dos outros para o início da assembléia. Durante a sessão, apresentam-se os embaixadores de Atenas, que chegam narrando sua hospedagem em terras estrangeiras, com luxos e comodidades, e trazendo promessas de ajuda financeira ou humana na guerra, sem qualquer garantia.

Um homem semidivino, Anfíteo, diz poder negociar as tréguas com os peloponésios, se houver patrocínio. Na assembléia, não há interesse por tréguas. Diceópolis, então, custeia a viagem de Anfíteo para Esparta, a fim de que este traga as tréguas somente para ele, que a patrocinou, e a sua família. O enviado semidivino retorna com as tréguas, cuja designação em grego é a mesma de libações, *spondai*. São tréguas de trinta anos, as escolhidas por Diceópolis. Este começa, então, a celebrar as Dionísias Rurais, em agradecimento a Dioniso.

O coro de acarnenses, cidadãos do demo ático de Acarnes, um dos mais prejudicados pelas incursões inimigas, quer matar o homem que fez as pazes individuais com os peloponésios, destruidores de suas vinhas. O ‘cidadão justo’ consegue a permissão para se defender, depois de ameaçar “matar” um saco de carvão, principal produto da Acarnes, numa paródia ao Télefo de Eurípides, que, na peça do mesmo nome, consegue permissão para falar ao exército inimigo grego, usando o pequeno Orestes, filho do rei Agamêmnon, como refém. Para seu discurso, porém, que envolve a defesa dos espartanos, na justificativa das tréguas individuais, Diceópolis vai a Eurípides pedir os trapos de Télefo, que, sendo rei da Mísia, havia se disfarçado de mendigo, para causar piedade aos gregos.

Após seu discurso, o homem da cidade justa consegue a adesão de metade do coro. A outra metade pede socorro a Lâmaco, que representa os partidários da guerra. Do agón entre os dois, Diceópolis sai vitorioso e abre, após a parábase - onde o poeta diz que a comédia também traz um discurso justo para a cidade - , a ágora para os inimigos de Atenas: um megárico, que troca as duas filhas por sal, e um tebano, que troca suas iguarias por um sicofanta, produto tipicamente ateniense. Lâmaco quer comprar alguns produtos de Tebas de Diceópolis, mas este não os vende.

Surgem visitantes pedindo ao homem que fez as tréguas com os peloponésios um pouco dessas mesmas tréguas, mas ele não lhes cede: um agricultor, que chora a perda de seus bois e um noivo que quer ficar em casa na noite de núpcias. Porém ele cede um pouquinho de sua paz para a noiva, pois as mulheres não têm culpa da guerra.

Então Diceópolis é convidado pelo sacerdote a ir à festa dos Cângios, enquanto que Lâmaco é convocado para proteger a cidade de uma invasão inimiga. Os preparativos para a partida dos dois homens são bem contrastantes, como também o seu retorno: o representante da cidade justa vem embriagado nos braços de cortesãs, o partidário da guerra vem ferido carregado por soldados. E o coro sai seguindo Diceópolis, que não se cansa de encher o copo com vinho e cantar.

Em *Acarnenses*, os homens são os responsáveis pela guerra. Dioniso representa as tréguas, como libações. Anfíteo é o intermediador semidivino, que negocia a paz. Para Edmunds (1980: 1- 41), toda a ação da peça se desenvolve a partir da interpretação literal do nome *Amphitheos*, “divino dos dois lados”. O verso 199 de *Acarnenses* nos mostra a elaboração da metáfora essencial para as resoluções da paz privada de Diceópolis: *tautas dekhomai kai spendomai k’akpiomai*, ‘essas aceito-as, faço libações com elas, bebo-as até a última gota’. “O político (as tréguas) e o privado (a bebida) são unidos no sagrado (a libação)” (p.5). Três verbos com o mesmo complemento (*tautas*) revelam a convergência dos planos, e o verbo central (*spendomai*) é de importância capital para a peça como um todo. A paz individual de Diceópolis, com seus prazeres físicos (comida, bebida e sexo), vem a ele como a um celebrante de Dioniso. Ele é o cantor do hino fálico (v. 261), na procissão a Falo, companheiro do deus do vinho e do teatro. Relembramos então a própria origem da comédia, informada por Aristóteles, na *Poética* 1449 a s. Edmunds nos adverte para não pensarmos em uma possível proto-comédia nesta peça, mas para um proto-poeta em Diceópolis, que apresenta um canto a Falo, companheiro de Dioniso, nas Dionísias Rurais, da mesma forma que Aristófanes apresenta *Acarnenses* nas Lenéias, um festival dionisíaco.

Diceópolis tem em seu nome o adjetivo *dikaios* ‘justo’, que combina com *pólis* ‘cidade’. Este personagem representa, então, a cidade justa ou o cidadão partidário da cidade justa. Ele diz ter saudades de seu demos, onde tudo dava, sem necessidade de comprar, como na cidade, *asty*.

**Diceóp.** Lá me ponho a contemplar o meu campo (*es ton agron*),  
desejoso de paz. Tenho horror da cidade (*stygon men asty*), e

saudades da minha terra (*emon demon*), que nunca me disse: “Compra carvão”, nem vinagre, nem azeite; que não conhecia essa história do “compra”. Era ela que me dava tudo, sem essa serrazina do “compra”. (*Acarn.* vv.32-6)<sup>18</sup>.

Campton-Engle (1999, p. 359) nos alerta para a incongruência de se pensar Diceópolis como um herói completamente rústico, pois, segundo ele, há uma gradação de papéis nesse personagem, que o levam do campo à cidade, começando como agricultor, passando por herói euripídiano, retórico, comerciante e finalmente se transformando em cozinheiro. Segundo este estudioso, Diceópolis retornaria ao campo para celebrar as Dionísias Rurais, mas logo em seguida ele vai à casa de Eurípides para se transformar em Télefo, e a casa do tragediógrafo certamente não seria no campo. Assim, o movimento para a cidade já teria início com a cena de Eurípides. Mesmo que espaço e tempo sejam bem flexíveis em Aristófanes, especialmente nessa peça, há uma indicação conclusiva de que Diceópolis não volta mais ao campo, e ela está na cena do megárico, que se refere ao mercado de Diceópolis como a ágora de Atenas (v.729).

Essa transformação é também produzida no aspecto teatral, pois o nosso protagonista passa de um espectador no teatro e admirador de Ésquilo, - no início da peça, quando se lamentava das muitas tristezas e poucas alegrias de sua vida -, a um ator do teatro de Eurípides. E como Télefo, torna-se um hábil retórico à maneira euripídiana, persuadindo a metade do coro de sua justiça por fazer um tratado de paz com os espartanos, que, por sua vez, não são os culpados pela guerra, e, quem sabe, convencendo também boa parte do público da justiça do poeta cômico ao censurar os cidadãos de Atenas pela guerra.

Julgamos, na verdade, que Diceópolis é o representante de toda uma cidade justa: ele é o cidadão que participa da assembléia, para votar pela paz, é o espectador do teatro que se alegra ao assistir Ésquilo, é o camponês que celebra as Dionísias Rurais com sua família, mas é também o poeta cômico que se justifica diante da cidade por uma acusação que lhe fizeram de ter falado mal da cidade diante de estrangeiros, do mesmo modo que Diceópolis é acusado, pelos acarnenses, de traição, por ter feito as pazes com o inimigo contra toda a cidade.

Edmunds (1980: 32) interpreta que Aristófanes mostra, em *Acarnenses*, através de Diceópolis, ‘Cidade Justa’, que no meio da cidade em guerra há a cidade da paz, devotada à privacidade, e que, nos festivais, transmuta os objetos de desejos privados em sacramentos, regenerando-se. E conclui que a cidade sobrevive não pelas vitórias militares, mas pela sua

---

<sup>18</sup> As citações de *Acarnenses* são da tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva. INIC, 1980.

justiça, através dos festivais de regeneração. E a comédia, que é a canção do vinho, *trygoidia*, restaura a cidade essencial, na revigoração da principal metáfora do festival, pois o vinho é Dioniso.

Para Plácido (2001: 21-23), a comédia é um privilegiado exemplo da integração do campo na cidade, convertida em festa cívica, como símbolo dos avanços da urbe. Mas a comédia conserva seus vínculos, 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, embora represente um pensamento conservador, estranho aos interesses das novas formas econômicas ligadas à urbe, também traduz formas de comportamento e de pensamento que, desde sua origem, revelam o apego às formas livres de organização e de conduta individual.

Para Platão, a comédia representa formas de liberdade que devem ser abolidas, pois as formas de representar a política própria da comédia, com a fusão do sério e do cômico, é inadmissível do ponto de vista da teoria política platônica (Edmunds, 1980: 21-23). Mas o caráter lúdico da comédia deriva da natureza mesma dos aspectos religiosos que informam a vida política da cidade. Desse modo, a incisão buscada por Platão só é possível no plano teórico das idéias, onde se busca um discurso político independente da realidade em seus diversos aspectos, ao se referir às formas de conveniência coletiva (Plácido, 2000: 21-23).

Na *República*, a figura da verdadeira cidade se assemelha bastante à da vida do campo, almejada pelos personagens de Aristófanes. A vida natural é posta em contraste com a guerra. Para Platão, a guerra nasce da desmedida, dos humores da cidade (*Rep.* 372-373).

**Sóc.** Será de outro modo que não seja produzir trigo, vinho, vestuário e calçado? E, depois de terem construído casas, trabalharão, no verão, quase nus, e descalços, mas, no inverno suficientemente vestidos e calçados. Alimentar-se-ão com farinha preparada, uma com cevada, outra com trigo, esta cozida, e aquela amassada; com isso farão uma boa massa e pães, que serão servidos em ramos ou em folhas limpas, reclinar-se-ão em leitos de folhagem de alegre-campo e mirto, banquetear-se-ão, eles e os filhos, bebendo por cima vinho, coroados de flores, e cantando hinos aos deuses, num agradável convívio uns com os outros, sem terem filhos além dos seus recursos, com receio da penúria ou da guerra.

... ..

**Sóc.** Também hão de ter um conduto. É evidente que hão de fazer cozidos com sal, azeitona, queijo, bolbos e legumes, coisas que há no campo. Havemos mesmo de servir-lhes sobremesa de figos, grão de bico e favas, e torrarão ao fogo bagas de mirto e bolotas,

enquanto bebem moderadamente. E assim passarão a vida em paz e com saúde, morrerão velhos, como é natural, e transmitirão aos seus descendentes uma vida da mesma qualidade (372 a-e)<sup>19</sup>.

Mas, Glauco tendo exigido que a cidade fosse como a atual, com todos os luxos, Sócrates amplia os horizontes da sua cidade ideal:

**Sóc.** Portanto, temos de tornar a cidade maior. A que era sã não é bastante, mas temos de a encher de uma multidão de pessoas, que já não se encontra na cidade por ser necessária, como os caçadores de toda a espécie e imitadores, muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores, muitos outros da arte das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores – rapsodos, atores, coreutas, empresários -, artífices que fabriquem toda a espécie de utensílios, sobretudo adereços femininos. E, em especial, precisamos de mais servidores.

Tais servidores são: pedagogos, governantas, criados, cabeleireiros e cozinheiros, e até porqueros. E haverá muito mais necessidade de médicos, nesse estilo de vida.

**Sóc.** E a região que então fora suficiente para alimentar a população de outrora, de bastante que era, se tornará exígua. (...) Portanto, não precisaremos roubar a terra dos nossos vizinhos, se queremos ter o suficiente para as pastagens e lavoura, e aqueles, por sua vez, não farão o mesmo com a nossa, se também eles se abandonarem ao desejo da posse ilimitada de riquezas, ultrapassando a fronteira do necessário? (...) Havemos então de fazer a guerra. **Sóc.** E não digamos seja o que for – declarei – se a guerra faz qualquer bem ou mal, mas somente isto, que descobrimos a origem da guerra, de onde derivam sobretudo as desgraças particulares e públicas para as cidades, cada vez que ela se origina. (373 a-e).

É interessante notarmos que Diceópolis, que representa a cidade justa, também sofre a transformação da *Kallipolis* da *República*, do campo à cidade, mas que ele, através dos recursos cômicos, conseguiu trazer a paz do campo à cidade, com as tréguas particulares. E a transformação do protagonista não se deu apenas no aspecto espacial, mas, especialmente, no aspecto cultural, pois, como já afirmamos com Campton-Engle (1999: 359), ele passa de um

---

<sup>19</sup> As passagens da *República* são traduzidas por Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª. edição. 1993.

admirador do teatro de Ésquilo a um ator do teatro de Eurípides, na paródia de Télefo. Na *República* 424 b - c, Sócrates explica a estreita relação entre a música e as leis da cidade:

**Sóc.** Portanto, resumindo em poucas palavras, devem os encarregados da cidade apegar-se a este sistema de educação, a fim de que não lhes passe despercebida qualquer alteração, mas que a tenham sob vigilância em todas as situações, para que não haja inovações contra as regras estabelecidas na ginástica nem na música. Acautelem-se o mais possível, com receio de, se alguém disser que *os homens apreciam acima de tudo o canto que tiver mais novidade*, se julgar talvez que o poeta quer referir-se não a cantos novos, mas a maneira de cantar, e que a elogia. Tal coisa não deve louvar-se nem entender-se assim, porquanto deve ter-se cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pode por tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade, como Dâmon afirma e eu creio.

Um ponto importante de convergência entre comédia antiga e o diálogo platônico é a forma misturada ou multigenérica. Ambos incorporam outros gêneros de discursos em seus dramas. Esta inclusão é sempre orientada para a disputa de vozes públicas, que era um traço importante da vida social e política na Atenas democrática. Foi a comédia antiga que, certamente, ofereceu a Platão um modelo para dramatizar e criticar a “disputa de vozes públicas” em Atenas e para listar uma nova e privilegiada voz na competição. Este tipo de polifonia, segundo Nightingale (1995: 172-192), não é encontrado em nenhum outro gênero neste período. Poderíamos apontar, no entanto, as antilogias de Tucídides no primeiro livro de sua História da guerra entre Peloponésios e Atenienses, como um outro exemplo. Afirmaremos, então, que o tipo de polifonia da comédia de Aristófanes não é encontrado com a mesma força em outro gênero no mesmo período.

Numa comédia, para fazer uma defesa polêmica, seria preciso encontrar uma máscara no gênero sério, a tragédia, para que tal discurso fosse investido de solenidade, causando compaixão, e ainda usando de retórica sofisticada. Aproveitando, desse modo, a ocasião para satirizar Eurípides, o mestre das soluções fantásticas. E o riso está garantido pela paródia trágica.

Diceópolis, como o poeta cômico, não falaria mal da cidade, mas de alguns cidadãos. O serviço prestado a Atenas estava em falar o que é justo, mesmo que seja algo difícil de dizer, pois ele não agia como os adutores, que só fazem elogios, não para o bem da cidade,

mas para o deles próprios. Colocando a cabeça no cepo, Diceópolis diz que falará o que pensa sobre os lacedemônios.

**Diceóp.** No entanto, tenho bons motivos de receio. Conheço bem a maneira de ser de nossos aldeões, sei o prazer que sentem em ouvirem gabar-se a si próprios e à cidade, por um parlapatão qualquer, com razão ou sem ela. São estes elogios que os impedem de ver que estão a ser levados. Sei o que vai na cabeça destes velhos, que não vêem outra coisa que não seja morderem com o seu voto. Eu próprio estou bem lembrado das que passei com Cléon, por causa da comédia do ano passado. Depois de me ter arrastado a tribunal, atirou-me uma catadupa de calúnias por aquela boca fora, que mais parecia um verdadeiro Cicloro. Foi um tal lavar de roupa suja, que pouco faltou para eu marchar desta para melhor no meio daquela porcarias toda. Por isso, desta vez, antes de começar a falar, deixem-me vestir a roupa que mais piedade possa inspirar (vv.370-84).

Na *Apologia*, o personagem Sócrates se defende perante a cidade, dizendo que só praticou a justiça e aconselhou o bem.

**Sóc.** Neste momento, Atenienses, longe de atuar na minha defesa, como poderiam crer, atuo na vossa, evitando que, com a minha condenação, cometais uma falta para com a dádiva que recebestes do deus. (*Apol.* 30 d-e)

**Sóc.** Se me matardes, não vos será fácil achar outro igual, outro que – embora seja engraçado dizê-lo (*ei kai geloioteron eipein*) – por ordem divina se afeire inteiramente à cidade, como a um cavalo grande e de raça, mas um tanto lerdo por causa do tamanho e precisado de um tãvão que o espevite; parece-me que o deus me impôs à cidade com essa incumbência de me assentar perto, em toda parte, para não cessar de vos despertar, persuadir e repreender um por um. (*Apol.* 30 e-31 a)

**Sóc.** Pode parecer esquisito que eu me azafame por todo canto a dar conselhos em particular (*idiâi symbouleuein*) e não me abalance (*ou tolmô*) a subir diante da multidão para dar conselhos públicos à cidade (*symbouleuein têi polei*). (...) ficai certos, Atenienses: se há muito eu me tivesse votado à política, há muito estaria morto e não teria sido nada útil a vós nem a mim mesmo. Por favor, não vos doam as verdades que digo; ninguém se pode salvar quando se opõe bravamente a vós ou a outra multidão qualquer para evitar que aconteçam na cidade tantas injustiças e ilegalidades; quem se bate deveras pela justiça (*makhoumenos hyper tou dikaiou*) deve necessariamente, para estar a salvo embora por pouco tempo, atuar em particular e não em público (*Apol.* 31 c – 32 a)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Tradução de Jaime Bruna. Nova Cultural, 1987.

Ambos os gêneros (comédia e filosofia) pretendem autoridade por declararem a verdade.

**Coro.** Desde que dirige coros de comédia (*trygikois*), o nosso poeta (*ho didaskalos hemon*) nunca se apresentou perante o público para gabar o seu talento. Mas como foi acusado pelos seus inimigos perante os Atenienses, sempre prontos a tomarem decisões (*takhyboulois*), de, nas comédias, maltratar a nossa cidade e o seu povo, ele sente a necessidade de hoje, aqui, responder a esses ataques perante os Atenienses, sempre prontos a mudarem de decisões (*metaboulois*). Afirma o poeta ter-vos prestado muitos e bons serviços, ao impedir que vocês fossem redondamente enganados por discursos de estrangeiros, que se deixassem levar por lisonjas, que se tornassem numa gente mole (*khaunopolitas*). (...) Foi este um dos muitos serviços que vos prestou o poeta, além de ter provado o valor da democracia para os povos das cidades aliadas. Por isso, hoje em dia, quem vos vem pagar o tributo, sente o desejo de ver esse poeta por excelência, capaz de se arriscar a dizer a verdade aos Atenienses. Foi por isso, por causa dessa audácia, que a sua fama já chegou longe; a ponto que até o Rei, para pôr à prova a embaixada dos Lacedemônios, começou por lhes perguntar qual dos dois povos era mais poderoso pela sua armada, e depois a qual dos dois dirigia o tal poeta mais ataques. Esse povo é de longe superior, dizia ele, e o que tem mais possibilidades de ganhar a guerra, se o tomar por conselheiro. Ora, aí está por que os Lacedemônios vos propõem a paz, mas exigem Egina. E não é a ilha em si que os preocupa: o que eles querem é apanhar-vos o tal poeta. Mas vocês não o deixem partir, porque nas comédias há-de sempre defender a justiça (*hos komôidesei ta dikaia*). Diz ele que vos há-de ensinar muitas coisas boas (*polla didaxein agath'*), a felicidade (*eudaimonas einai*) por exemplo, sem vos lisonjear (*ou thopeuon*), sem vos prometer dinheiro, sem vos ludibriar nem um pouco que seja, sem tralhalices nem catadupas de elogios. Mas que vos há-de ensinar onde está o bem (*ta beltista didaskon*) (*Acarn.* 628-659).<sup>21</sup>

A ação de Diceópolis é, segundo Strauss (1993, p.78)<sup>22</sup>, justa, mas não é legal, pois ele estabelece de forma ilegal a questão de que a injustiça da guerra conduzida por uma cidade o autorizaria, como cidadão, a escapar dessa guerra. É justa porque se exprime em uma manifestação pública.

Para defender sua causa, Diceópolis procura Eurípides, para emprestar-lhe roupas do

<sup>21</sup> As citações de *Acarnenses* são da tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva, INIC, 1980.

<sup>22</sup> *Socrate et Aristophane*. Tradução francesa de 1993. Edição original de 1966.

seu personagem trágico mais digno de compaixão, a de mendigo usada pelo rei mísio, Télefo, para causar piedade aos inimigos gregos, durante a guerra de Tróia, e poder fazer sua defesa. É assim que a causa de Diceópolis pode ser publicamente defendida, através da arte de Eurípides.

Diceópolis bate à porta de Eurípides e é recebido por seu escravo, de quem tem uma primeira impressão da sabedoria do mestre. Eurípides é o mestre de tornar possível as coisas impossíveis graças ao *deus ex machina*. Ele não desce de sua posição para receber Diceópolis. A tragédia não pode se misturar à comédia, pois ela não pode conter versos retirados da comédia, enquanto esta deve conter os da tragédia. A comédia é essencialmente precedida pela tragédia. E ela é o mais eficiente disfarce da sabedoria, pois a paródia de um herói trágico em farrapos é um disfarce ainda melhor que o próprio herói trágico (cf. Strauss, 1993: 80-81).

Pretendendo obter a confiança do grande público, principalmente composto de verdadeiros acarnenses, pois ele se disfarça de Télefo diante dos espectadores, tomando-os como cúmplices contra os supostos acarnenses do coro, Diceópolis se dirige ao público e não ao coro, falando como mendigo e como poeta cômico (*Acarnenses* 496 ss):

**Diceóp.** Não levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos atenienses a respeito da cidade (*peri tês poleôs*), numa comédia (*trygôidian poiôn*). Porque o que é justo (*to gar dikaion*) também é do conhecimento da comédia (*oide kai trygôidia*). Ora o que vou dizer é arriscado (*deina*), mas é justo (*dikaia*). Desta vez, Cléon não me pode acusar de dizer mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos sós, este é o concurso das Lenéias, não há estrangeiros presentes.

No seu discurso, Diceópolis fala à cidade sobre a cidade. Havia fracassado na Assembléia como simples agricultor, então é agora o poeta cômico, pois fala numa comédia. Um só homem não pode se opor a toda uma cidade, a não ser com extrema humildade. Há uma oposição muito grande entre o caráter diminuto do indivíduo e a grandeza da cidade e o que ela representa, que são as coisas justas (cf. Strauss, 1993: 82).

Segundo Foley (1996: 135), Aristófanes faz paródia da tragédia de Eurípides, em primeiro lugar, para a defesa da crítica social e política da comédia. Ao relacionar sua comédia à tragédia euripídiana, ele reclama para ela “a mesma autoridade moral, prestígio literário e amplitude” que o público sempre atribuiu aos gêneros mais elevados; em segundo lugar, o poeta cômico quer criar uma audiência diferenciada para suas comédias: que perceba

as alusões mais sutis a Eurípides, antes de expor tão explicitamente o tragediógrafo no palco, i.e., antes de revelar tão explicitamente os mecanismos de sua paratragédia. Aristófanes usa o contraste entre gêneros para definir seu próprio gênero cômico. A comédia viola deliberadamente os limites trágicos, e tal violação torna-se a base de sua própria defesa, de sua proposta de discurso livre, de verdade e de justiça.

Em *Acarñenses*, o Télefo de Aristófanes quebra a ilusão dramática e o *pathos* de que a tragédia depende. Enquanto que o Télefo de Eurípides não se disfarça no palco, mas entra disfarçado, o público de Aristófanes vê Diceópolis começar a adotar o comportamento de um mendigo com a aquisição de cada aspecto de seu excessivamente realístico e portanto extremamente não trágico disfarce de Télefo. A audiência tem privilégio do conhecimento do disfarce sobre os outros personagens. Enquanto os gestos de Télefo tornam visível seu sofrimento injusto, a dramaturgia de Aristófanes corta o *pathos* trágico acentuando os diferentes modos de leitura autoconsciente da roupa e da identidade dramática pelo público. Para Foley, Diceópolis usa o papel de mendigo mais para estabelecer seu heroísmo e cidadania do que para evocar piedade.

Por expor o mecanismo do *ekkyklema* (408), quando Diceópolis chama Eurípides (para ser rolado) para fora de casa, Aristófanes, além de acentuar um traço não trágico de tais mecanismos do teatro trágico, também sugere que a comédia revela as não glamorosas, mas importantes verdades que a tragédia, que depende da ilusão trágica, esconde atrás do palco. Enquanto os políticos da primeira cena de *Acarñenses* ou as tragédias usam disfarces ou discursos retóricos para enganar sua audiência, como o disfarçado Diceópolis faz ao coro, Aristófanes usa o disfarce para revelar a verdade à sua audiência: expondo todos os seus estratagemas cômicos, fragmentando a lógica e a retórica trágicas, cortando o *pathos* trágico, criando palavras absurdas e fazendo sua dramaturgia dependente do não necessário, do excessivo, do inconsistente e do absurdo. Desse modo, Aristófanes implicitamente argumenta que é fiel a seu público e, portanto, defende melhor a proclamada agenda da comédia: oferecer justiça a sua audiência e fazer a cidade examinar os erros e absurdos cometidos por alguns políticos (Foley, 1996: 135-7).

Pode acontecer que a cidade despreze as coisas justas. Os espartanos não são culpados da guerra, mas é interdito a Diceópolis dizer que a cidade de Atenas começou a guerra: “não me estou a referir à cidade (fixem bem isto não é à cidade que me estou a referir!)” (515-6). Pois como, em Platão, Sócrates distingue entre as leis que não se podem censurar e as que se

podem (no *Crítion*), Diceópolis distingue entre a cidade, que não se pode censurar, e a administração humana da cidade, que se pode censurar. O tratamento cômico das coisas justas é necessário na medida em que a cidade não tolera a censura de sua injustiça. Para Strauss (1993: 82), o cômico é o tratamento menos perigoso desse arriscado tema, numa situação em que a cidade despreza as coisas justas.

Citamos a passagem completa, em que Diceópolis acusa os atenienses, tomando cuidado para não ofender a cidade:

**Diceóp.** ...Mas já que só aqui estão amigos a ouvirem as minhas palavras, por que é que atiramos com as culpas de tudo isto para cima dos lacônios? Havia entre nós uns fulanos – não me estou a referir à cidade (fixem bem isto, não é à cidade que me estou a referir!) – uns tipinhos miseráveis, de mau quilate, uns infames, que não valem nem um tostão furado, meios estrangeirados, que denunciavam “os mantozinhos de Mégara”. Onde quer que vissem um pepino, uma lebre, um leitão, um dente de alho, ou um grão de sal, punham-se a dizer: “Isto é de Mégara” e naquele mesmo dia vendia-se tudo. Estes eram casos sem importância e correntes na nossa terra. Mas uns rapazes de viagem para Mégara metem-se nos copos durante o jogo do cótabo (*methysokottaboi*) e roubam a cortesã Simeta. Então os megareses, espicaçados pelo desgosto (*pephusiggomenoi*), roubam a Aspásia, como represália, duas cortesãs. E foi assim que estalou a guerra em toda a Grécia, por causa de três prostitutas (513-530).

Scaife (1992: 25-35) analisa a surpreendente relação do jogo do cótabo com a guerra nesta passagem de *Acarnenses*, uma vez que, em *Paz* (339-45; 1242-45) e em *Nuvens* (1071-74), tal jogo é enumerado entre os deleites de uma vida livre da guerra e de seus sofrimentos. Tendo observado nos testemunhos por ele analisados que o cótabo é um esporte erótico, atlético e marcial, ele sugere que tais aspectos do jogo correspondem a visões tanto antigas como modernas da função social do banquete e de padrões mais amplos da cultura clássica. Mas o fato de o jogo do cótabo ser apontado por Diceópolis como a causa mesma do início da guerra do Peloponeso pode mostrar que Aristófanes não cunhou sua nova palavra *methysokottaboi*, ‘embriagados durante o jogo do cótabo’, arbitrariamente, mas com uma oculta proposta didática: *Acarnenses* é um “canto ao vinho” (*trygoidia*, 500), onde o coro, na segunda parábase, está persuadido a excluir o bêbado estróina Pólemos (971-86):

**Coro.** Estás a ver, ó cidade, este homem sensato (*ton phronimon andra*), este poço de sabedoria (*ton hypersophon*), e o que ele conseguiu depois de fazer tréguas? Produtos para vender, uns de uso caseiro, outros bons para comer quentes. Sem mexer uma palha, tudo que é bom lhe vem parar às mãos. Em minha casa nunca hei de acolher a Guerra (*Polemon*). Não, na minha presença, à minha mesa, não há-de ela cantar aquela canção de Harmódio. É como um bêbado (*paroinos aner*), um estróina (*epikomasas*), que se mete numa casa onde reina a felicidade (*epi pant' agath' exontas*) e só arranja sarilhos (*ergasato panta kaka*). Vira a casa do avesso (*k'anetrepe*), deita tudo por terra (*k'axekhei*), mete-se em brigas (*k'amakheto*), e quanto mais lhe diz: “Bebe! Senta-te! Faz um brinde!”, mais ela vai queimando as estacas e à força arrancando o vinho das ramadas.

Temos um exemplo do século VI a. C., em que o poeta também censura, abertamente a cidade de Atenas, não em uma comédia, mas em uma elegia: Sólon de Atenas, que era poeta e legislador. Ele exorta a cidade para a boa ordem, boa lei, em seu poema *Eunomia*:

Nossa cidade, por disposição de Zeus não perecerá jamais,  
nem por vontade dos abençoados deuses imortais;  
magnânima, vigilante filha de um pai poderoso,  
Palas Atena tem a mão sobre ela.  
Eles próprios, com suas loucuras, querem destruir a grande cidade –  
os cidadãos, persuadidos por riquezas,  
e também a mente injusta dos chefes do povo; para eles,  
por sua grande desmedida, estão preparados muitos sofrimentos,  
pois não sabem conter a insolência  
nem moderar na paz do banquete as alegrias do momento  
.....  
Mas enriquecem persuadidos por ações injustas  
.....  
Não poupando os bens sagrados nem os públicos  
Eles roubam por rapinagem, um aqui outro acolá ...  
E não preservam os veneráveis alicerces da Justiça que,  
Em silêncio, conhece o presente e o passado  
E com o tempo sempre vem para punir.  
Essa ferida inevitável já alcança a cidade inteira  
que depressa chegou à dolorosa servidão:  
Esta desperta a revolta civil e a guerra adormecida,  
que de muitos destrói a amável juventude;  
Por obra de inimigos, depressa a amável cidade  
se consome em reuniões de que os injustos são amigos,  
São esses os males que grassam entre o povo; dos pobres,

muitos chegam à terra estranha, vendidos  
e agulhoados com inadequados grilhões.

.....  
Assim, o Mal Público chega para cada um em sua casa  
E já os portões do pátio não podem detê-lo,  
Mas de um salto ultrapassa o muro elevado e sempre encontra,  
Mesmo aquele que, fugindo, estiver no recôndito do quarto.  
Eis o que meu coração me ordena ensinar aos Atenienses:  
A Disnomia traz males inúmeros à cidade (fr. 3)<sup>23</sup>.

Aristófanes parece ter se inspirado em Sólon, ao se posicionar como o poeta que dá conselhos justos para a cidade, e ao denunciar os males da guerra, que vem dos maus cidadãos, capazes de tudo para enriquecerem. São notáveis, em *Acarnenses* e *Eunomia*, as semelhanças das imagens da desmedida no banquete de paz e da introdução do mal na vida privada de cada cidadão. Barros (1999: 60) afirma que toda a teoria política de Sólon “se estrutura em função de uma idéia básica: como a desmedida do indivíduo pode refletir-se na vida pública e trazer ruína à cidade.” Tal intuição de Sólon será retomada, de forma mais elaborada na *República* de Platão.

As semelhanças entre Sólon e Aristófanes parecem proceder da inspiração de um poeta muito mais antigo, Hesíodo, em *Trabalhos e Dias*. Nesta obra, Hesíodo compara duas cidades, a justa e a injusta. Tal comparação é semelhante à situação de *eunomia* e *disnomia* do poema de Sólon e das duas cidades que vemos em *Acarnenses*, a anterior às tréguas de Diceópolis e a posterior, com a sua paz privada.

Diceópolis aparece como um conhecedor da arte culinária, depois de ter sido um comerciante na ágora, adquirindo as mais sofisticadas delícias da cozinha interdita aos atenienses pela guerra. Notemos como o Coro se refere a ele: “Reparaste com que saber culinário, com que requinte de bom apreciador ele se trata?” (v. 1015). Nosso protagonista recebe a visita de um agricultor desafortunado, fazendo lembrar o próprio Diceópolis do prólogo, mas a quem este recusa dar um pouco de sua paz, pois como o coro diz “este homem encontrou nas tréguas qualquer coisa de delicioso que não quer repartir com ninguém” (1038), num jogo que confunde as tréguas e libações com vinho na palavra grega *spondai*.

Todas as coisas justas devem ser autorizadas pela cidade. Diceópolis consegue uma trégua de trinta anos, sem a aprovação da cidade. Mas ele próprio personifica a pólis, e certamente Atenas, como vimos na referência do megarense. Seria uma pólis justa, como quer

---

<sup>23</sup> A tradução de Sólon é de Gilda Naécia Maciel de Barros. Humanitas, 1999.

o seu nome? Atenas pode estar representada em Diceópolis e, como vimos, ele não pode se referir à injustiça dela no seu discurso de defesa, que também é a defesa do poeta da acusação de falar mal da cidade em outra peça.

Diceópolis nega o jantar para o coro de Acarnenses como nega gotas de paz para o agricultor Dercetes de File ('Olhar penetrante, brilhante, da tribo?'), cego dos dois olhos por tanto chorar a perda de seus dois bois responsáveis pelo arado. A atitude do homem da cidade justa com o pobre agricultor não seria a mesma de Atenas com os verdadeiros habitantes do demo de Acarnes? Poderia referir as boas coisas que os da cidade de Atenas recebiam, enquanto que os habitantes dos demos a nada tinham direito, suas lavouras sendo arruinadas pelas excursões dos peloponésios. Essas reflexões trazem de volta a imagem do camponês Diceópolis na Assembléia preocupado com as tréguas, enquanto os embaixadores charlatães, engordando com a guerra, não querem saber de paz.

Strauss (1966: 96-99) afirma que Diceópolis, 'Cidade Justa', é, aparentemente, injusto pelo uso que ele faz de sua vitória retórica, fortificando a sua paz privada para usufruí-la sozinho. Ele trai a cidade e a sua família, para gozar sozinho dos prazeres dos sentidos. Mas "para ver como este homem muito injusto pode ser em virtude de sua injustiça o mais justo dos homens, é preciso examinar o que ele faz a seus adversários, os acarnenses" (p.96). Por causa de Diceópolis, eles deixam de ser pretenciosos, admitem honestamente sua pobreza e ruína. Enquanto que por esta ação Diceópolis melhora sua situação, os carvoeiros acarnenses não se saem melhor, mas tornam-se melhores (cf. v. 650), mais doces, mais justos. Se a justiça, no sentido mais elevado do termo, consiste em fazer de seus concidadãos homens melhores, e se o charlatanismo é a raiz de todo mal, como lemos na *República*, sobre Homero e os outros poetas e imitadores, a partir de 598 c, Diceópolis merece o seu nome. Estimulando o desejo dos prazeres equivalentes ao prazer da comédia, ele torna os cidadãos alegres, desejosos de viver, e, por consequência, desejosos de paz, que é um bem comum.

## Sinopse

1. Examinando, em primeiro lugar, o protagonista de *Acarñenses*, Diceópolis, ‘Cidade Justa’, como representante da paz, e sua disputa com o ‘guerreiro’ Lâmaco, percebemos que eles formam um duplo cômico, que integram a visão de guerra e paz coexistindo na pólis. Vimos que a *Kallípólis* de Sócrates, na *República*, assemelha-se ao próprio *Dikaiópolis*, o qual se origina no campo, fazendo pequenas trocas entre vizinhos, até se transformar num centro comercial, negociando com outras cidades.
2. Diceópolis se defende diante da cidade e apresenta-se como seu protetor, contrário às adulações dos demagogos. Na *Apologia*, Sócrates também faz sua defesa, afirmando que é protetor da cidade, censurando-a para o bem dela. Os dois usam argumentos retóricos similares em sua defesa.
3. Os dois personagens, o da comédia, Diceópolis, e o dos diálogos platônicos, Sócrates, afirmam que dizem a verdade e trazem um conselho justo para a cidade. Eles pretendem desmascarar os charlatães. Diceópolis, como Sócrates no *Criton*, distingue a cidade, que não se pode censurar, da administração humana que pode ser censurada. Sócrates, na *Apologia*, diz que tratar de tais assuntos em público é muito arriscado. Diceópolis cuida de cercar seu discurso com todo o aparato cômico, na paródia da tragédia, e na conquista de aliados no coro e entre o público, para defender os espartanos diante dos atenienses.
4. Diceópolis representa diversos tipos de cidadãos, e se transforma em um personagem de Eurípides, para se defender diante dos Acarnenses, numa situação semelhante à de Télefo. Parodiando a tragédia, Aristófanes, faz uso dela para a sua própria mensagem de paz, e faz sua crítica ao teatro euripidiano. Do mesmo modo, Platão se apropria dos diversos discursos da cidade, dentre eles, o cômico, para fins próprios e para crítica. Os dois discursos apresentam formas multigenéricas para descrever uma nova e privilegiada forma de discurso na competição de vozes na cidade.
5. A transformação de Diceópolis de camponês em um homem da urbe também se faz no âmbito da *mousike*: antes era admirador de Ésquilo, depois, torna-se um

ator do teatro euripideano. Na *República*, Sócrates afirma que a mudança na música significa mudanças nas mais altas leis da cidade.

6. Para Aristófanes, são os maus cidadãos os responsáveis pela desordem pública e pela guerra, uma vez que estes só têm interesse no enriquecimento próprio, descuidando completamente do bem da cidade. Parece que Platão e Aristófanes seguem Sólon (e este Hesíodo), na representação da cidade justa e da injusta, e na responsabilidade dos homens – e não dos deuses - pelos males na cidade.

7. Diceópolis aparece como o celebrante dionísico das Dionísias Rurais e da festa dos Cômicos, parte das Antestérias. No *Banquete*, Sócrates e Aristófanes são relacionados como iniciados nos delírios filosóficos com transportes báquicos.

## CAVALEIROS

No prólogo, dois escravos se queixam das surras que levam, graças ao novo escravo paflagônio recém adquirido pelo patrão, o Povo de Pnix. Uma das idéias para se livrarem dos maus-tratos é a narrativa de sua história para os espectadores, observando-se suas reações aos versos e argumentos.

O escravo que representa o general Nícias sugere, como saída, o suicídio com a ingestão de sangue de touro, como fizera Temístocles. A partir dessa alusão, o outro escravo, o que representa o general Demóstenes, tem a idéia de tomar vinho, para ter alguma inspiração. E com a bebida lembra-se de consultar o oráculo secreto do Paflagônio, que representa Cléon. O oráculo diz que o escravo da Paflagônia é o terceiro de uma série degradante de descaramento e de profissão daqueles que governaram Atenas. Mas, em seguida, virá o destronador deste último, que será um salsicheiro.

Aparecendo, como por milagre, um vendedor de salsichas é, logo, posto a par do seu destino. Temendo o Paflagônio, é consolado por Demóstenes, que lhe diz que terá os Cavaleiros como aliados. E são eles que compõem o coro, que entra para surrar o Paflagônio, que acabara de acordar. Este chama os velhos juízes em seu socorro, mas eles não aparecem. Tem-se então um longo agón entre o escravo que representa Cléon e o Salsicheiro, que disputam o primeiro lugar em velhacaria. Sendo vencido pelo vendedor de salsichas, o Paflagônio se dirige ao Conselho, para criar confusão para os Cavaleiros. O Salsicheiro o segue.

Há a parábase, em que os Cavaleiros explicam ao público que só aparecem em um coro de comédia, pela dignidade e justiça do poeta cômico, que apenas agora apresenta uma peça em seu próprio nome. O Salsicheiro volta do Conselho, narrando ao coro e a Demóstenes como foi vitorioso ali, gastando apenas um punhado de coentros, e dando a notícia de sardinhas baratas.

Os dois rivais vão então procurar o Povo e disputar quem é melhor em bajulação. Eles lhe apresentam diversos oráculos. Mas afinal o que vai decidir a vitória é o fato de o Salsicheiro ter esvaziado seu cesto para servir o Povo, enquanto que o Paflagônio tinha guardado, em seu cesto, a melhor parte para si. O Povo então aparece rejuvenescido, após um banho lustral dado pelo Salsicheiro, que se revela como Agorácrito. O Povo promete não mais

confiar em demagogos, e o Paflagônio vai vender salsichas nas portas da cidade, como castigo.

O Salsicheiro na realidade é Agorácrito, ‘o que decide na ágora’. E tendo jogado com as mesmas armas do político demagogo Cléon, vence-o e rejuvenesce o Povo, libertando-o do julgo dos bajuladores. O poeta, na parábase, diz, através do coro, que compor uma comédia é a mais árdua tarefa, especialmente, por causa do humor dos atenienses, que muda com os anos, e eles não valorizam mais os poetas de antes. Dessa forma, ele preferiu “começar como remador, antes de pôr a mão ao leme, depois passar a piloto e estudar os ventos e só então comandar por conta própria” (542 s.). Parece haver uma equivalência entre o poeta e Agorácrito, antes Salsicheiro: a linhagem dos governantes demagogos com a dos poetas cômicos não mais admirados pelo público; a aprendizagem como salsicheiro com o período em que auxiliou outros poetas, o de “remador”. Dessa forma há também uma equivalência entre o papel do poeta e o do político. Mas a comédia, com toda a sua bagagem de chouriços, vista como um produto de baixa qualidade, está a serviço do povo e quer libertá-lo dos enganadores, sejam embaixadores estrangeiros, como em *Acarnenses*, ou os demagogos de Atenas.

É interessante compararmos a figura náutica apresentada por Aristófanes, na aprendizagem do poeta, antes de assumir sua posição diante da cidade, e a figura náutica elaborada por Platão na *República*, na representação do filósofo diante do comando da cidade:

**Sóc.** Um armador, superior em tamanho e em força a todos os que se encontram na embarcação, mas um tanto surdo e com a vista a condizer, e conhecimentos náuticos da mesma extensão; os marinheiros em luta uns contra os outros, por causa do leme, entendendo cada um deles que deve ser o piloto, sem ter jamais aprendido a arte de navegar nem poder indicar o nome do mestre nem a data do seu aprendizado, e ainda por cima asseverando que não é arte que se aprenda, e estando prontos a reduzir a bocados quem declarar sequer que se pode aprender; estão sempre a assediar o dono do navio, a pedir-lhe e a fazer tudo para que lhes entregue o leme; algumas vezes, se não são eles que o convencem, mas sim outros, matam-nos, a esses, ou atiram-nos pela borda fora; reduzem à impotência o verdadeiro dono com a mandrágora, a embriaguez ou qualquer outro meio; tomam conta do navio, apoderam-se da sua carga, bebem e regalam-se de comer, navegando como é natural que o faça gente dessa espécie; ainda por cima elogiam e chamam marinheiros, pilotos e peritos na arte de navegar a quem tiver a habilidade de os ajudar a obter o comando, persuadindo ou forçando o dono do navio; a quem assim não fizer, apodam-no de inútil, e nem

sequer percebem que o verdadeiro piloto precisa de se preocupar com o ano, as estações, o céu, os astros, os ventos e tudo o que diz respeito à sua arte, se quer de fato ser comandante do navio, a fim de o governar, quer alguns o queiram quer não – pois julgam que não é possível aprender essa arte e estudo, e ao mesmo tempo a de comandar uma nau. Quando se originam tais acontecimentos nos navios, não te parece que o verdadeiro piloto será realmente apodado de nefelibata, palrador, inútil, pelos navegantes de embarcações assim aparelhadas? (*Rep.* 488 a - 489 a)<sup>24</sup>

São estas as semelhanças que encontramos nos dois textos:

- Há a mesma idéia de aprendizagem para tornar-se piloto. Na peça, há a indicação cômica da falta de formação dos políticos;
- O dono do navio, na *República*, é muito parecido com o Demos de *Cavaleiros*;
- A luta dos marinheiros entre si, por causa do leme, em Platão, pode ser comparada à dos demagogos pelo governo de Atenas, em Aristófanes;
- O assédio dos marinheiros ao dono do navio, para que lhes entregue o leme, no diálogo, equipara-se à bajulação dos dois oponentes, o Paflagônio e o Salsicheiro, na comédia;
- A redução do verdadeiro dono do navio à impotência é semelhante à condição do Demos em *Cavaleiros*, que deixa o Paflagônio governar e se regalar, como os marinheiros da *República*;
- O louvor dos marinheiros aos seus aliados e o ódio aos opositores, em Platão, têm o paralelo em Aristófanes nas atitudes do escravo paflagônio, que representa o demagogo Cléon, e que tem como aliados os juízes, a quem pede socorro, ao ser surrado pelos Cavaleiros, e, como inimigos os Cavaleiros, os dois outros escravos e o Salsicheiro, que é, na verdade, Agorácrito e representa o poeta, que desmascara as ações demagógicas de Cléon;
- O poeta da peça é, no diálogo platônico, substituído pelo filósofo. Não é nada estranho, uma vez que o próprio Sócrates afirma, na *República*, que é antiga a rivalidade entre poesia e filosofia.

Notemos ainda que o poeta critica os políticos por sua degradação profissional, depravação sexual e a falta de instrução:

---

<sup>24</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, como todas as citações da *República*. Calouste Gulbenkian, 1993.

**Salsich.** Mas meu caro amigo, instrução não tenho nenhuma. Conheço as primeiras letras: e mesmo essas, mal e porcamente.

**1º. escr.** Ora, aí está o teu único senão, que as conheças, por mal e porcamente que seja. A política não é assunto para gente culta e de bons princípios: é para os ignorantes e velhacos. Não desprezes o que os deuses te concedem nos seus oráculos (*Cavaleiros* 190 ss.).<sup>25</sup>

O escravo que representa Demóstenes teve a inspiração de ler o oráculo, que o Paflagônio mantinha oculto e predizia o seu destronamento por um salsicheiro, ao beber o vinho, símbolo de Dioniso. A ameaça de destronamento do Paflagônio (Cléon), como um terceiro da série de comerciantes no governo de Atenas, se liga, de qualquer maneira, ao mito de destronamento de Zeus. E já que o Salsicheiro se revela, no final da peça, como um instrumento divino da justiça, pois purifica o Povo, que representa a cidade de Atenas, de suas más deliberações, parece apontar para um retorno à idade de ouro.

Na *República* (414 c – 415 c), Sócrates elabora um mito estruturado sob o mito hesiódico das idades metálicas: os homens são compostos de ouro, prata, bronze e ferro. Eles devem exercer sua função de acordo com sua natureza: os de ouro serão governantes; os de prata, auxiliares; e os de ferro e bronze serão lavradores e demais artífices. O deus que os modelou recomenda aos chefes que vigiem bem as crianças no que respeita à composição de suas almas, para que não se misturem as raças, “como se houvesse um oráculo segundo o qual a cidade seria destruída quando um guardião de ferro ou de bronze a defendesse” (415 c).

**Sóc.** Mas, quando, penso eu, um homem for, de acordo com a sua natureza, um artífice ou negociante qualquer, e depois, exaltado pela sua riqueza, pela multidão, pela força ou qualquer atributo deste gênero, tentar passar para a classe dos guerreiros, ou um guerreiro para a dos chefes e guardiões, sendo indigno disso, e forem esses que permutem entre si instrumentos e honrarias, ou quando o mesmo homem tentar exercer estes cargos todos ao mesmo tempo, - nesse caso penso que também acharás que esta mudança e confusão serão a ruína da cidade (434 a –b).

*Cavaleiros* tem o coro composto dos aristocratas Cavaleiros e faz sua sátira mais forte contra o demagogo Cléon, o vendedor de couros, que é, para Aristófanes, uma ameaça à

---

<sup>25</sup> As citações de *Cavaleiros* são da tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva, INIC, 1985.

cidade de Atenas, assim como Platão faz Sócrates afirmar que a confusão de classes nas funções mais importantes na pólis deve levá-la à ruína.

Platão, além da figura náutica do comando da cidade apresentada acima, expressa, na *República* (473 c-d) e na *Carta VII* (326 a - b) que uma cidade só será justa quando os filósofos forem os dirigentes da cidade ou os dirigentes começarem a filosofar. É interessante notarmos que o rei-filósofo será educado entre os guardiões, que são referidos como cães de guarda. A cidade é descrita duas vezes como o rebanho protegido por seu pastor com seus cães (416 a; 440 d). Em 375 a, Sócrates dá início à comparação entre cães e guardiões, que será mantida em todo o diálogo, com especial ênfase nos livros II e V.

**Sóc.** Ora, tu pensas – prossegui – que, para efeitos de servir de guarda, há alguma diferença entre a natureza de um bom cachorrinho e a de um jovem bem nascido? **Gláu.** Que queres tu dizer?

**Sóc.** Que um e outro precisa de ser perspicaz a sentir o inimigo, e rápido na perseguição, desde o momento em que se apercebeu dele; e, além disso, forte para combater, se for apanhado.

**Gláu.** Precisa, efetivamente, de todas essas qualidades.

**Sóc.** E, além disso, de ser valente, para lutar com energia.

O comportamento canino torna-se não só o símile, mas o modelo para o comportamento humano, como afirma Saxonhouse (1978: 893-8), ao fazer seu estudo sobre as imagens de animais na *República*.

Em *Cavaleiros*, teremos os oráculos como motor da ação dos escravos para se libertarem do Paflagônio, e eles formarão uma grande parte da disputa entre este e o Salsicheiro, que será o destronador do Paflagônio.

**1º. Escr.** “Quando a águia dos couros, de garras curvas, arrebatou no bico a serpente tacanha, chupadora de sangue, é o fim do escabeche dos Paflagônios. Aos toucinheiros os céus destinam grande glória, a não ser que prefiram continuar a vender chouriços” (v. 197 ss.)

Quando o Povo resolve dar ao Salsicheiro um anel, como símbolo de que será, a partir daí, seu intendente, posto que pertencia ao Paflagônio, este resolve apelar para os oráculos. Começa então uma disputa de oráculos: o Paflagônio diz que seus oráculos são de Bácsis, e o Salsicheiro que os seus são de Glânis, o irmão mais velho de Bácsis.

**Paflag.** Tem cuidado, filho de Erecteu, com o caminho dos oráculos que Apolo te faz retumbar do fundo do santuário, através dos tripés venerados. Ordena-te que protejas o cão sagrado de dentes afiados, que sempre a ladrar em tua defesa, e a uivar por tua causa, te há de arranjar o salário. Se o não fizeres, o cão morre. Mil gralhas odientas grasnam contra ele.

**Povo.** Esse oráculo, não entendo o que quer dizer, caramba! Que história é essa de Erecteu, as gralhas e o cão?

**Paflag.** O cão sou eu: é em tua defesa que ladro. Febo disse-te que protejas o cão: eu, portanto.

**Sals.** Não é nada disso que diz o oráculo. Este cão que aqui vês rói-te nos oráculos que nem que fosse osso. Porque quem esse cão é, estou eu farto de saber.

**Povo.** Então diz lá. Cá por mim vou mais é pegar numa pedra, não vá que o oráculo do cão ainda me pregue alguma mordidela.

**Sals.** Tem cuidado, filho de Erecteu, com o cão Cérbero, esse gatuno, que, enquanto estás à mesa, te amima com a cauda, à espera de deitar o dente à paparoca, quando te puseres a olhar para outro lado. Enfia-se na cozinha às escondidas, e, como um cão a valer, pela calada da noite desata a lamber os pratos .... e as ilhas.

**Povo.** Cõa breca! Este é muito melhor, ó Glânis.

**Paflag.** Ouve isto, meu caro amigo, e depois faz o teu juízo: “Uma mulher há-de dar à luz um leão, na sagrada Atenas, que se há-de bater pelo povo contra uma revoada de mosquitos, como se lutasse pelas crias. Para o guardares, constrói uma muralha de madeira, com torres de ferro”. E este agora, percebeste o que quer dizer?

**Povo.** Palavra que não!

**Paflag.** Aconselha-te o deus – clarinho como água – a que me protejas. Porque, para ti, sou eu que faço de leão.

**Povo.** Como é que, sem eu dar conta, viraste um Antileão? (1015-44)

.....

Os oráculos utilizam animais para representar os homens. E a paródia de Aristófanes confunde as imagens tradicionais e se serve das suas ambigüidades para denunciar, comicamente, os atos do demagogo Cléon. A assimilação do demagogo ao cão do povo é desenvolvida na peça de forma enfática. Mas são os defeitos desse animal que serão explorados, para a formação da figura negativa de tal político. A imagem do cão é tradicional para representar o demagogo, mas Aristófanes o faz de forma inovadora, integrando-a aos oráculos de Cléon, de forma que justapõe imagens contraditórias: ele se apresenta como o bom cão de guarda do povo, como cão sagrado e como um leão. Por trás do cão de guarda, encontram-se os mesmos defeitos que, tradicionalmente, tem o mau guardião: os gritos, os

roubos, a covardia. O cão sagrado se revela como Cérbero, e, sob a imagem de leão, se reúne a do mau cão de guarda, à qual se junta a imagem do tirano<sup>26</sup>.

Verificamos que o Povo dá preferência aos oráculos do Salsicheiro. Em 1086-7, o Paflagônio prediz que o Povo se tornará uma águia e reinará sobre toda a terra, querendo agradar seu patrão, que, no início desta particular disputa, tinha pedido que os dois contendentes lessem os oráculos, sem esquecer o que mais lhe agrada: “que hei de ser águia entre as nuvens” (1013-14). Mas o Salsicheiro vence outra vez expandindo o mesmo oráculo ao incluir, no reino de Atenas, além de toda a terra, também o Mar Vermelho e Ecbatana (1088-89), completando a imagem da totalidade para os atenienses e os gregos, de um modo geral: terra e mar e o império persa.<sup>27</sup>

A competição de oráculos é definida quando cada um dos rivais recita uma espécie de sonho oracular de Atena (1090-99):

**Paflag.** Pois eu tive um sonho: parecia-me ver a deusa em pessoa a despejar (*katakhein*), sobre o povo, saúde e riqueza (*plouthygieia*), às bateladas (*arytainêi*).

**Sals.** Cós diabos, um sonho! Eu também tive um. Parecia-me ver a deusa em pessoa sair da cidade, com uma coruja pousada no elmo; então, com uma garrafa (*aryballôî*), derramava (*kataspendein*) ambrosia na tua cabeça, e salmora na daquele parceiro.

**Povo.** Oh! Oh! Realmente quem se compara, em sabedoria, com Glânis?! Pois bem, a partir de agora, aqui onde me vês, entrego-me nas tuas mãos, para me guiares na velhice e me reeducares.

O conteúdo destes sonhos oraculares é, como declara Anderson (1991: 150), de uma importância fundamental na disputa entre Salsicheiro e Paflagônio, e antecipa a vitória do primeiro, com o triunfante rejuvenescimento do Povo de Atenas, e o banimento do Paflagônio da intendência de Demos, no final da peça. O Paflagônio quer mostrar que tem proximidade com a deusa Atena, por ela lhe ter enviado tal sonho. Só que a Atena descrita por ele, neste sonho, é peculiar somente a ele mesmo e bem diferente da deusa da cidade: compara a deusa a um atendente dos banhos públicos, que somente a camada mais baixa da população freqüentava. Esta imagem, no entanto, nos remete ao destino final do Paflagônio, que venderá salsichas às portas da cidade, beberá água dos banhos públicos misturado com prostitutas e

<sup>26</sup> Cf. Desfray (1999: 35-56).

<sup>27</sup> Cf. Anderson (1991:150 com a nota 04).

banhistas (1398-1403). O sonho do Salsicheiro descreve a deusa do modo tradicional, com uma coruja no elmo, e derrama uma libação de ambrosia sobre o Povo. Ambrosia é o alimento divino, que tem o sentido de imortalidade. Assim a deusa Atena confere ao Povo de Atenas a imortalidade, antecipando, a transformação final de Demos: rejuvenescido e purificado por um banho lustral.

Nas peças de Aristófanes, com raras exceções, encontra-se a prática de adivinhação representada como charlatanismo, e seus praticantes são acusados de fraude. Smith (1989: 140-158) considera que o aspecto da adivinhação atraente para a sátira de Aristófanes é o seu uso como um instrumento de persuasão e dominação, em foros competitivos, especialmente políticos. Ao crescente ceticismo religioso, os estudiosos opõem um racionalismo crescente, ao investigarem a adivinhação na comédia antiga. Mas Smith, na obra citada, opõe-se a essa visão dos outros estudiosos que só vêem a questão em seu aspecto religioso, e afirma que o peso da sátira em Aristófanes é sustentado muito menos pela adivinhação em si do que pela corrupta implementação de adivinhação e pelas condições sociais que encorajam tal implementação e a tornam um perigo para o bem-estar de Atenas.

Os oradores e os políticos também criticavam o povo como fazem os comediógrafos. Só que os oradores agiam em um contexto mais restrito, pois eles deveriam persuadir as pessoas para questões mais específicas do caso judicial. A comédia é bem mais complexa, pois os poetas competiam por um prêmio e deveriam agradar ao povo para vencer. Eles não precisavam persuadir as pessoas para que o seguissem em uma ação imediata. Sua crítica era parte de sua tentativa de convidar o povo a olhar mais criticamente para si mesmo, para refletir sobre os males, os quais o governo democrático e seus cidadãos poderiam causar a si próprios, pelas más deliberações. Com tais objetivos e o contexto dos festivais, os comediógrafos podiam censurar os atenienses com maior liberdade e mais amplo alcance de questões do que a oratória<sup>28</sup>.

Para Nightingale, a comédia antiga tinha um material mais rico a oferecer a Platão que nenhuma outra crítica social em Atenas estava apta a prover. Platão usa alguma forma de invectiva em cada diálogo. Encontramos um paralelo direto em *Cavaleiros* com o *Górgias*: o vocabulário amoroso, desejo apaixonado nas declarações do Paflagônio ao Povo, na comédia; no diálogo, Cálicles faz o mesmo ao povo ateniense. Em ambos os textos também há a figura da cozinha associada à retórica.

---

<sup>28</sup> Cf. Nightingale, (1995: 191).

No *Górgias*, 462 d, Sócrates diz a Polo que a culinária não é uma arte, mas uma prática de produzir agrado e prazer. “**Polo.** Então, cozinha e retórica são uma e a mesma coisa? **Sóc.** De modo nenhum; mas cada uma delas é um ramo diferente da mesma profissão”.<sup>29</sup> Sendo questionado por seu interlocutor a qual ofício se refere, Sócrates mostra-se duvidoso em declarar, para não ofender Górgias, o orador, por excelência. Mas encorajado por Górgias, ele declara:

**Sóc.** Penso Górgias, num gênero de ocupação que nada tem de científico e que exige um espírito intuitivo e empreendedor, por natureza, apto para o convívio com as pessoas. Dou-lhe o nome geral de “adulação”. Nela distingo diversas partes, uma das quais é a cozinha, que, sendo no consenso uma arte, a meu ver não o é, mas sim uma atividade empírica e uma rotina. Partes da mesma adulação são para mim também a retórica, a *toilette* e a sofisticada, portanto, quatro ramos com objetos específicos. (*Górgias* 463 a-b).

Com Cálicles, um pouco mais além, no mesmo texto:

**Sóc.** Estou a falar, pensando que eu e tu partilhamos, por acaso, o mesmo sentimento, já que ambos amamos duplamente: eu Alcibíades, filho de Clínias, e a filosofia; tu, demos, o povo de Atenas, e Demos, filho de Pírilampes. Segundo a minha observação, apesar de seres forte em eloquência, nunca tens força para contrariar uma opinião qualquer, expressa pelos objetos do teu amor, seja qual for a sua maneira de pensar, mas mudas constantemente de posição. Na Assembléia, por exemplo, se o povo discorda de qualquer afirmação tua, passas imediatamente a dizer aquilo que ele quer, e o mesmo te sucede com o formoso adolescente, filho de Pírilampes. (*Górgias* 481d-e)

Embora Platão critique o uso ignorante do ridículo pelos comediógrafos, ele prontamente se apropriou da “voz da crítica” da comédia para o seu próprio drama. Mas a comédia tem o tom brincalhão, enquanto a filosofia, o tom mais sério. O posicionamento de cada gênero em relação à pólis ateniense é inteiramente diferente. O poeta cômico fala como um cidadão diante de cidadãos, como uma voz autorizada nos festivais cívicos. A comédia, dessa maneira, negociou a possibilidade de transgressão e os limites de licença. E é exatamente esta negociação com o povo que, para a filosofia de Platão, desqualifica a

---

<sup>29</sup> As passagens de *Górgias* são citadas, com pequenas modificações, da tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Edições 70, 1991.

comédia de falar a verdade<sup>30</sup>. Pois a comédia não ocupa uma posição de desinteresse, já que o desejo de agradar o povo e vencer o concurso torna isso impossível. Não poderia haver limites para a licença, quando se fala a verdade. É o que vemos, ainda no *Górgias*, sobre a tragédia e a poesia de um modo geral. É interessante a referência de Platão ao poeta ditirâmico Cinésias, que é satirizado por Aristófanes em *Nuvens* 333 e *Aves* 1371; em *Rãs* 1153, também é citado.

**Sóc.** E do ensaio dos coros e composição dos ditirambos não poderá dizer-se outro tanto? Julgas que Cinésias, filho de Meles, tem a preocupação de tornar melhores os seus ouvintes com os seus cantos ou tão-somente de agradar à multidão dos espectadores?

**Cál.** É evidente que a segunda hipótese é que é verdadeira, no que se refere a Cinésias.

**Sóc.** E quanto a seu pai, Meles? Achas que o seu pensamento, quando cantava acompanhando-se na cítara, tinha em vista o bem? Nem o agradável, valha a verdade, porque o seu canto era uma sensaboria para os ouvintes. Mas pensa lá: não te parece que toda a criação citarédica e ditirâmica tem por alvo o prazer? **Cal.** É a minha opinião.

**Sóc.** Mais ainda: essa imponente e maravilhosa forma de poesia que é a tragédia, a que aspira? Não te parece que todos os seus esforços e empenho se orientam no sentido de dar prazer aos espectadores? Se, porventura, uma idéia é agradável e graciosa, mas má, esforça-se a tragédia por eliminá-la e, pelo contrário, se é desagradável mas útil, faz questão de a dizer e cantar, quer o público goste quer não goste? Qual é destas duas atitudes aquela que te parece característica da tragédia?

**Cál.** É evidente, Sócrates, que ela se inclina mais para o prazer e agrado dos espectadores.

**Sóc.** Não dissemos nós há pouco, Cálicles, que isso era adulação?

**Cál.** Dissemos.

**Sóc.** Mas, se à poesia se tirar a música, o ritmo e a métrica, resta algo mais do que palavras? **Cál.** Não.

**Sóc.** Ora estas palavras dirigem-se à multidão e ao povo.

**Cál.** Claro.

**Sóc.** Logo, a poesia é uma forma de discurso feito ao povo.

**Cál.** É o que parece.

**Sóc.** Tal discurso situa-se naturalmente no domínio da retórica. Não achas que os poetas nos teatros fazem o papel de oradores?

**Cál.** Realmente.

**Sóc.** Estamos, portanto, em face de uma espécie de retórica destinada a um público misto de crianças, mulheres, escravos e

---

<sup>30</sup> Cf. Nightingale (1995:172-92).

homens livres, retórica que aprecio pouco, porque, como disse, não passa de adulação. (*Górgias* 501e – 502d).

Em *Leis*, com relação à tragédia, caso os poetas trágicos solicitassem permissão para representar suas peças na cidade de Magnésia, a resposta seria, dentre outras coisas:

**Aten.** Não aguardeis, portanto, permissão muito fácil para assentar vossa barraca na praça pública da cidade e apresentar atores dotados de belas vozes, que falam mais alto do que nós, com permissão de arengar às crianças, às mulheres e a todo povo, mas sem falarem como nós a respeito das mesmas instituições, senão, na maior parte das vezes, por maneira precisamente oposta. (*Leis* 817 c-d).

De qualquer maneira, vimos em *Acarnenses* que o poeta cômico, mesmo comprometido pela sua licença autorizada pelo festival dionisíaco, se propõe a falar a verdade e dar conselhos justos à pólis.

### Sinopse

1. A rivalidade e o antagonismo entre o Salsicheiro e o Paflagônio escondem uma identidade e duplicação de um no outro. O Povo de Atenas é a presa disputada por ambos, que usam de impudência e de malícia para conseguir o governo da pólis. Mas, no final, o Salsicheiro se revela amigo verdadeiro do Povo, enquanto que o Paflagônio apenas finge ter amor a Demos, para enriquecer. Pela figura náutica desenhada por Aristófanes, na aprendizagem do poeta, antes de assumir seu papel diante da cidade comparada com a mesma figura elaborada por Platão, na *República*, para representar o filósofo diante do governo da pólis, pode-se aproximar seus protagonistas e porta-vozes;
2. A comédia, por fazer uma crítica aos atenienses bem mais complexa do que a dos oradores e políticos, que atuavam em um contexto mais restrito de questões mais

específicas, apresenta um repertório muito mais rico para servir de modelo a Platão do que qualquer outra crítica social de Atenas do período da vida de Sócrates. A imagem do cão de guarda explorada por Aristófanes no seu lado negativo para denunciar a ação dos demagogos contra a pólis pode ser contraposta à de Platão dos guardiões como bons políticos.

3. Em *Cavaleiros*, a crítica contra os demagogos, mostra-os empregando o vocabulário amoroso em relação ao Povo, que, como personagem, é um homem, mas representa o povo de Atenas, e a disputa entre os dois rivais pelo posto de intendente do Povo é decidida num concurso de bajulação através de guloseimas. No diálogo *Górgias* de Platão, comprovamos o vocabulário amoroso empregado pelo demagogo Cálias em relação ao povo de Atenas, e Sócrates aproxima a retórica da arte culinária como práticas de adulação.

4. Dioniso está presente na inspiração de Demóstenes para a leitura do oráculo, que prediz o destronamento do Paflagônio por um Salsicheiro, sob a estrutura mítica da ameaça do destronamento de Zeus, e a volta à idade de ouro. O Paflagônio, que representa Cléon e é considerado o terceiro na série de comerciantes no governo de Atenas, expressa a degradação profissional dos governantes da pólis ateniense. Ele se mantém no poder graças à manipulação dos oráculos, principalmente, que ludibriam o Povo. Na *República* (414c-415c), temos a elaboração do mito das raças metálicas, para assegurar a continuidade da pureza das que são forjadas do ouro e da prata, no governo da cidade. E um oráculo seria elaborado pelos chefes políticos para assegurar que as raças de prata e de bronze não ocupassem o cargo de poder na pólis.

## NUVENS

No prólogo, o velho Estrepsíades, o ‘enrolão’, não consegue dormir, preocupado com as dívidas que contraiu e com a proximidade do dia da lua velha e nova, em que as dívidas deveriam ser pagas, ou senão, seus juro. Ele nos informa que o culpado de tais dívidas é o seu filho, Fidípides, nascido de um casamento com uma dama da aristocracia. Enquanto ele queria criar o filho sob a educação rústica que teve, a mãe fez do rapaz um cavaleiro, um maníaco por cavalos. Até no nome do filho, o pai teve que aceitar o sufixo *hippos* ‘cavalo’. Este filho, no entanto, dorme tranquilamente, sonhando com cavalos e carros de corrida.

Estrepsíades nos diz que, após ter pensado a noite toda, encontrou uma excelente solução para se livrar das dívidas, sem ter que pagá-las. Acorda o filho e manda que ele vá estudar na Escola de Sócrates e Querefonte, para livrá-los das dívidas contraídas por ele e sua mania de cavalos. Fidípides se recusa a ir, pois apareceria muito mal diante dos cavaleiros, ao ser educado por chalatões e ficar com a aparência de um morto-vivo. Estrepsíades ameaça deserdá-lo, mas resolve ele mesmo ser discípulo de Sócrates no Pensatório. Lá, quem o atende é um discípulo, que lhe narra algumas das experiências de Sócrates e Querefonte, como o cálculo da medida de um salto de uma pulga. Os outros discípulos que ele avista parecem habitantes do Hades. Alguns andam envergados para baixo, “investigando as coisas do Tártaro”. Estrepsíades avista também os instrumentos de estudo da geometria e da astronomia. No mapa, diz não reconhecer Atenas por não ver os tribunais. Quer falar logo com Sócrates, mas este se encontra pendurado em um cesto na altura do telhado, de onde diz examinar as coisas celestes.

Tendo declarado que quer ser seu discípulo, Sócrates, em seguida, ensina-lhe que Zeus foi destronado, e quem reina agora é o Turbilhão etéreo, e que Zeus também não é o responsável pelas chuvas, mas sim as deusas Nuvens, protetoras de todos os desocupados, oradores e poetas ditirâmicos, que as cantam em suas obras. Invoca-as então. Elas formam o coro e são representadas como mulheres. E isso se dá, como Sócrates explica, pelo seu caráter mimético de se transformar naquilo que, por último, viram. Então, tendo visto o efeminado Clístenes, se transformaram em mulheres. Elas são nomeadas como filhas de Oceano e, ao chegarem, cantam um hino a Atenas e aos deuses olímpicos. Enquanto Sócrates submete Estrepsíades a uma iniciação nos mistérios da sabedoria, elas recitam a parábase, onde se queixam dos espectadores, que julgavam inteligentes, mas que não souberam dar o devido

valor à melhor comédia do poeta, premiando as rusticidades dos outros dois rivais. É assim que ficamos sabendo que essa peça que temos não é a que foi representada em 423 a.C., mas uma versão de 420 a 417 a. C. aproximadamente, em que, pelo menos, parte da parábase foi refeita.

Estrepsíades por ser velho e esquecido não consegue apreender os ensinamentos de Sócrates, que perde a paciência com ele. As Nuvens aconselham o velho a trazer o filho para o Pensatório. Ele assim o faz, forçando Fidípides a segui-lo. Sócrates manda que entrem os dois Discursos, o Justo e o Injusto, para o próprio Fidípides decidir sob qual dos dois quer ser educado. O coro de Nuvens intermedia o agón entre os dois. O Discurso justo é o primeiro a falar, louvando a educação antiga sob a qual formará o rapaz, e descreve o modelo de jovem que ele se tornará depois disso. Em seguida, o Discurso Injusto vem rebater as palavras do rival, dizendo que a justiça não existe, pois ela não se encontra em parte alguma. O outro responde que ela se encontra entre os deuses. Se fosse assim, o Injusto argumenta, Zeus não teria acorrentado o próprio pai sem castigo. Mostra a Fidípides, então, que, sob seus cuidados, ele não deverá se privar dos prazeres da vida, a comilança, a bebedeira, as mulheres e os garotos. E se for surpreendido em adultério com uma mulher casada, terá o argumento certo para se justificar, pois dirá que Zeus, o mais poderoso dos deuses, não resistiu ao amor e às mulheres, como então ele, um pobre mortal, resistiria. O Discurso Justo diz que, nesse caso, o jovem não escaparia do castigo dos adúlteros, que o tornaria um “esculhambado”. O Injusto mostra então que os mais renomados atenienses são esculhambados. Até mesmo entre o público eles são maioria. O Discurso Justo admite sua derrota. Estrepsíades chega, então, para levar o filho e pagar a Sócrates com algo que não se revela. Fidípides tranquiliza o pai, dizendo que não pode existir dia de lua velha e nova ao mesmo tempo, demonstrando que está bem formado na Escola de Sócrates.

Ao virem procurar Estrepsíades, seus dois credores são recebidos pelo velho, que os enrola com os vagos ensinamentos que recebeu no Pensatório, mas principalmente diz que suas juras de pagamento não são válidas, uma vez que os deuses não existem, então não tem que pagar as dívidas. Os dois credores vão embora com a intenção de processar o velho.

Fidípides então surra o pai, porque, durante o banquete para comemorar a nova educação do filho, este se recusando a cantar Ésquilo, foi censurado por Estrepsíades ao cantar Eurípides, numa peça que falava de incesto entre irmãos. Mas o bom orador Fidípides

convence o pai de que tem direito de bater-lhe, para compensar as surras que tomou quando criança, pois, caso não tenha filhos no futuro, em quem iria descontar?

Estrepsíades só se convence do erro que cometeu, ao ouvir do filho que também baterá em sua mãe. O velho diz às Nuvens que elas são culpadas, por não adverti-lo de seu erro, ao enviar seu filho ao Pensatório. Mas elas respondem que ele com sua ânsia de não pagar suas dívidas é que enrolou a si próprio. Elas apenas deixaram que ele se perdesse em seus erros. Monologando com uma estátua de Hermes, Estrepsíades resolve por fogo no Pensatório de Sócrates com ele e todos os seus discípulos dentro. Fidípedes não aceitou ajudá-lo, pois nada faria contra seu mestre.

Em *Nuvens*, Sócrates aparece como personagem e é ridicularizado como um fisiólogo e sofista, separado completamente da cidade, da arte musical e de eros (a mesma impressão pode ser lida em *Górgias*, 484d-e, na fala de Cálicles). Tal caricatura, segundo Platão, na *Apologia*, foi responsável pela má fama de Sócrates e pela acusação de Meleto, que reproduz o texto da peça cômica (19 a-d): “Sócrates é réu de pesquisar indiscretamente o que há sob a terra e nos céus, de fazer que prevaleça a razão mais fraca e de ensinar aos outros o mesmo comportamento”. Os *Sokratikoi logoi*, de que a maioria dos diálogos platônicos faz parte, certamente primeiro respondem à crítica de Sócrates na comédia, onde primeiro ele foi representado como personagem. O Sócrates de Aristófanes é, geralmente, visto como o oposto do platônico. Há estudos recentes que, no entanto, fazem uma leitura diferente. Nussbaum (1980: 43-97), por exemplo, encontra semelhanças entre o que considera crítica de Sócrates de Platão e de Aristófanes, com relação à educação moral.<sup>31</sup>

Bowie, citando Taylor, sustenta que a principal razão do processo de Sócrates era por ele ser suspeito de ter sido o centro de uma antidemocrática *hetairia*, e isso se dava devido à crença de que ele se dedicava ao culto “estrangeiro” dos pitagóricos. O interesse dos estudos relacionados ao pitagorismo envolvia a imortalidade da alma, a vida após a morte, as matemáticas, pesquisas biológicas e médicas, e o estilo de vida ascético. Platão representava Sócrates usando a linguagem dos ritos de iniciação, e ele narra histórias dos seus transe como em Potidéia ou antes do banquete de Agatão (*Simp.* 174 d ss, 220 c-d), e do *daimonion semeion* (*Apol.* 31c-d, 40 a-c; *Fedro* 242 c). O caso é que, sendo ou não membro de um *thiasos* religioso, Sócrates foi retratado por Aristófanes como tal. Bowie (1996:112-3) concorda com as afirmações de Taylor, mas prefere discutir o Sócrates de *Nuvens* nos termos

---

<sup>31</sup> Cf. Introdução p.3.

mais gerais, que possam representar toda a classe de curandeiros e purificadores, *goetes*, *agyrtaí*, *magoi*, *kathartai* e outros como tais. Na *República* 364, Platão faz a distinção entre Sócrates e tais homens. Bowie nos explica que o ingresso para os ritos do *goes* era por iniciação (p.116), e declara que isso separa nitidamente o Sócrates aristofânico dos sofistas, os quais não exigiam esses rituais para ensinar seus segredos (cf. Dover, 1968: xli). De qualquer maneira, é importante lembrar que o sofista é equiparado a um *goes* no *Sofista* de Platão, por seu aspecto de ilusionista.

No Pensatório, os hábitos dos que ali vivem são semelhantes aos ritos de iniciação e aos mistérios. Ali, o discípulo de Sócrates, que atende Estrepsíades, se refere aos ensinamentos socráticos como mistérios, que só os discípulos podiam aprender (v. 143). Estrepsíades passa por dois ritos de iniciação na escola de Sócrates<sup>32</sup>: o primeiro marca a sua aceitação inicial no Pensatório, são ritos coribânticos (*teloumenos* 258); o segundo é comparado à entrada na oracular caverna de Trofônio<sup>33</sup>, que, segundo Bowie, não era um *goes*, mas que a tradição associa a tais homens. Depois de iniciado, o novo membro de tais cultos deveria seguir um estilo de vida ascético. E, em *Nuvens*, vemos que os habitantes do Pensatório não têm sapatos (103, 363), pouca comida (175-9, 186); (414-17, 437 ss. 723ss). Bowie afirma que o estilo de vida ascético desses homens também distancia o Sócrates aristofânico dos ricos e aristocráticos sofistas.

A proposta da iniciação e ascetismo do *goes* tinha por finalidade torná-lo hábil a manter contato com o outro mundo e ter poder sobre ele. O outro mundo era o do céu e do inferno, dos quais os seres humanos são normalmente separados. A *psykhagogia*, a invocação das almas, era uma das suas mais clássicas atividades. Eles faziam viagens sobrenaturais, em pessoa ou libertando a alma do corpo, e, desse modo, obtinham o conhecimento de outros mundos. Orfeu, Pitágoras e Epimênides foram ao Hades, e Parmênides foi aos portões da Noite e do Dia, onde a Justiça prometeu ensinar-lhe todas as coisas. Sócrates, em *Teeteto* 173 e, descreve a liberdade da mente filosófica em termos semelhantes aos de uma viagem da alma (cf. Bowie, 1996: 119). Bowie indica a passagem de *Acarnenses* (396-400), em que o escravo de Eurípides diz que ele está em casa fisicamente mas não de alma<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Poderemos ver aqui uma contradição ao que Nussbaum (1980) nos diz sobre o caráter público das refutações socráticas nesta peça. Mas também vemos que somente o velho Estrepsíades é submetido à prova de aceitação em cena. O jovem Fidípides parece não ter problemas para ser aceito no Pensatório.

<sup>33</sup> O mito da caverna na *República* pode ser comparado a uma iniciação. Dewincklear (1993: 159-175) faz esta associação, especialmente, pelo caráter de aprovação do guardião, nas várias etapas de sua educação, simbolizadas no mito da caverna, que, desse modo, se assemelha às iniciações nos Mistérios.

<sup>34</sup> Tais viagens são praticadas e descritas pelos xamãs, nos ritos xamânicos, dos quais trataremos nos capítulos

O Pensatório está ligado ao céu e ao Hades: é a casa de almas sábias (v. 94) e homens semimortos (v. 504; cf. v.186); há a indicação do Tártaro (vv.188-194), mas há a ciência da astronomia (vv.172-3; 225 ss). Como o *goes* pode invocar almas, Sócrates pode invocar as divinas Nuvens. Em 762-4, há uma paródia da viagem da alma: “**Sóc.** Então não enrole sempre o pensamento à sua volta. Solte a inteligência para o ar, como um besouro amarrado pelo pé.” Também em Platão, no *Timeu*, encontra-se a idéia da ligação da alma ao corpo por um tipo de cordão (73d, 85e). Em 749-56 e 765-74, vemos Estrepsíades se ambientar ao Pensatório:

**Estr.** E se eu comprasse uma mulher feiticeira da Tessália, e, de noite, puxasse a Lua para baixo, e, a seguir, a fechasse num cofrezinho redondo, como se fosse um espelho, e depois a conservasse bem guardada?

**Sóc.** Mas então de que isso lhe serviria?

**Estr.** Para quê? Se a Lua nunca mais aparecesse em parte alguma, eu não pagaria os juros...

**Sóc.** E por que motivo?

**Estr.** Porque o dinheiro se empresta ao mês...

(...)

**Estr.** Você já viu nas lojas dos droguistas aquela pedra, bonita, transparente, com a qual se acende o fogo?

**Sóc.** Está falando do cristal?

**Estr.** Sim. Ora, que aconteceria se eu a tomasse no momento em que o escrivão estivesse anotando a queixa, de longe, assim, parado diante do Sol, e fizesse derreter os documentos do meu processo?

**Sóc.** Você fala com sabedoria. Sim, pelas Graças!

**Estr.** Ih, como estou contente! Consegui anular um processo de cinco talentos...

O *goes* muda de forma. Sócrates, na *República* 380d, pergunta a Adimanto se ele pensa que Deus é um *goes*, que muda seu aspecto... O Sócrates de *Nuvens* não muda a sua forma, mas as Nuvens sim (346-50):

**Sóc.** Alguma vez, olhando para o céu, você já viu uma nuvem semelhante a um centauro, a um leopardo, a um lobo ou a um touro?

**Estr.** Sim, por Zeus, já vi. E que quer dizer isso?

**Sóc.** Elas se transformam em tudo o que desejam. Se vêem um fulano de longa cabeleira, um desses selvagens peludos, como o

---

referentes às peças *Paz*, *Aves* e *Rãs*.

filho de Xenofanto, para ridicularizar a “mania” dele, tomam forma de centauros.

As deusas que dão nome à peça são exemplos do procedimento da comédia, que imita o que vê de forma a exagerar os defeitos. Elas agem assim com Sócrates e Estrepsíades, fazendo com que eles se percam em seus erros. Mas, no final, elas se mostram como instrumento da justiça de Zeus, semelhante a Agorácrito, que, primeiro se mostra como o Salsicheiro, em *Cavaleiros*. Na *República*, o conceito de *mimesis* está intimamente ligado à poesia, e é sobretudo por causa da imitação ruim do bem ou da imitação do mal, que a poesia é descartada da cidade ideal: no livro III, Sócrates instrui que se deve imitar o mínimo possível e somente os bons; no livro X, em um nível superior de educação, a poesia mimética deve ser descartada por estar por três graus afastada da realidade.

As Nuvens são tratadas por Sócrates como divindades, da mesma forma que os deuses olímpicos nos poemas épicos. Elas são designadas pelos mesmos epítetos e se assemelham às Musas, substituindo-as para os filósofos, sofistas e poetas líricos. São elas que proporcionam o pensamento: **Sóc.** São as Nuvens celestes, deusas grandiosas dos homens ociosos. São elas que nos proporcionam pensamento, argumentação e entendimento, narrativas mirabolantes e circunlóquios e a arte de impressionar e fascinar. Podemos associar, de algum modo, as Nuvens do Sócrates de Aristófanes com a teoria das idéias do Sócrates de Platão. Benoit (1996:29) também sugere essa aproximação, através da caracterização de Sócrates em *Nuvens*:

Sócrates aparece inicialmente dentro de um cesto dependurado no alto da cena e, nos seus discursos diz que as nuvens são as verdadeiras divindades. Poderíamos certamente aproximar essas imagens da chamada “teoria das idéias” que Platão lhe atribuiu. Sócrates estaria sempre voltado para uma região ou mundo superior, aquele das idéias situadas acima de todas as coisas sensíveis: as idéias seriam as verdadeiras realidades. Aqui estas apareceriam como nuvens.

Na mitologia grega, as nuvens aparecem regularmente como agentes da retribuição divina. Elas são usadas pelos deuses em sua comunicação com mortais, como quando eles salvam seus favoritos nas batalhas. Bowie (1996: 128-30) nos aponta, especificamente, um grupo de mitos, onde uma nuvem desempenha um importante papel no castigo dos transgressores: o de Ixíon, que traz uma estrutura semelhante à da peça, pois há a dívida de

Ixíon para o pai de sua esposa Dia, pelas despesas do casamento, e o teste que faz Zeus de sua fidelidade a ele, ao moldar uma nuvem na forma de Hera; o mito de Átamas, mencionado na peça no verso 252, com sua primeira esposa Nefele, Nuvem; e o de Helena e seu *eidolon*, referido como Nefele em Eurípides, que vem castigar a escolha de Páris pelos prazeres sensuais, representados pela deusa Afrodite, em detrimento de Hera e Atena. Todos estes mitos envolvem o casamento com uma nuvem. Estrepsíades não se casa com uma, mas se endivida pelo casamento com uma mulher da alta sociedade, que deu a educação de cavaleiro para o filho, responsável pelas dívidas contraídas pela compra de cavalos e carros de corrida.

Atenas, nas *Nuvens*, é tida como uma cidade sagrada (302-11). Há, no início, uma especial ênfase aos Mistérios Eleusinos e, no final, às Grandes Dionísias. Em contraste, como observa Bowie (1996, p.122), vemos depois Sócrates rindo da Cronia (398) e o Discurso Injusto da Dipolieia e da Bufonia, antigos festivais de Atenas (984 s.). Na parábase, as *Nuvens* falam da Lua (617-23). Tais referências a festivais que promovem a unidade da pólis e da família, como as Panatenéias (68-72, 987-9, 386 s), festival do novo ano, e a festivais de Zeus contrastam com a afirmação de Sócrates de que Zeus não existe. A justaposição da referência à remoção de Zeus de uma de suas funções tradicionais e a de um importante festival é feita em diversas ocasiões: em 368 s, por exemplo, na analogia feita por Sócrates para explicar o trovão e, em 398-411, com referência ao relâmpago quando Estrepsíades celebrava a Diasia, o mais importante festival de Zeus.

As *Nuvens*, no início, aparecem como divindades sofisticas de Sócrates, mas, depois, revelam-se como agentes da justiça divina. Segal (1996: 172-4) demonstra que elas, desde o princípio indicam qual a sua verdadeira natureza: o prazer do ar livre (275-90) contrasta fortemente com a clausura do Pensatório (198 s); o pai delas é Oceano (277), que não é uma entidade sofisticada, e elas cantam às ricas celebrações dos Olímpios (299-313); embora Sócrates diga que elas favorecem o ócio (331-4), elas louvam o trabalho árduo (414-19); e as *Nuvens* louvam o Argumento Justo e não o Injusto (1024-30; cf. 959).

No agón entre *Dikaios Logos* e *Adikaios Logos*, lemos o que diz o discurso do Justo:

**Justo.** Então vou contar como era a educação antiga (*tên arkhaian paideian*), quando eu florescia dizendo o que é justo (*hot' egô ta dikaiia legôn ênthoun*), e a prudência era considerada (*kai sôphrosynê 'nenomisto*). Em primeiro lugar, não se devia ouvir um menino cochichar nem um "a"; depois, os moradores de um mesmo bairro andavam pelas ruas bem disciplinados indo à casa do

professor de cítara, sem mantos e em fila, ainda que nevasse neve farinhenta. O professor, por sua vez, começava ensinando-os a cantar, com as coxas bem apartadas, ou “Palas terrível, destruidora de cidades” ou “um som longífero” sustentando os acordes transmitidos pelos pais. E, se algum deles se fazia de bobo ou modulava uma modulação de voz, como essas de hoje, à moda de Frínis, tão difíceis de modular, era moído de muitas pancadas, como se estivesse prejudicando as Musas. Na casa do professor de ginástica, os meninos deviam sentar-se com as pernas esticadas para frente, para não mostrar nenhuma indecência aos estranhos; de outro lado ainda, quem se levantava, devia aplainar a areia, tomando a precaução de não deixar aos amantes nenhum vestígio de sua mocidade. Naquele tempo nenhum menino costumava untar-se debaixo do umbigo, e, assim, sobre os genitais florescia uma penugem orvalhada, como num fruto, e ninguém molhava e amolecia a voz para aproximar-se do amante, prostituindo-se a si mesmo com os olhos. Nos jantares, não era permitido servir-se da cabeça do rabanete, nem roubar a erva-doce ou selino dos velhos nem se devia comer gulodices dar gargalhadas ou ficar de pernas cruzadas... (961-83)<sup>35</sup>

Para Strauss (1993: 13-67), o Argumento Justo sustenta somente a legalidade e silencia para a natureza. O que poderia ser incongruente com o favor das Nuvens por este argumento. Mas Segal (1996:172-4) nos indica que a *physis* das Nuvens é de um aspecto positivo, que não se liga às liberações do Injusto. E essa *physis* se traduz como o gosto pelos exercícios ao ar livre, pela saúde, serenidade, energia vital, sem descomedimentos. O Estrepsíades do início da peça é um saudosista do campo, como Diceópolis, mas por sua semiconversão aos ensinamentos de Sócrates, distanciou-se desse aspecto da natureza rural sempre apresentado de forma positiva pela comédia, para entrar no mundo mais artificial do pensamento e da palavra vazios de sentido.

O modo de vida austero de Sócrates parece mais próximo ao do Argumento Justo, mas não sua *hybris* em relação aos deuses. Pois ele afirma que Zeus não existe e quem reina em seu lugar é o Turbilhão (*Dinos*) do éter, enquanto que o papel das Nuvens para os filósofos e retóricos parece ser o mesmo das Musas para os poetas. Aristófanes fala de coisas justas, mas, como o *Adikaios Logos*, ele exorta para uma vida de prazeres sensuais e de alegria. Mas, como vimos em *Acarnenses*, tais prazeres são referentes ao celebrante de Dioniso. Na parábase, o poeta diz que pensava que o público fosse *sophos e deixos*, mas não soube apreciar a versão original de *Nuvens*, composta por quem tinha estas mesmas qualidades (546-

---

<sup>35</sup> As citações de *Nuvens* de Aristófanes são traduzidas por Gilda Maria Reale Starzynski, Nova Cultural, 1987.

8). Na peça, os qualificativos de sabedoria, habilidade e novidade são característicos dos vilões, i.e., dos que freqüentam o Pensatório.

No livro II da *República* (em 363a-365e), Adimanto apresenta a situação geral dos argumentos sobre a justiça e a injustiça atribuídos aos mais entendidos. Fala então que de modo geral mesmo os que elogiam a justiça, como os grandes poetas, desde Homero e Hesíodo até Museu e Píndaro, exaltam-na igualmente apenas pela recompensa que os deuses concedem aos justos. E em suas obras, embora apreciem o caráter elevado e augusto da justiça, também a consideram um pesado e doloroso fardo, enquanto, muitas vezes, reputam a injustiça como algo mais vantajoso e chegam a apresentar os deuses como seres venais.

Em 365 a8-b1, Adimanto questiona que, ao ouvir tais argumentos sobre a virtude e o vício,

que pensamos que fazem as almas dos jovens que forem bem dotados e capazes de, andando como que a volitar em torno de todas, extrair delas uma noção do *comportamento que uma pessoa deve ter* e da *espécie de caminho por que deve seguir*, a fim de passar a existência o melhor possível?" (grifo nosso).

Tendo citado então uma passagem de Píndaro, expressando a dúvida dos jovens do melhor entre ser ou parecer justo, Adimanto passa a representar o pensamento de um desses moços, o qual deduz que, “uma vez que a aparência como (me) demonstram os sábios, subjuga a verdade e é senhora da felicidade, é para esse lado que devemos voltar-nos por completo”.

O jovem, em suas reflexões, concluirá então que traçará uma imagem da virtude, e, para isso, usa a figura da raposa, matreira e astuciosa, retratada por Arquíloco. Mostra então o que farão os homens para passar despercebidos como maus (365d4-8):

Reuniremos cabalas e clubes; temos mestres de persuasão, para nos darem a ciência das arengas e do foro, com cujos recursos havemos, ora de persuadir, ora de exercer violência, de tal maneira que satisfaremos as nossas ambições, sem termos de pagar a pena.

Mas aos deuses é impossível passar despercebidos ou exercer violência (365 d10 - 366 a3).

Ora, se eles não existem, ou não se preocupam com as coisas dos homens, para que havemos de importar-nos com o passar

despercebido? Se porém existem, e se preocupam, nós não sabemos nem ouvimos falar deles *a mais ninguém, senão através das leis e dos poetas que trataram da sua genealogia*, e são esses mesmos que dizem que eles são de molde a deixarem-se flectir por meio de sacrifícios, preces brandas e oferendas. Ou se acredita em ambas as coisas ou em nenhuma. Se, portanto, se deve acreditar neles, deve-se ser injusto e fazer sacrifícios com o produto das nossas injustiças. Efetivamente, se formos justos, só estaremos livres de castigo por parte dos deuses, mas afastaríamos assim os lucros provenientes da injustiça.” (grifo nosso).

Mas é no Hades que devemos pagar a pena das injustiças cometidas aqui na terra, nós ou os nossos descendentes (cf. 363 a10-b3).

Mas as iniciações podem muito aqui, bem como os deuses libertadores, conforme proclamam as maiores dentre as cidades e os filhos de deuses, que se tornaram poetas e profetas da divindade, e que nos revelam que assim é.” (grifo nosso)

Platão exige que se comece a educação como a tradicional, pela formação da alma, ou seja, pela *mousiké*, que não se refere apenas ao tom e ao ritmo, mas especialmente ao discurso, o *lógos* (376e, 377 a).

A *mousiké* se compõe de discursos verdadeiros e falsos. Mas primeiro se ensina o falso, pois, de início, contamos fábulas (*mýthoi*) às crianças. Essas fábulas, no seu conjunto, são mentiras, mas há também verdades. Os autores de fábulas (*mythopoiói*) devem ser vigiados e das suas fábulas as boas, selecionadas e as más, rejeitadas. As que devem ser recusadas são sobretudo as que mentem sem nobreza (*mè kalós pseúdetai*), quer dizer, quando se representa erradamente num discurso o modo de ser dos deuses e dos heróis “tal como um pintor quando faz um desenho que nada parece com as coisas que quer retratar”(377e3-4). A maior das mentiras feitas sem nobreza é que Urano tenha procedido como conta Hesíodo e depois como Crono se vingou dele e Zeus, finalmente, procedeu com o pai. Mesmo que se supusesse ser verdade, não se deveria contar de modo descuidado aos jovens, ainda privados de raciocínio. Seria o mesmo que dizer a um jovem que ao cometer os maiores erros ou castigar o próprio pai, ele não comete nada de extraordinário, pois faz o mesmo que os primeiros e os maiores dentre os deuses, como vimos em *Nuvens* acontecer com Fidípides, após ter sido educado pelo Discurso Injusto no Pensatório de Sócrates.

Continuando sua análise dos mitos, Sócrates afirma (378 d) que também não se deve dizer que houve combates entre deuses, como os que Homero forjou, pois são coisas que não devem ser aceitas na cidade, quer tenham sido compostas em alegorias (*hyponoiais*) ou não, pois o jovem não tem capacidade para distinguir o que é alegórico do que não é. E o que se aprende nessa idade é moldado na alma de forma a não se alterar, por isso, é preciso que essas primeiras narrativas contadas a eles sejam compostas com a maior nobreza possível, tendo por fundamento a virtude. No diálogo intitulado *Eutífron*, há uma aporia mitológica, que está em definir a piedade, *eusébeia*, como fazer a vontade dos deuses. Mas como ela será possível, se os deuses estão em conflito?

Os poetas devem seguir os moldes, as marcas, ou leis respeitantes às narrativas sobre os deuses, os *typoi peri theologias*, ao comporem suas obras. Esses *týpoi* são dois: primeiro, Deus deve ser retratado como realmente é. Ele é essencialmente bom, então é causa só de bens, não é responsável por males.

O segundo critério a ser seguido pelos poetas é que deus é absolutamente simples e verdadeiro em palavras e atos, logo, ele não altera sua imagem nem engana ninguém. A mentira verdadeira (*alethôs pseûdos*) é a ignorância que está na alma da pessoa enganada; a mentira por palavras é uma imitação do que a alma vive e uma imagem que se forma depois; assim a mentira por palavras não é uma mentira de todo (*ou pány ákraton pseûdos*) (382b-d).

A mentira verdadeira (*alethôs pseûdos*) é odiada por deuses e homens. A mentira por palavras (*en tois lógois*), que é a única que pode ser útil e, por isso, tolerada, pode ser proveitosa em relação aos inimigos, aos amigos enlouquecidos e na composição de fábulas “por não sabermos onde está a verdade relativamente ao passado, ao acomodar o mais possível à verdade, não estamos a tornar útil a mentira?”(382 c-d). Logo, não há motivos para deus mentir, pois a mentira não lhe é útil, uma vez que eles não têm amigos loucos, inimigos ou desconhecem a verdade sobre o passado.

Então se deve compor em prosa ou em verso sobre os deuses sem dar-lhes a aparência de feiticeiros que mudam de forma ou que iludem os homens com mentiras em palavras e atos. (383 a)

**Sóc.** Quando alguém disser tais coisas dos deuses, levá-lo-emos a mal e não lhe daremos um coro, e não consentiremos que os mestres as usem na educação dos jovens, se quisermos que os nossos guardiões sejam tementes aos deuses e semelhantes a eles, na máxima medida em que isso for possível ao ser humano (383c).

Todo o cuidado de Sócrates em relação à dignidade com que os poetas devem tratar os deuses, ao narrar mitos, se deve ao fato de que a poesia está sendo considerada sob o aspecto da imagem. Torrano (1998: 11-26) aponta quatro indícios de que é sob esse prisma que a poesia está sendo observada no livro II da *República*: o primeiro indício é sua associação à ginástica; o segundo é a definição de mito como mentiras em que há também verdades; o terceiro é a abordagem do mito como narrado a insensatos e jovens, para os quais o mito só é percebido como imagem; e o quarto, pela citação e uso dos versos retirados de seu contexto.

### Sinopse

1. Verificamos que, em *Nuvens*, a identificação do protagonista é complexa, embora a maioria concorde que é Estrepsíades, o que move a ação. Se analisarmos o duplo cômico nesta peça, veremos que, na verdade, são as Nuvens que integram toda a duplicidade dos aspectos positivo e negativo da *physis*, pelo seu poder mimético de adaptar-se à natureza de cada um. Mas que elas superam os dois aspectos formando um todo harmônico e justo. Vimos que o Sócrates aristofânico não apresenta apenas aspectos negativos e que o poeta cômico, de alguma forma, se identifica com ele, que não é, de modo algum, o oposto do Sócrates platônico, que também traz duplicidade em sua formação como protagonista dos diálogos.
2. Sócrates é apresentado em *Nuvens*, como fisiólogo e sofista, separado da cidade, da arte musical e de Eros. No diálogo *Górgias*, 484 d-e, na fala de Cálicles, há a mesma representação de um filósofo. No *Banquete*, diálogo do qual Aristófanes é personagem, Sócrates faz o mais completo discurso sobre Eros, como se respondesse à acusação de *Nuvens*. Aristófanes ali é apontado por Sócrates como aquele que só se ocupa de Dioniso e Afrodite.

3. O retrato de Sócrates, em *Nuvens*, é apontado por Platão, em *Apologia* 19 a-d, como responsável pela reputação enganosa de Sócrates, que o levou à acusação de Meleto. Os *Sokratikoi Logoi*, nos quais se integra parte dos Diálogos socráticos, certamente respondem, em primeiro lugar à crítica de Sócrates no gênero cômico, onde primeiro o filósofo aparece como personagem e é ridicularizado.
4. Em *Nuvens*, Sócrates aparece como um ímpio: ele nega a autoridade de Zeus e põe por terra o juramento em seu nome, eliminando a garantia do pagamento das dívidas; o Argumento Injusto usa as representações sensíveis dos deuses para retirar-lhes a dignidade religiosa, na incoerência das ações baixas com a elevada categoria dos deuses, por exemplo, a prisão de Crono por Zeus, adultérios deste. E tais argumentos lhe servem para convencer o jovem Fidípedes a seguir sua instrução. Em Platão, são os sofistas que usam tais argumentos, Sócrates, ao contrário, na *República*, proíbe que tais relatos míticos sejam passados para os jovens.
5. A Comédia se identifica com as *Nuvens*, ao imitar o que vê e exagerar nos defeitos para corrigi-los. Como elas podiam mudar de forma, bem se acomodaram a Sócrates como divindades sofisticas de um mestre sofisticado, para, depois, puni-lo, por sua impiedade; e enrolaram sua natureza para rir do enrolado Estrepsíades. Estrepsíades volta à sua normalidade, depois de se ter revestido em um “jovem discípulo” no Pensatório, numa efebria invertida, nos termos de Bowie. Tendo feito uma “viagem” à caverna de Trofônio, que nos faz lembrar, de qualquer maneira, do mito da caverna de Platão, descrito em linguagem ritualística e simbolizando a passagem da ignorância ao entendimento. Na *República*, o conceito de mimese está intimamente ligado à poesia, e é sobretudo por causa da imitação ruim do bem ou da imitação do mal, que a poesia imitativa deve ser descartada da cidade ideal.
6. A educação antiga proposta pelo Argumento Justo assemelha-se à educação ideal do jovem futuro guardião na *República* (o professor de cítara e de ginástica, a simplicidade e o pudor). Ele defende a lei a natureza, naquilo que ela tem de saudável. Como Fidípedes em *Nuvens* é posto a escolher entre o Discurso Justo e o Injusto e opta, de qualquer maneira pelo vencedor do debate, o Injusto, que argumenta que pode tornar felizes seus seguidores, o jovem sugerido por Adimanto se vê diante da mesma escolha pela virtude ou o vício, na *República*.

7. Aristófanes mostra-se conhecedor dos mistérios órficos-pitagóricos, ao reunir em seu Sócrates traços característicos dos *goetes*, e Platão também trabalha com tais imagens para representar a liberdade da mente do filósofo em viagens sobrenaturais.

## VESPAS

No prólogo, os escravos Xântias e Sósia estão prestes a cair, inteiramente, no sono, e, dessa forma, descuidar do posto de guarda de uma fera terrível, após terem bebido algum vinho. Conversam, então sobre os sonhos que tiveram, no pequeno cochilo que deram, inspirados por Dioniso no vinho. Xântias diz ter sonhado com Cleônimo, abandonando seu escudo. Sósia conta o seu sonho, que tem a ver com o barco do Estado inteiro e refere-se a Cléon e seu laçaiio bajulador, Teoro. Cléon falava ao povo na assembléia, como uma baleia faminta a cordeirinhos. E, fazendo um jogo com *demós* e *demos*, ‘gordura’ e ‘povo’, Xântias, na sua interpretação, diz que o demagogo quer dividir a Grécia.

Xântias se dirige ao público para expor o assunto da peça. E fazendo um certo suspense sobre ele, diz que não tratará de coisas muito elevadas, mas também não haverá gracejos grosseiros, nem Eurípides ou Cléon serão seu alvo desta vez. Mas o assunto é engenhoso. Conta que um senhor poderoso encarregou-os de vigiar o pai dele, para que não saia de casa, pois este sofre de uma estranha doença. Pede, então, que os espectadores adivinhem qual a doença. Por fim, depois de verificar que ninguém acerta, declara que o pai de seu patrão sofre de mania pelos tribunais, enlouquece se não julgar e condenar. Seu filho já tentara de tudo para curá-lo, até o levou ao templo do deus Asclépio, mas de nada adiantou. Então agora o velho encontrava-se preso, para não ir ao tribunal. A casa estava cercada de redes para impedi-lo de fugir.

Bdelicléon, ‘o que odeia Cléon’, é o filho, que chama os servos para que encurrem o seu velho pai, Filocléon, ‘o que ama Cléon’, que tenta fugir pela chaminé e, logo em seguida, está empurrando a porta. Diz que quer sair para julgar, pois, caso contrário, um tal Dracôntidas será absolvido, e Apolo outrora lhe previu que quando deixasse um acusado escapar, nesse dia, o velho juiz secaria.

Então inventa que quer ir ao mercado vender um burro. Bdelicléon lhe responde que ele mesmo o venderá. Filocléon tenta escapar ao modo de Odisseu, pendurado embaixo do burro. Mas o filho descobre sua artimanha e manda que os escravos o levem para dentro e o vigiem bem, pois logo os companheiros de tribunal de Filocléon passarão para chamá-lo a julgar. Essa raça de velhos é como as vespas quando se irritam, pois trazem um ferrão afiadíssimo sob os rins, com que picam. Bdelicléon

assim descreve os velhos. Xântias garante que, com pedras, dispersará todo o enxame de juízes.

Os velhos vespas entram na orquestra. O corifeu, reclamando da falta de vigor deles, pede que se apressem, pois haverá neste dia o julgamento de Laques, que tem muito dinheiro, e, por isso, Cléon, o protetor dos juízes, pediu-lhes para chegarem na hora, com uma provisão a mais de cólera, para condenarem o seu rival. Param, então, em frente à casa de Filocléon, estranhando por ele não estar à sua espera. Para chamá-lo, cantam árias de Frínico, tão ao gosto de todos os velhos. Não ouvindo resposta, eles o julgam doente, pela absolvição de um homem no dia anterior. É que Filocléon era o único inexorável entre eles nos julgamentos. Das crianças que levam as lamparinas, uma delas pede comida ao pai e pergunta-lhe se ficarão sem almoço, se o arconte não abrir o tribunal neste dia. O pai responde que não sabe como comeriam.

Filocléon aparece lamentando-se em uma janela do andar superior e fala aos velhos do coro da vontade que tem de estar com eles, mas é prisioneiro de seu filho, que quer impedi-lo de julgar ou pronunciar condenação. Este lhe ofereceu uma vida divertida, mas seu desejo é apenas julgar. O coro o incentiva a fugir. Ele rói a rede, que envolve a saída, e desce por uma corda, confiando na ajuda dos colegas de júri, caso sua guarda desperte.

Efetivamente, Bdelicléon acorda e manda que Xântias suba pela outra ponta da corda e espanque o velho com um ramo de oliveiras. Filocléon convoca todos os espectadores que terão processo naquele ano para socorrê-lo. O coro manda que os meninos chamem Cléon, para que lute contra um inimigo do Estado, um adversário que deverá morrer, por dizer que não é necessário julgar processo. Este pedido de socorro para Cléon, nos faz lembrar de *Cavaleiros*, em que o demagogo chama os juízes para socorrê-lo do coro, que o espanca. Nos dois casos, o pedido não é atendido.

Bdelicléon deixa o velho com os escravos e entra. As Vespas ameaçam os escravos. O jovem volta, trazendo um bastão e uma tocha acesa, ordenando que os escravos batam nos velhos e queimem-nos. Assim, o coro recua. Mas volta, em seguida, acusando Bdelicléon de conspirador e partidário da tirania. O rapaz se queixa da mania dos atenienses de tudo acusarem de tirania, depois de cinquenta anos sem dela ouvir falar.

Bdelicléon quer, com discurso, convencer o pai de que, enquanto sendo juiz pensa reinar, na verdade, ele não passa de um escravo dos políticos. Começa-se um agón entre os dois: Filocléon fala das vantagens de ser um juiz: ser temido, respeitado, embora velho, ver os

acusados suplicantes chorarem e trazerem os filhos para chorarem junto, ver os jovens nus nas inspeções para inscrição no demo, ser agraciado por atores e flautistas com sua arte, para serem absolvidos dos processos, resolver a quem dar como esposa uma moça, filha órfã, única herdeira, sem obedecer à designação do testamento do pai, ser bajulado pelos oradores, especialmente por Cléon; e o mais compensador de tudo é a bajulação dos de casa, quando o juiz recebe o trióbolo.

Bdelicléon afirma que a tarefa de curar uma doença inveterada, infusa na cidade é difícil e exige uma inteligência forte e superior às forças dos autores cômicos. Em seu discurso, ele diz que a receita da cidade com os tributos dos aliados e os outros impostos somam quase 2000 talentos, e o salário anual de 6000 juizes é de apenas 150 talentos. Filocléon admira-se de não receber nem a décima parte das receitas públicas, perguntando para onde iria o resto do dinheiro. Bdelicléon responde que vai para as pessoas a quem ele se submete. A escravidão dos velhos está em ver todos aqueles bajuladores do povo investidos de magistraturas e eles só receberem em gotas o que mal dá para viver, de forma que obedecem às ordens daqueles. Quando, na verdade, o que a cidade recebe de tributos daria para tornar todos ricos. No *Filebo* (48 a-50 a) de Platão, Sócrates afirma que o que provoca o riso nas pessoas é a presunção por parte de alguém de ser mais rico, mais belo ou mais virtuoso do que é na realidade.

Em seguida, o coro reconhece a vitória do discurso de Bdelicléon sobre o de seu pai, e aconselha a Filocléon a aceitar ser sustentado pelo filho, que demonstra ser honesto e amá-lo bastante. Mas o velho pede que não o proíba de julgar, que é o que ele mais gosta de fazer. Então, seu filho manda que ele seja juiz sem sair de casa, julgando os criados e tendo toda a mordomia que não tinha no tribunal. E ainda receberá um salário por isso.

Bdelicléon arranja tudo para que se inicie o tribunal doméstico, com a aprovação de Filocléon. Logo surge um caso: o cão Labes (para Laques) roubara de fininho, na cozinha, um queijo fresco da Sicília e o devorou. Há toda uma paródia do tribunal, inclusive às preces e libações. Bdelicléon faz uma prece a Apolo para que este liberte seu pai da cólera e o torne mais piedoso com os acusados.

Apresentando-se dois cães, o acusador, do demo de Cidatenéon, Cléon, e o acusado, do demo de Exone, Laques. (No diálogo *Laques* de Platão, algumas informações deste personagem são geralmente cotejadas com a figura da comédia). A queixa: culpado de haver devorado sozinho um queijo da Sicília. O cão que representa Cléon queixa-se de o outro não

ter dado a sua parte do queijo. As testemunhas de Labes são o prato, o pilão, o ralador de queijo, a grelha, as panelas e outros utensílios. Não falando nada em sua defesa, o cão Labes é defendido por Bdelicléon, que diz ser Labes um bom cão. Se ele roubou uma vez, deve ser perdoado. Mas o outro cão, o acusador, fica sempre em casa e exige que se reparta com ele o que se traz de fora.

Filocléon parece comover-se com a história de Labes, e os filhotes do cão sobem à tribuna, para causar mais piedade ao juiz. Bdelicléon faz com que Filocléon, sem querer, deposite o voto na urna errada e, assim, absolva o cão. Filocléon desmaia, e o filho promete ao pai que o levará para os banquetes e que seus dias serão muito felizes. Eles saem, e o coro recita a parábase, que é bem tardia nesta peça, falando pelo poeta, que muito faz pela cidade, mas que foi incompreendido no ano anterior, não levando o prêmio pelas *Nuvens*.

Bdelicléon reaparece, tentando ensinar boas maneiras a seu pai, para participarem de um banquete com gente da alta sociedade. Põe-lhe roupas e calçados elegantes. Ensina-lhe que, entre os ricos e educados, não há pagamento de prejuízos, mas, para se resolver uma contenda, é suficiente contar fábulas de Esopo e coisas do gênero, e tudo terminaria em gargalhadas. A segunda parábase traz invectiva pessoal a alguns depravados, e o coro fala ainda em nome do poeta, dizendo que enganou Cléon, tendo prometido forçosamente deixá-lo em paz.

Filocléon sai do banquete trazendo a flautista, a quem promete fazer sua cortesã, quando o filho morrer e deixar-lhe herança, numa inversão cômica dos papéis de pai e filho. Todos os convidados do banquete seguem o velho para reclamar. Ele aprontara todas as maluquices no banquete, após se embriagar. Bdelicléon toma-lhe a flautista e o censura. Logo aparecem uma padeira furiosa e um homem que trazem testemunhas da violência de Filocléon com eles, e querem notificá-lo em processo. O velho tenta resolver tudo contando anedotas do gênero esópico ou sibarístico, como seu filho havia ensinado, mas acaba por ofender ainda mais as pessoas. O coro louva a mudança de Filocléon. E este aparece na última cena dançando como louco, desafiando os trágicos a dançarem melhor. E aparecem três dançarinos filhos de Cárcino, comparados a caranguejos, por Xântias, por causa do nome do pai, poeta trágico de baixa qualidade e muitas vezes satirizado por Aristófanes.

Esta comédia muito se assemelha a *Nuvens*: desta vez é o filho que tenta educar o pai. Mas vemos que o velho é um rústico como Estrepsíades, e o jovem, um homem sofisticado, como Fidípedes, que era um cavaleiro, membro da aristocracia.

Filocléon, que, pelo nome, representa o rival do poeta, pois o velho juiz é partidário de Cléon, que elevou o salário dos juizes para três óbolos por sessão, revela-se, no entanto, um instrumento nas mãos dos demagogos e, assim, uma vítima da política desses homens. Aristófanes, em *Acarnenses*, declarou, através de Diceópolis, que conhecia bem o comportamento dos aldeões, de que foi vítima, quando Cléon tentou processá-lo. Nesta peça parece haver uma transformação do velho colérico, instigado por Cléon, em um velho cômico, instruído por Aristófanes, que é representado por Bdelicléon. Este jovem ama o pai, que não tem a mesma educação que ele e faz de tudo para mudar seus hábitos. Ele é o que não suporta Cléon, o qual é responsável, de alguma maneira, pela mania do pai, e talvez, o manipulador do oráculo, citado pelo velho, que não lhe permitia deixar de condenar. Pois se observarmos os oráculos de *Cavaleiros*, onde o Paflagônio, Cléon, recita um oráculo muito semelhante ao de Filocléon, veremos que tal crença do velho é apenas mais um instrumento de poder utilizado pelo demagogo.

Em *Nuvens*, os dois credores de Estrepsíades ameaçam processá-lo, assim como a padeira e o homem que foram agredidos por Filocléon, em *Vespas*. Devemos nos recordar que a testemunha da padeira é Querefonte, o companheiro de Sócrates. Em *Apologia*, Sócrates diz que não vai agir como agrada aos juizes, chorando, suplicando para causar piedade aos jurados. Como vimos, em *Vespas*, tal procedimento muito agradava aos juizes.

O que percebemos é que esta peça parece ter sido estruturada sob as outras anteriores que conhecemos, juntando o tema de Cléon e a política dos demagogos de Atenas com a educação antiga e moderna. A primeira peça de Aristófanes de que temos notícia, representada em 427 a.C. foi *Os Convivas*, onde havia dois jovens, que representavam o filho bom e o malvado; logo depois veio a peça *Babilônios*, onde se falava dos tributos dos aliados a Atenas, e onde, certamente Cléon era satirizado, por sua avidez de bens desses mesmos aliados. Foi essa peça, sem dúvida, que provocou a acusação de Cléon contra Aristófanes por este falar mal da cidade diante de estrangeiros, do que ficamos sabemos em *Acarnenses*. Ali também ficamos sabendo que os cavaleiros teriam obrigado Cléon a pagar uma multa alta, na mesma peça sobre os aliados. *Nuvens* e *Convivas* são irmãs gêmeas, segundo a parábase de *Nuvens*, a segunda, que é a que nos chegou. Então, *Babilônios*, *Acarnenses*, *Cavaleiros* são comédias políticas, onde vemos a crítica a Cléon e aos demagogos de um modo geral; já *Convivas* e *Nuvens* tratam da educação; e *Vespas* é a peça onde vemos convergir os dois temas.

A união de Aristófanes com os Cavaleiros deve ter dado mais respaldo ao poeta junto ao público, como se vê em *Cavaleiros*. Em *Nuvens*, a figura dos Cavaleiros não tem o aspecto positivo das outras peças, já que ela está representada por Fidípedes<sup>36</sup>.

Após a parábase, assistimos ao empenho de Bdelicléon em instruir seu pai, para que ele possa participar da alta sociedade. E, depois de vesti-lo elegantemente, passa a fazer uma revista nos discursos.

**Bdel.** Vejamos agora, serias capaz de sustentar uma conversa séria na presença de pessoas cultas e hábeis?

**Fil.** Certamente.

**Bdel.** De que assuntos falarias?

**Fil.** De muitas coisas. Primeiramente, de como Lâmia, vendo-se presa, deixou escapar um peido; em seguida, de como Cardópion, falando à mãe...

**Bdel.** Deixa lá as fábulas, fala de coisas humanas, aquelas de que falamos sempre, de assuntos que comentamos em nossas casas.

**Fil.** Bem, entre os assuntos de que falamos constantemente em nossas casas, eu conheço este: “Era uma vez um rato e uma doninha”...

**Bdel.** *Homem tolo e grosseiro*, como diz Teógenes ao limpador de latrinas, quando o repreende. De ratos e doninhas, é isto que pretendes falar na sociedade?

**Fil.** De que é preciso falar então?

**Bdel.** É mister falar de assuntos elevados: que foste deputado como *teoro* com Ândocles e Clístenes.

**Fil.** Eu? Jamais fui *teoro*. Não, em parte alguma, exceto em Paros e assim mesmo recebendo dois óbolos<sup>37</sup>.

Bdelicléon explica a seu pai que ele deve falar sobre os jogos, lutas, contar façanhas corajosas da própria vida. Mas Filocléon não parece ter o que falar desses assuntos. Então o filho passa a ensinar ao velho como deve reclinar-se nos leitos em sociedade. Pede para o pai dar seqüência às canções, que teriam sido começadas por Cléon e seus companheiros, em um banquete fictício. O velho muda a letra da canção insultando o demagogo como sequioso do poder supremo, destruidor da cidade, ladrão. Bdelicléon aprova seu comportamento nas canções.

No final da peça, na volta do banquete, vimos que Filocléon ofendeu todo mundo e quis

<sup>36</sup> Cf. Robert (1967: 379-383).

<sup>37</sup> A tradução de todas as passagens de *Vespas* são de Junito de Souza Brandão. Editora Espaço e Tempo, s/d.

se sair dos prejuízos contando uma enxurrada de fábulas de Esopo. Na Literatura Grega, as fábulas eram um modo comum de expressão para as classes mais baixas ou desfavorecidas, e, quando os personagens representantes da classe alta contavam fábulas era geralmente de uma maneira indigna ou condescendente. Mas contar fábulas poderia indicar também relações de poder, pois, enquanto a fábula incorpora o olhar do mais fraco, a pessoa mais poderosa poderá usá-la para reforçar sua posição. As fábulas contadas por Filocléon acentuam seu status social e sua classe, e a imutabilidade desta é a principal característica do seu personagem cômico. Ele é “ineducável”, e contar fábulas, insultando os *aristoi* no banquete e as pessoas no caminho para a sua casa é o seu modo de expressar isso.

Contar fábulas pode representar uma marca de auto-afirmação de um devotado membro do sistema democrático jurídico e uma assinatura de um simples membro do demos ateniense. Pode ainda indicar um *topos* comum na cultura dos tribunais de ataque aos oponentes pelo sentimento de superioridade e condescendência, sem parecer esnobismo (Ésquines 1.141). O repetido uso dessas fábulas por Filocléon pode ser visto como um tipo de paródia crua da prática do tribunal, um triunfo da retórica popular não-aristocrática (cf. Rothwell, 1995: 233-54).

Em *Fédon*, Sócrates, no cárcere, diz ter metrificado as fábulas de Esopo de que se lembrava, para não morrer sem praticar a poesia. O ambiente do diálogo parece confirmar a utilização dessas fábulas na oratória dos tribunais e, talvez, a origem humilde de Sócrates, embora sua educação fosse de elevado nível, segundo Platão.

A primeira referência a fábulas aparece no discurso que faz Filocléon, no agón com Bdelicléon, onde ele quer convencê-lo de que ser juiz é como ser rei. Pois é respeitado e temido, mesmo sendo velho. Logo cedo, personagens importantes da cidade vêm suplicar-lhe prostrando-se, nas balaustradas do tribunal.

**Fil.** Em seguida, penetrando no tribunal, depois que me suplicaram e desarmaram a minha cólera, uma vez no interior, de todas as minhas promessas não cumpro nenhuma, mas ouço os acusados empregarem todos os tons para obter absolvição. Vejamos pois: quanta espécie de bajulação não ouve então um juiz? Uns deploram sua miséria e acrescentam outras desgraças às já existentes, até que os sofrimentos se igualem aos meus. Outros nos contam histórias (*mythous*) ou alguma facécia de Esopo (*Aisôpou ti geloion*). Um terceiro graceja (*skôptous*) para me fazer rir e desarmar minha cólera. Se nada disso nos comove, faz subir seus rebentos, meninos e meninas, conduzindo-os pela mão, e eu escuto: inclinam-se ao

mesmo tempo e começam a balir. Depois o pai, em nome deles, trêmulo, me suplica como a um deus que o absolva de prevaricação: “Sensibiliza-te com a voz de um cordeiro? Que a voz de um menino excite tua piedade”. Se gosto de marrãzinhas (*tois khoiridiois*), ele trata de me comover com a voz da filha. Nós então afrouxamos um pouco em seu favor o ferrolho de nossa cólera. Não é isto um grande poder (*megale arkhe*) e desprezo pela riqueza (*ten tou ploutou katakhenen*)? (*Vespas* 560-75).

Milanezi (2000: 371-2) declara que Aristófanes mostra para a cidade que os julgamentos não podem ser tratados como espetáculos para os juízes, que parecem querer apenas diversão, sem a seriedade e responsabilidade que se exige de um juiz.

Aristófanes parece querer vingar-se do júri do tribunal, que ele acusa de quase levá-lo à morte por mentiras, como podemos ler abaixo em *Acarnenses*, e do júri do teatro, que não lhe deu o prêmio pela peça *Nuvens*, representada no ano anterior ao de *Vespas*.

**Dic.** No entanto, tenho bons motivos de receio. Conheço bem a maneira de ser de nossos aldeões (*tous te gar tropous tous tôn agroikôn*), sei o prazer que sentem em ouvirem gabar-se a si próprios e à cidade, por um parlapatão (*anêr alazôn*) qualquer, com razão ou sem ela (*kai dikaia kádika*). São estes elogios que os impedem de ver que estão a ser levados (*kantautha lanthanous' apempolômenoi*). Sei o que vai na cabeça (*tas psykhas*) destes velhos, que não vêem outra coisa que não seja morderem com o seu voto (*psêphêdakein*). Eu próprio estou bem lembrado das que passei com Cléon, por causa da comédia do ano passado. Depois de me ter arrastado a tribunal (*eiselkysas gar m'es to bouleutêrion*), atirou-me uma catadupa de calúnias por aquela boca fora, que mais parecia um verdadeiro Cicloro. Foi um tal lavar de roupa suja, que pouco faltou para eu marchar desta para melhor no meio daquela porcaria toda (*hóst' oligou pany apôlomên molynopragmonoumenos*). (*Acarnenses* vv.370-82).

O poeta exagera nos traços característicos dos velhos aldeões, que integram o povo de Atenas, que também estão no teatro e na assembléia, julgando os discursos dos oradores e dos poetas. A ênfase desta peça, ora trabalhada, é, como já dissemos, a imutabilidade da natureza do povo rústico. E são vão todos os esforços do poeta cômico, que os considera como se fosse filho deles (Bdelicléon), embora este tenha uma outra educação. Como lemos na parábase, o poeta atribui a sua derrota no ano anterior à não aceitação do novo pelo público. Aristófanes se gaba, como poeta cômico, de apresentar “novas formas, em nada semelhantes

entre si e todas inteligentes”, em *Nuvens* (547-9), e pede o apreço do público para os poetas que “buscam dizer e inventar algo novo”, em *Vespas* (1053-4). Em *Leis* (816 d-e), o Ateniense exige que as comédias representem algo novo.

Filocléon diz, no prólogo, que um oráculo predisse a sua destruição se alguém (*tis*) lhe escapasse. O texto não se refere expressamente a nenhum termo técnico dos tribunais, e, então, vemos que ninguém escapa ao velho, mesmo depois de sua purificação dos julgamentos e condenações, com a absolvição do cão Labes, por uma artimanha de Bdelicléon. Interpretamos que, se ele mudar sua natureza, não será mais Filocléon.

No livro III da *República*, 414 c-415c, Sócrates narra um mito que muito se assemelha ao de Hesíodo sobre as idades metálicas. Só que neste mito, reelaborado por Platão, são as pessoas que são compostas de metais. E, nascendo com uma composição, exige-se que seja alojada entre os da mesma composição. Tal mito é a maneira de convencer a cidade das diferenças naturais entre os cidadãos, uma nobre mentira, das que se forjam por necessidade. Uma mentira do tipo das que “contam e fazem crer os poetas, mas que não aconteceu entre nós, nem sei se sucederá, e só se pode acreditar à custa de um sólido poder de persuasão” (414 c). O deus que modelou os filhos da terra misturou ouro aos aptos para governar; prata, aos auxiliares e ferro e bronze, aos lavradores e demais artífices (415 a). Mas o deus recomenda aos chefes que vigiem bem as crianças sobre a composição das suas almas, e não se compadeçam, quando acontecer de haver mistura de bronze ou de ferro na descendência dos guardiões, entregar a criança aos lavradores ou artífices, e fazer o mesmo quando uma dessas últimas nascer com ouro ou prata em sua composição: entregá-la aos guardiões ou auxiliares, “como se houvesse um oráculo segundo o qual a cidade seria destruída quando um guardião de ferro ou de bronze a defendesse” (415 c).

É interessante verificarmos que a discussão que antecede a passagem sobre o mito dos metais traz uma descrição do bom juiz, em contraposição com o bom médico. Em 403 c, a discussão sobre a música é concluída e se inicia a da ginástica. Mas como é a alma boa que permite ao corpo ser o melhor possível, então se deve apenas passar em revista os modelos já debatidos, e, seguindo o exemplo da música, a ginástica ideal deve ser simples. Enquanto a variedade produz na alma a licença; no corpo, ela produz a doença.

**Sóc.** Mas se a libertinagem e as doenças se multiplicarem na cidade, porventura não abrirão numerosos tribunais e enfermarias, e as chicanas e a medicina não serão veneradas, quando muitos homens livres se aplicarem energicamente a elas?

... ..

**Sóc.** E acaso se arranjará prova maior do vício e da educação vergonhosa numa cidade do que serem necessários médicos e juizes eminentes, não só para as pessoas de pouca monta e os artífices, mas também para os que se dão ares de terem sido criados em grande estadão? Ou não julgas uma vergonha e um grande sinal de falta de educação ser-se forçado a recorrer a uma justiça importada de outrem, como se eles fossem amos e juizes, por falta de justiça própria?

... ..

**Sóc.** Mas não te parece (...) que a vergonha ainda será maior do que esta, se uma pessoa não só passar a maior parte da vida nos tribunais, como réu ou como acusador, mas ainda, pela sua grosseria, for levada a gabar-se precisamente de sua habilidade para cometer injustiças, e capaz de arquitetar todas as partidas, de se escapar por todas as saídas e de se dobrar como uma cana para não apanhar o castigo – e isso por amor de coisas mesquinhas e insignificantes, ignorando até que ponto é mais belo e melhor modelar a sua vida de maneira a dispensar em absoluto um juiz sonolento? (*Rep.* 405 a - c).

Faz, então, uma exposição das doenças e fala sobre os médicos, especialmente, Asclépio, filho de Apolo, que tinha a fama, de se ter vendido por dinheiro, curando, por ouro, um homem rico, e, por isso, fora fulminado. Sócrates afirma que, se ele era filho de um deus não visava a lucros sórdidos, e se visava, então não era filho de um deus. Essa passagem nos faz lembrar de *Plutos*, onde o próprio deus da riqueza, que dá nome a peça, é curado por Asclépio.

Mas um juiz, diferentemente de um médico, que deve conviver com corpos doentes, não deve ter experiência de convívio com almas perversas.

**Sóc.** Portanto, estabelecerás na cidade médicos e juizes da espécie que dissemos, que hão de tratar, dentre os cidadãos, os que forem bem constituídos de corpo e de alma, deixarão morrer os que fisicamente não estiverem nessas condições, e mandarão matar os que forem mal conformados e incuráveis espiritualmente?

**Gláu.** Parece-me que é o melhor, quer para os próprios pacientes quer para a cidade. (*Rep.* 409 e - 410 a).

Sócrates quer demonstrar, no entanto, que a educação pela música e pela ginástica se estabeleceram tendo em vista sobretudo a alma, pois a disposição de espírito para a grosseria e dureza é adquirida pelos que se dedicam somente à ginástica, sem se dedicarem à música, e

a moleza e doçura, pelos que levam a vida só na música, sem a ginástica. E é o que há de corajoso na natureza do homem que pode se tornar grosseria, sem ser bem cultivado, pois pela excessiva tensão origina-se a dureza e irascibilidade. Já a doçura é própria do que há de filósofo na natureza, mas pela lassidão, torna-se mais mole do que convém (410 c - e). O cultivo de ambas as naturezas torna a alma corajosa e moderada. A música sem ginástica cria um “amolecido lanceiro”, e a ginástica sem música torna a pessoa “um inimigo da razão e das Musas, e já não se serve de palavras para persuadir; leva a cabo todas as suas empresas pela violência e pela rudeza, como um animal selvagem, e vive na ignorância e na inaptidão, sem ritmo nem graciosidade” (411 d - e).

Para Bowie (1996: 96-7), Filocléon é a representação do que há de pior no sistema judiciário, por ele ser excessivamente zeloso, facilmente enganado e irresponsável. Mas o corpo de jurados, representado no coro de vespas, tem uma apreciação mais positiva em algumas passagens da peça. Na parábase, por exemplo, as qualidades irascíveis de vespas são consideradas características dos verdadeiros atenienses (vv. 1075 ss.). Mais adiante, o coro descreve suas atividades guerreiras e legislativas (vv. 1117-71).

Filocléon, além de mudar de velho para jovem, numa efebria invertida, muda também de membro de um júri democrático para participante de uma instituição associada com a aristocracia e as elites políticas, que era os banquetes. Alguns dos nomes citados por Bdelicléon como possíveis participantes do simpósio são considerados partidários de facções oligárquicas. O coro de vespas percebe, em diversas passagens, tendências monárquicas no comportamento de Bdelicléon, embora, no final do agón entre pai e filho, os velhos reconheçam o amor e a sinceridade nas intenções do jovem para o velho jurado (cf. vv. 411, 417; 463-70; 474; 484 s.; 488-507).

Em *Vespas*, parece que há uma síntese de todos os regimes políticos, com a democracia ao centro em uma de suas principais instituições: os tribunais populares. Pois há alusões a todas, como à aristocracia a que Bdelicléon pertence e, tradicionalmente, o simpósio; à oligarquia, na menção das facções antidemocráticas; até ao que Platão chamará timocracia, pelo amor à honra, ao menos aparente, dedicada aos juízes, e pela alusão aos espartanos, nos trajés elegantes de Filocléon para o banquete; e à tirania atribuída também a Bdelicléon pelo coro. Mas, podemos ler na *República*, Sócrates faz a descrição do regime democrático como aquele que

Dispõe de toda espécie de constituições, devido à liberdade, e dá a impressão de que quem quiser estabelecer uma cidade (...) necessita de se dirigir a uma democracia, para escolher a modelagem que lhe aprouver, como se chegasse a uma feira de constituições e pusesse em prática aquela que tivesse selecionado. (557 d)

E a liberdade da democracia inverte tudo: “o pai habitua-se a ser tanto como o filho e a temer os filhos, e o filho a ser tanto como o pai, e a não ter respeito nem receio dos pais, a fim de ser livre”. (562 e)

É ainda interessante notarmos que Sócrates usa a figura do zangão (*kephén*), para representar a espécie de homem que arruína toda a cidade e favorece a transformação do oligarca em democrata e deste em tirano (*Rep.* 552 c ss).

Beltrametti analisa Filocléon e Bdelicléon como dois antagonistas que, face a face, desempenham papéis muito bem equilibrados, que até nos nomes representam um o inverso do outro. Enquanto um cultua as instituições políticas e a grandeza das magistraturas, o outro não vê nenhum prestígio nessa política, mas apenas abusos e enganos. São pai e filho caracterizados, comicamente, pelo inverso desses papéis. Neste par cômico, quem realmente ama e quem odeia a pólis? Para a autora, a dupla esclarece os dois lados de um mesmo cidadão, de um *polítes* que se reconhece no interior da comunidade política e que, ao mesmo tempo, toma seu distanciamento crítico dela. Mas que, de qualquer maneira, está perseguindo seus próprios interesses.

### Sinopse

1. A presunção dos velhos de *Vespas* é cômica. No *Filebo* (48 a- 50 a) de Platão, o que provoca o riso nas pessoas é a presunção por parte de qualquer um que se acha mais rico, mais belo ou mais virtuoso do que é na realidade;
2. A referência a Laques, através do cão Labes, e a alusão ao seu julgamento nas primeiras cenas de *Vespas* são consideradas fontes para o diálogo *Laques* de Platão;

3. O procedimento dos réus que tanto agrada aos juízes, em *Vespas*: chorar, suplicar para causar piedade, é também criticado por Sócrates em *Apologia*, quando este declara que não agirá conforme o gosto dos juízes;
4. Há, em *Vespas*, a utilização das fábulas de Esopo como um *topos* comum à cultura dos tribunais, como uma vitória da retórica popular. Em *Fédon*, Sócrates, no cárcere, diz ter metrificado as fábulas de Esopo, para não morrer sem praticar a poesia. O ambiente do diálogo sugere tanto o uso dessas fábulas nos tribunais como a origem humilde de Sócrates;
5. A imutabilidade do povo rústico ateniense parece ser o principal alvo de *Vespas*. O poeta reitera o seu pedido, já feito em *Nuvens*, pelo apreço do público aos poetas que inventam algo novo. Em *Leis* (816 d – e), o ateniense exige que as comédias representem algo novo, para evitar a familiaridade com o ridículo;
6. O oráculo de Filocléon que prediz sua destruição, caso ele deixe alguém lhe escapar, assemelha-se ao do mito da conformação metálica das almas, forjado por Sócrates no livro III da *República* 414 c – 415 c, “uma mentira do tipo que contam e fazem crer os poetas ...”. A discussão que antecede o mito dos metais descreve o bom juiz em contraposição ao bom médico. E mostra ainda que a educação somente pela ginástica, sem música, é que modela a alma para a irascibilidade;
7. Bdelicléon representa Aristófanes ainda jovem como o educador do povo rústico mais velho de Atenas, Filocléon. Apesar de suas tentativas de instruí-lo na música, ele não se liberta de sua educação irascível, uma vez que a formação se dá na juventude. Da mesma forma, vemos também o fracasso da educação de Estrepsíades em *Nuvens*. Platão apresenta na *República* que a educação deve iniciar-se pela música;
8. A representação do regime democrático em *Vespas* é semelhante à sua descrição na *República*: como um conjunto de todas as constituições (aristocracia, timocracia, oligarquia, da própria democracia e tirania) e como um regime acolhedor das inversões de poder nas relações sociais, motivadas pela excessiva liberdade.

## PAZ

No prólogo, dois servos amassam fezes para alimentar um escaravelho. Um deles explica que o patrão dos dois andava com uma mania de olhar para o céu e se queixar a Zeus por causa da guerra. Já havia tentado subir degraus, mas caiu e feriu a cabeça. No dia anterior, chegou com um escaravelho, chamando-o de Pégaso e dizendo que ele o levaria direto a Zeus. E assim o vinhateiro, Trigeu, realmente monta o escaravelho e sobe aos céus em busca de Zeus, sob os olhares assustados de seus servos e filhas. Explica a uma das filhas que teve a idéia de montar um escaravelho, por ter visto nas fábulas de Esopo que tal bicho foi o único a subir à morada dos deuses. O escaravelho também parece representar a comédia, com todo o seu repertório escatológico (e também representa a anormalidade da guerra), dirigida por um servo de Dioniso, Trigeu (de *Tryx* ‘borra de vinho’; *trygôidia* como *komôidia*, ‘comédia’), vinhateiro e poeta cômico.

Chegando lá, bate à porta, e quem atende é Hermes, que lhe comunica que Zeus e os outros deuses estão em uma parte mais elevada do céu, e deixaram *Pólemos*, ‘a Guerra’, para fazer o que quiser com os gregos. Pois os deuses estão irritados com os gregos, por eles mesmos preferirem a guerra, tendo os Olímpios tantas vezes lhes dado a oportunidade para a paz; mas quem estava vencendo na ocasião não a queria. *Eirene*, ‘a Paz’, foi presa por *Pólemos* numa caverna profunda. Trigeu se oculta e vê o deus Guerra com o seu pilão, pronto para transformar em pó as cidades gregas. Mas por falta de um pau de pilar, chama Tumulto, *Kydoimos*, para que vá pegar um em Atenas. Este, ao voltar, informa ao deus que os atenienses perderam o curtidor de couros que acabava com a Grécia, numa referência explícita a Cléon, que morrera no ano anterior ao da representação desta peça, na batalha de Anfípólis. Então o deus manda que Tumulto vá conseguir o pau de pilar em Esparta. Da mesma forma, o servo do deus Guerra volta dizendo que também não há mais tal instrumento entre os espartanos, referindo-se, certamente, a Brásidas, líder que também morrera na mesma batalha que Cléon. *Pólemos* sai com Tumulto para fabricar um outro pau de pilar.

Trigeu aproveita a ocasião e convoca o coro, formado de gregos de todas as cidades, que se unem para libertar a deusa Paz, enquanto Guerra estava ausente. Hermes então aparece com predisposição de denunciar os propósitos de Trigeu e do coro a Zeus. Mas Trigeu suplica-lhe que não os denuncie, lembrando-lhe o pedaço de carne que lhe trouxe como oferenda. Depois diz que sabe de um complô que a Lua e o Sol fazem contra os deuses

olímpicos. Pois, por serem os bárbaros a adorarem os dois astros, e os gregos os outros deuses, eles querem destruí-los, para serem os únicos a terem adoradores. Hermes resolve, então, ajudar, orientando e incentivando uns e outros no trabalho de desobstruir a caverna para libertar a Paz. Desse modo, Trigeu convenceu Hermes a ajudá-lo através de um argumento cósmico: os astros contra os olímpios.

Os gregos não trabalham da mesma forma, os mais empenhados no trabalho são os agricultores áticos, que sentem muita falta da paz. Quando finalmente conseguem retirar a deusa da caverna, ela traz junto de si Opora, a deusa das colheitas e Teoria, a deusa das festividades. A deusa Paz se mostra triste com os gregos, que a deixaram aprisionar por tanto tempo e também pela política de Atenas. Trigeu, a conselho de Hermes, desposará a deusa das colheitas, Opora, e entregará aos Prítanes a deusa das festividades, Teoria.

Na parábase, o coro louva o poeta que livrou a comédia das vulgaridades, pois ele criou uma arte maior, com belas palavras e grandes idéias. Também trouxe à cena os cidadãos mais poderosos. E repete o que disse, com as mesmas palavras, sobre Cléon na comédia anterior, *Vespas*.

Trigeu volta para terra, trazendo Opora e Teoria, e dá esta última aos Prítanes. Depois sacrifica um cordeiro à deusa Paz. Conta que viu no caminho do céu duas ou três almas dos poetas ditirâmbicos. Chega o adivinho Hiéacles que é recebido com indiferença e que acusa Trigeu de estar agindo contra a vontade dos deuses, ao forçar a volta da paz. Querendo comer os miúdos do cordeiro sacrificado, o adivinho é expulso por Trigeu, que ordena a seu servo que o espanque.

A segunda parábase louva a vida no campo sob o reino da paz e maldiz aqueles que fazem a guerra, obrigando os camponeses a abandonarem seus lares. Trigeu celebra suas bodas com Opora e recebe a visita dos agora felizes fabricantes de foices e de jarras, que lhe trazem muitos presentes de casamento. Mas também chegam os agora infelizes que estão arruinados com o fim da guerra: os fabricantes de penachos, de capacetes, de couraças, de lanças, o vendedor de clarins, pois não têm para quem vender seus produtos. Trigeu os insulta e eles se vão. Então chegam dois garotos cantando: o primeiro canta à guerra e diz ser filho de Lâmaco. Trigeu manda-o embora. O segundo garoto canta sobre o abandono do escudo e é o filho de Cleônimo, o símbolo de covardia, sempre satirizado por Aristófanes. Trigeu o acolhe e convoca a todos para comerem à vontade e sai carregado pelo coro como o feliz noivo, que desposa a rainha dos frutos.

A vida feliz da cidade em paz é descrita como a permanência no campo:

**Coro.** Pois nada é mais grato que já estar semeando  
e o deus a garoar e um vizinho dizer:  
“Diz-me, em tal tempo, que faremos, Comarquides?”  
“Beber me agrada, enquanto o deus nos auxilia.”  
Mulher, põe três medidas de ervilha no fogo!  
Mistura a elas grãos de trigo e pega os figos.  
Que vá Sira chamar Manes do campo.  
De modo algum se pode limpar vinhas hoje  
nem por-lhe terra, que o chão está empapado.  
De minha casa me tragam o tordo e os dois tentilhões.  
Tinha um colostro lá dentro e quatro nacos de lebre,  
se é que não os levou uma doninha ontem;  
lá dentro se mexia não sei o quê, e fuçava.  
Trás três deles pra nós, ó menino, e o dá pro pai;  
ramos de mirto fresquinhos pedes a Esquinades.  
E alguém do seu caminho chame Carinades;  
que venha beber conosco  
enquanto refresca e ajuda  
o deus a nossa lavoura.  
E quando a cigarra  
canta o doce canto,  
alegra-me ir ver  
as vinhas de Lemnos  
se já amadurecem,  
- pois é a primavera  
que sazona – e o figo  
olhando crescido,  
se já está maduro.  
Eu apanho e como  
enquanto digo “Horas amigas”,  
e o timo macerando faço uma infusão.  
Então eu fico inchado,  
Sim, com tanto verão ... (*Vespas*, 1140-1169)<sup>38</sup>

Na *República*, Sócrates descreve a vida feliz de uma verdadeira cidade, sem luxos ou quaisquer exageros:

**Sóc.** Será de outro modo que não seja produzir trigo, vinho, vestuário e calçado? E, depois de terem construído casas, trabalharão, no verão, quase nus, e descalços, mas, no inverno suficientemente vestidos e calçados. Alimentar-se-ão com farinha preparada, uma com cevada, outra com trigo, esta cozida, e aquela

<sup>38</sup> A tradução de *Paz* é de Marcos Cardoso Gomes. Dissertação de Mestrado. FFLCH, 1984.

amassada; com isso farão uma boa massa e pães, que serão servidos em ramos ou em folhas limpas, reclinar-se-ão em leitos de folhagem de alegra-campo e mirto, banquetear-se-ão, eles e os filhos, bebendo por cima vinho, coroados de flores, e cantando hinos aos deuses, num agradável convívio uns com os outros, sem terem filhos além dos seus recursos, com receio da penúria ou da guerra.

... ..

**Sóc.** Também hão de ter um conduto. É evidente que hão de fazer cozidos com sal, azeitona, queijo, bolbos e legumes, coisas que há no campo. Havemos mesmo de servir-lhes sobremesa de figos, grão de bico e favas, e torrarão ao fogo bagas de mirto e bolotas, enquanto bebem moderadamente. E assim passarão a vida em paz e com saúde, morrerão velhos, como é natural, e transmitirão aos seus descendentes uma vida da mesma qualidade. (372 a-e).

Mas, Glauco tendo exigido que a cidade fosse como a atual, com todos os luxos, Sócrates amplia os horizontes da sua cidade ideal:

**Sóc.** Portanto, temos de tornar a cidade maior. A que era sã não é bastante, mas temos de a encher de uma multidão de pessoas, que já não se encontra na cidade por ser necessária, como os caçadores de toda a espécie e imitadores, muitos dos quais são os que se ocupam de desenho e cores, muitos outros da arte das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores – rapsodos, atores, coreutas, empresários -, artífices que fabriquem toda a espécie de utensílios, sobretudo adereços femininos. E, em especial, precisamos de mais servidores.

Tais servidores são: pedagogos, governantas, criados, cabeleireiros e cozinheiros, e até porqueros. E haverá muito mais necessidade de médicos, nesse estilo de vida.

**Sóc.** E a região que então fora suficiente para alimentar a população de outrora, de bastante que era, se tornará exígua. (...) Portanto, não precisaremos roubar a terra dos nossos vizinhos, se queremos ter o suficiente para as pastagens e lavoura, e aqueles, por sua vez, não farão o mesmo com a nossa, se também eles se abandonarem ao desejo da posse ilimitada de riquezas, ultrapassando a fronteira do necessário? (...) Havemos então de fazer a guerra.

**Sóc.** E não digamos seja o que for – declarei – se a guerra faz qualquer bem ou mal, mas somente isto, que descobrimos a origem da guerra, de onde derivam sobretudo as desgraças particulares e públicas para as cidades, cada vez que ela se origina. (373 a-e).

A primeira parte de *Paz*, em que a Guerra reina no lugar dos deuses olímpicos, é caracterizada por alimentos impróprios e mal cheirosos: 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: 136) observa que o escaravelho inverte sua situação, pois passa a puxar o carro de Zeus e a comer a ambrosia de Ganimedes (722-4), da mesma forma que a situação da Grécia, que era dominada pela guerra, que é vista como sinônimo de morte, passa a ser de alegrias da bebida, da comida, da fartura no campo, do sexo, enfim, da vida.

Quando Trigueu chega à casa de Zeus, Hermes diz sentir cheiro de humano, e o trata mal, mas logo muda de atitude, quando o vindimador oferece-lhe um pedaço de carne. Bowie (1996: 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 este 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 (394, 602), que ecoa o modo que Zeus se dirige a este deus na *Iliada* 24. 334 s., dizendo que ele tem o maior prazer em se relacionar com os homens e gosta de ouvi-los.

Vemos que na comédia ele serve de intermediário entre os deuses e homens, pois, os outros olímpicos não estando no céu, é ele quem recebe Trigueu 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, pois 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 (1996:138-9), no culto de Hermes *Psithyros* ‘O que murmura’, em Lindos, onde ele tinha um santuário próximo ao templo de Atenas e lhe transmitia as sussurradas preces de seus suplicantes. Em *Paz*, é certamente em um sussurro que a deusa ‘muda’ Paz transmite a Hermes suas queixas aos mortais (657ss), e, do mesmo modo a muda herma aconselha Estrepsíades em *Nuvens* (1478 ss).

Hermes liga também o limite entre a vida e a morte, como *Psykhagogos* ‘condutor de alma’ e *Khthonios*: 364-75; 648-56. Mais especificamente ele é o deus da prisão e da libertação: Hermes traz Perséfone do Hades e também Heracles, 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 pode se referir ao deus das hermas, montes de pedras (cf. Bowie, 1996: 140 e nota 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 esta outra divindade, pois *Pólemos* é visto como a morte. Ao ser libertada, a deusa Paz traz consigo a deusa dos frutos e das festividades. O ser alado que transportou Trigeu também escava a terra. Além de haver todas as referências a fezes e mau cheiro, também há a referência a Cléon, que havia morrido no ano anterior.

Trigeu trata Hermes parodiando o modo que este deus tratou Apolo, no episódio do roubo das manadas: com astúcia e trapaceando. Para conseguir que Hermes não revele a Zeus sua intenção de libertar a deusa Paz, ele e o coro usam de adulação, presentes, súplicas, promessas de honrá-lo sobre os outros deuses, argumento da conspiração do Sol e da Lua contra os Olímpios. Mesmo com o tratamento desrespeitoso a Hermes, quando Trigeu chegou ao céu, o deus retoma sua condição própria depois que concorda em ajudar a libertar a Paz. Ele é quem conduz o ritual que precede à libertação da deusa.

Trigeu sobe ao céu para buscar a paz. O tema da subida à casa dos deuses é, muitas vezes, acompanhado da união de um herói com uma deusa. Em Aristófanes há essa mesma conexão, no final de *Paz*, há as núpcias de Trigeu com Opora, e, no fim de *Aves*, nas núpcias de Pisetero com Realeza. A união com uma divindade representa a recompensa dos méritos de um mortal e é o prelúdio à imortalidade conferida pelos deuses. Este sempre foi um dos temas mais familiares à mitologia grega: a união de Peleu com Tétis, de Titono com Aurora, de Cadmo com Harmonia, Heracles com Hebe, Odisseu com Calipso e Circe, por exemplo.

O lirismo tratou abundantemente esse tema, especialmente Píndaro (*I Neméia*, *III Pítica*, *IX Pítica*, frag. 30 dos *Hinos*: núpcias de Têmis e Zeus). As núpcias de Têmis e de Zeus são semelhantes à passagem 1731ss. de *Aves*, que louva o triunfo agonístico e a apoteose de Pisetero. Essa passagem testemunha a introdução que faz o poeta, no canto do coro, do famoso refrão de Arquíloco em honra aos vencedores (*tênella kallinikos*, v. 1764). O motivo não é somente grego, e a passagem de Píndaro como a de Aristófanes lembram o tema da poesia asiática: o poema babilônio da Exaltação de Ishtar, por exemplo (cf. Duchemin, 1957: 280-7).

Têmis logo deu à luz as “Horas (ou Estações) verídicas de diademas de ouro, dos frutos esplêndidos”, o que remete à Opora e a Trigeu bem com à Paz: esta com suas irmãs Eunomia e Justiça é para Píndaro (*Ol.* XIII, 6-7), como para Hesíodo (*Teog.* 902-3) uma das Horas.

As viagens heróicas ao céu ou ao mundo dos mortos não são tão freqüentemente associadas ao casamento com uma deusa, nas obras literárias e na cerâmica. É mais freqüentemente um tema tratado por si mesmo. É importante ressaltar como, para os gregos, é tênue o limite entre os países desconhecidos e as regiões fabulosas por um lado, e por outro o universo do mundo dos mortos e o mundo dos deuses.

Trigeu imita Belerofonte, herói de uma tragédia homônima de Eurípides, onde ele termina muito mal, tendo caído do céu, resta estropiado no solo. Trigeu se refere ao escaravelho como “meu Pégaso” (v.76-7), cavalo alado de Belerofonte. Na *Paz*, a justaposição de uma fábula de Esopo, “a águia e o escaravelho”, com uma tragédia de Eurípides, *Belerofonte*, traz semelhanças flagrantes com o mito asiático de Étana, segundo Duchemin (1957: 280-7), que também compara a descida de Dioniso em *Rãs* a passagens na *Epopéia de Gilgamesh* e à *Descida de Ishtar aos infernos*. Pois, segundo ela, embora o tom da comédia de Aristófanes seja bem diferente do da epopéia babilônica, não se pode encontrar na literatura grega o equivalente dos episódios da viagem de Dioniso ao Hades.

A alma do xamã, como ele mesmo narra, nas sessões de êxtase, percorre os espaços celestes e, às vezes, também desce ao mundo subterrâneo, para a sua purificação. Nessas sessões extáticas, o xamã veste uma roupa especial, que representa um corpo mágico, na forma de um animal, que é freqüentemente um pássaro. Este ritual altaico é descrito por M. Eliade (*Le Chamanisme*, pp. 175 ss. *apud* Duchemin).

Os mitos e as crenças se transmitem, com efeito, envolvidos de toda uma “aura”, de que os espíritos que a recebem não são sempre plenamente conscientes, para a qual, se ela existe de fato, eles servem forçosamente de veículo, quaisquer que sejam as variações introduzidas. Um Aristófanes, deste ponto de vista, insere-se, no mesmo título que um Píndaro ou que um Eurípides, na linha de uma tradição mítica (Duchemin op. cit., 294).

A *República* de Platão termina com o mito de Er, em que o panfilio Er, tendo morrido em combate e voltado à vida no décimo dia, narra que sua alma saiu do corpo e seguiu, com

muitas outras, até chegar a um lugar divino: na terra, havia duas aberturas contíguas uma à outra, e no céu, outras duas em frente a estas.

No espaço entre elas, estavam sentados juízes que, depois de pronunciarem a sua sentença, mandaram os justos avançar para o caminho à direita, que subia para o céu, depois de lhes terem atado à frente a nota do seu julgamento; ao passo que, aos injustos, prescreviam que tomassem à esquerda, e para baixo, levando também atrás a nota de tudo que haviam feito. (...)

No *Fedro* (246 b-c), também podemos verificar uma semelhante viagem celeste da alma:

Tudo o que é alma rege tudo o que é inanimado; essa alma circula por todo o céu, ora sob uma forma, ora sob outra. Quando ela é perfeita e porta asas, plana nas alturas e governa o mundo inteiro; quando perde as asas, é arrastada, até que se agarre a algo sólido; aí fixa sua morada, assenhoreia-se de um corpo terrestre, que parece mover-se por seu movimento próprio graças à força que pertence à alma.

### Sinopse

1. A descrição da vida pacífica no campo, na segunda parábase de *Paz*, é muito semelhante à descrição elaborada por Platão no início da *República*, como a vida feliz de uma verdadeira cidade, sem luxos ou exageros, que causam a guerra;
2. Trigeu vai à morada dos deuses, liberta a deusa paz e se casa com a deusa *Opora*, que preside às colheitas, trazendo de volta a fertilidade dos 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. Como já vimos, tanto a comédia de Aristófanes como a filosofia de Platão requisitam para si a autoria de discursos justos para a cidade;
3. Para os gregos, o limite entre as terras desconhecidas e as regiões fabulosas é frágil bem como entre o universo do mundo dos mortos e o mundo dos deuses. A

relação entre o céu, onde voam os pássaros e o céu, onde moram os deuses já está estabelecida em *Paz*. Tal relação parece ter sido inspirada em modelos não gregos. A justaposição de uma fábula de Esopo com uma tragédia de Eurípides traz semelhanças flagrantes com o mito asiático de Étana. Mas o vôo de Trigeu também pode ser interpretado como uma viagem aos inferos. Podemos então comparar tais imagens rituais com o xamanismo, na possível utilização de fontes asiáticas por Aristófanes, na *Paz*, e por Platão no mito de Er, no livro X da *República*, no Fedro, e nos outros mitos do além túmulo.

## *AVES*

No prólogo, dois velhos cidadãos atenienses desgostosos com a vida na cidade procuram o lendário homem transformado em pássaro, Tereu, para saberem dele de um lugar pacífico onde pudessem morar. Evélpides explica aos espectadores que eles estão saindo de Atenas não por odiarem sua cidade pelo que ela é, pois é grande por natureza, feliz e comum a todos que pagam taxas. Mas os atenienses levam a vida nos tribunais. Encontram Tereu, a poupa, e lhe explicam o motivo de o estarem procurando. Ouvindo sobre a vida tranqüila dos pássaros, Pisetero convence Tereu de que eles, os pássaros, poderiam ser reis do universo, se fundassem uma cidade no espaço entre o céu e a terra, impedindo os deuses olímpicos de terem acesso aos sacrifícios oferecidos pelos homens.

Tereu convoca os outros pássaros, que formam o coro, para que Pisetero fale de seus projetos. Mas, como inimigos naturais dos homens, os pássaros querem matar os dois velhos. Esta cena se assemelha à de *Acarnenses*, quando o coro de carvoeiros ameaçou Diceópolis de morte, por fazer pazes particulares com o inimigo. Lá, para conseguir uma chance de falar e se defender, o protagonista teve que recorrer a um expediente de Eurípides: imitando o Télefo da tragédia homônima, usou um refém, um saco de carvão; e, para convencer o coro da justiça de sua atitude para com os espartanos, vestiu-se de Télefo, tendo ido pedir os trajes ao próprio Eurípides. Em *Aves*, Pisetero, que é o próprio persuasor, não tem necessidade dos disfarces sofisticados de Eurípides. Tereu, no entanto, é um veículo mítico retirado da tragédia homônima de Sófocles, segundo o próprio Aristófanes (*Aves* v. 100). É ele quem convence os pássaros a ouvir os visitantes, com o argumento de que são os inimigos que ensinam a ter precaução.

O corifeu pede, então, a Pisetero que fale por que veio. Este mostra a sua habilidade retórica, argumentando que os pássaros foram reis antes dos deuses. Os pássaros crêem na conversa do persuasivo homem e constroem uma cidade nas nuvens, para controlarem os deuses, que, sem os alimentos dos sacrifícios humanos, morrerão de fome. Pisetero orienta os pássaros a construírem um muro em redor de todo o ar e do espaço, fortificando a cidade dos cucos. Só então é que os dois homens se identificam, e recebem asas para que possam conviver com os pássaros.

Na parábase, depois de apresentar uma nova cosmogonia, onde Eros, o deus alado, nascido de um ovo de vento e unido ao alado Caos noturno no Tártaro, chocou a raça das

aves, e só depois os deuses tendo nascido, as aves convidam os espectadores a virem conviver com elas, dizendo que as coisas proibidas por lei na terra dos homens, são naturais na terra das aves. Depois louvam as asas, pela facilidade de locomoção que elas permitem, até no próprio teatro, elas serão úteis.

Pisetero nomeia a nova cidade, sugerindo o nome de Esparta, antes de se decidir por Nefelocócia. Ordena que o arauto dos pássaros avise aos homens para sacrificarem agora às aves e, em segundo lugar, aos deuses, atribuindo a cada um destes a ave conveniente. Cumprem-se os ritos da fundação da cidade, e surgem os primeiros visitantes. Do grupo que visita a nova cidade, o Poeta é o primeiro, que louva Nefelocócia através de seus cantos, mas está interessado mesmo em ganhar roupas. Em seguida vem um intérprete de oráculos, que também pede roupas a Pisetero, e que é tratado por este de forma semelhante a que Trigeu tratou o mesmo personagem em *Paz*: competindo com ele nos oráculos, tratando-o de charlatão, expulsando-o, com pancadas; o próximo é Metão, o geômetra, que comparado a Tales, é depois expulso a pancadas, e chamado de charlatão; então vêm um inspetor e um vendedor de decretos, ambos são postos para fora e surrados. De qualquer maneira, o Poeta é tratado de forma mais gentil do que os outros visitantes, pois além de não ter sido surrado como todos os outros, ainda ganhou roupas.

Ora, os deuses necessitam de sacrifícios, Íris entrou no ar, enviada pelos deuses aos homens, para lhes dizer que devem sacrificar aos olímpicos. O novo homem-pássaro ofende a deusa e a despensa sem considerar suas ameaças com os raios de Zeus.

Os homens querem asas. Pisetero dará diferentes asas para diferentes gêneros de homens. O primeiro homem a se apresentar é um jovem que deseja matar o próprio pai, por isso necessita das leis dos pássaros, pois ele quer combinar as vantagens das aves com as dos humanos de modo duplamente impossível. As cegonhas cuidam de seus velhos pais como pagamento por lhes ter criado. As asas que Pisetero lhe dá são armas para a guerra, já que ele tem ânsia de matar. De certo modo o jovem é justo, pois não cometeu parricídio, mas procura uma cidade, cujas leis permitam executar o pai.

Não há lugar para a injustiça no reinado de Pisetero, por isso ele expulsa o sicofanta, que quer asas para facilitar suas delações. Todos que o procuram não desejam na verdade viver como pássaros, mas querem combinar poderes humanos e de pássaros. O poeta ditirâmico Cinésias é o único nomeado nesse grupo de candidatos a asas e é a figura central do grupo, como foi o astrônomo Metão no grupo de visitantes na nova cidade. Não há lugar

para sutilezas como a Poesia e a Astronomia em Nefelocógia. Pisetero defende o direito contra seus visitantes, que querem um poder sobre-humano, como o elmo de Hades. Em vez de poder sobre-humano ele lhes dá conselhos para serem justos.

Somente Pisetero, além de Evélpides, era um ser humano provido de asas. Apenas ele pode agir injustamente e impunemente, já que Evélpides ‘o Esperançoso’, que não tinha nenhuma ambição política, desapareceu, como a esperança de viver uma vida de pássaros (?) No canto coral, os pássaros se referem a homens injustos (Cleônimo, um sicofanta depravado, e Orestes, um ladrão), certamente para mostrar sua indignação pelos atos de Pisetero, pois este lhes usurpou o governo, instalando uma monarquia, i.e., excluindo os pássaros do poder.

Surge, então, Prometeu, que aconselha Pisetero a só negociar com os deuses se estes lhe entregarem o poder e, como esposa, Soberania, filha de Zeus. As negociações são feitas com a embaixada divina, formada por Posídon, Heracles e Tríbalo, representante dos deuses bárbaros. Há então as bodas de Pisetero e Soberania, comparadas as de Zeus e Hera.

Aristófanes guarda silêncio sobre si nas duas parábases de *Aves*. Vemos que isto é apropriado, já que a peça representa uma rebelião com sucesso contra os deuses venerados na cidade ou contra todos os antigos deuses ou ainda o sucesso de um ateniense que voltou as costas à cidade de Atenas e aos deuses. O que confirma a tese de que a autoridade do poeta como conselheiro estava abalada pela emergência de novos sábios na cidade (cf. Duarte, 1998, p. 1). Fora da parábase, no entanto, temos, pela primeira vez em Aristófanes, um poeta, com esta designação, como personagem. Ele aparece, após a parábase, durante o sacrifício que faz Pisetero aos pássaros, depois de ter batizado a cidade de Nefelocógia. Ele vem compor cantos para a nova cidade:

**Poeta.** Cuconuvolândia<sup>39</sup>, a afortunada,  
celebra, ó Musa, em teus cantos de hinos.

**Piset.** Que negócio é este? Me diga, quem é você?

**Poeta:** Eu? “Cantos de palavras melifluas lançando  
das Musas sou um servidor dedicado”,  
de acordo com Homero.

**Piset.** Mas, mesmo escravo, você usa cabelo comprido?

**Poeta.** Não. Todos nós, os compositores,  
somos “das Musas servidores dedicados”,  
de acordo com Homero.

**Piset.** Não é à toa que você tem um manto surrado de tanta dedicação.  
Mas, ó poeta, por que veio aqui? Você está perdido!

<sup>39</sup> A tradução de Adriane da Silva Duarte (Hucitec, 2000) para o que nós chamamos acima de Nefelocógia.

**Poeta.** Cantos compus para as Cuconuvolândias:  
ditirambos, muitos e belos,  
e partênios, e outros no estilo de Simônides. (vv.904-919).

Admirado com o fato de o poeta dizer que há muito compôs tais cantos para a cidade recém criada, Pisetero quer saber como pode ser isso. O Poeta responde “mas rápida é a palavra das Musas, qual cavalo no galope” (vv.924-5). E de modo semelhante ao dos nossos repentistas, canta pedindo um agrado. Pisetero manda um escravo retirar seu agasalho e entregá-lo ao sábio poeta. Mas este continua seu canto pedindo também a túnica. Pisetero cede outra vez, dizendo que é preciso ajudar o poeta, então o manda embora. O poeta parece estar sem rumo, pois descreve, em seu canto, que erra longe das cidades, entre nômades e Citas, fala da fria geleira, e diz que veio por planícies cobertas de neve e de muitos caminhos.

Pisetero convence os pássaros de sua antiga realeza, por sua habilidade retórica:

**Piset.** Por Zeus! Estou louco para falar! Eu já preparei um discurso,  
o que não impede de sová-lo mais um pouco.  
Rapaz, traga uma coroa! E para lavar as mãos, água, por favor! Rápido!  
**Evel.** Vamos comer? Ou o quê?  
**Piset.** Não, por Zeus! Mas há tempo procuro dizer algo, uma fala grande  
e gorda, que lhe dilacere a alma.  
Eu sofro tanto por vocês, que antes foram reis. (vv. 462-66).

E passa aos argumentos de sua tese:

**Piset.** De que os deuses não comandavam os homens no passado,  
nem eram reis, mas sim as aves, há muitas provas.  
Para começar eu mostrarei primeiro que o galo foi senhor  
e comandou os persas todos antes de Dario e Megábazo;  
por causa desse comando é chamado de ave persa. (vv. 481-5). (...)

Os pássaros crêem na conversa do persuasivo homem e constroem uma cidade nas nuvens, para controlarem os deuses, que, sem os alimentos dos sacrifícios humanos, morrerão de fome. Depois de orientar os pássaros para construírem um muro em redor de todo o ar e do espaço, fortificando a cidade dos pássaros, ele ordena:

**Piset.** E quando ela estiver de pé, exijam de Zeus o comando.  
E caso ele não conceda, nem queira, nem mude logo de idéia,  
uma guerra santa declarem contra ele, e proibam os deuses  
de atravessar em ereção o território de vocês,

como faziam antes para seduzir as Alcmenas,  
Álopes e Sêmeles. E se eles vierem  
lacrem o pau deles, para que não transem com elas.  
(vv.554-60).

O coro fica completamente convencido:

**Corifeu:** Você, de meu inimigo, se transformou no mais adorável dos velhos.  
Por mim, de modo algum abandonaria as suas idéias!  
**Coro:** Exaltado com as tuas palavras  
eu ameaço e juro:  
se, tu, unindo palavras afinadas às minhas,  
justas, leais e pias,  
vais contra os deuses,  
em harmonia espiritual comigo,  
não mais por muito tempo  
os deuses usarão o cetro, o meu! (vv. 626-36).

E eles mesmos, na parábase, forjam uma nova teogonia:

**Coro.** No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro,  
Nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de érebo,  
A Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento,  
Do qual, cumprindo o ciclo das estações, nasceu Eros, o desejado,  
A cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices de vento.  
Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto,  
Chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.  
E antes disso não havia a raça dos imortais, antes que Eros unisse tudo.

A nova cosmogonia dos pássaros tem quatro elementos primordiais como a de Hesíodo, mas se distingue pela elevação de Noite e Érebo aos primórdios. Em Hesíodo eles são descendentes de Caos. Em Aristófanes, a retirada de Terra e Eros da primeira linhagem é estratégica, sendo Terra “de todos sede irresvalável sempre” (*Teogonia* 117)<sup>40</sup>, onde o próprio Olimpo, morada dos deuses, está fixado, não deve figurar numa teogonia de seres alados; e Eros, filho da Noite de negras asas, nascido de um ovo de vento, pertencerá a uma geração de deuses alados e dará origem aos pássaros. Pelos ascendentes negadores do ser, desde os primórdios, concluímos que a cosmogonia dos pássaros, fruto do discurso de Pisetero, assim como sua cidade nas nuvens, é mentirosa, originados da habilidade oratória do persuasivo

---

<sup>40</sup> Tradução de Torrano (1991).

homem (cf. Duarte, 2000: 159-160).

É importante não esquecer que no *Banquete*, de Platão, Sócrates diz que Eros engendra belos discursos. Em *Fedro*, temos os discursos sobre Eros, analisados por Sócrates em sua composição oratória. No mesmo diálogo temos a imagem da alma como de um carro alado, e seu percurso no espaço celeste buscando a proximidade com o divino:

A asa recebeu da natureza o poder de levar consigo para as alturas o que é pesado, elevando-o para os lados onde habitam os deuses. É ela que, de uma certa maneira, entre todas as coisas corporais, tem maior participação no divino. Ora, o divino é belo, é sábio, bom e possui todas as qualidades dessa ordem: isso é o que mais alimenta e desenvolve as asas da alma, enquanto a feiúra, o mal, os defeitos contrários às qualidades precedentes causam sua ruína e destruição (*Fedro* 246 d-e).

Na *República*, porém, Sócrates identifica dois tipos de Eros, o bom, que é o musical e o ruim, amusical (403 a). E, em muitas passagens do mesmo diálogo, vemos Eros como um tirano (329 c, 573 b, 574 c, 575 a, 577 d), e o tirano como um erótico (573 d). Ophir (1991), procurando determinar na *República*, a formação discursiva do homem grego, - que delimita o seu espaço como superior aos animais e inferior aos deuses, por um lado, e distinto do bárbaro, da mulher e do escravo, por estes não pertencerem ao mundo político da mesma forma que ele, por outro-, encontra um paralelo entre o Gíges do diálogo e o Pisetero da comédia aristofânica, por eles representarem a subversão da formação discursiva, ocupando espaços diferentes do apropriado homem grego, por sua *hybris*.

Pisetero consegue combinar em si traços próprios de um animal com poderes exclusivos de um deus, através de suas habilidades políticas e retóricas mas também através de um irresistível desejo erótico, que o leva a casar-se com Soberania, filha de Zeus, e ao cetro deste. Ophir (1991) afirma que o filósofo, em Platão, acaba por ocupar a mesma posição de Pisetero e de Gíges, no que diz respeito à subversão da formação discursiva. A imortalidade da alma, que determina a mais fundamental distinção entre o humano e o divino, é alcançada somente por este homem, dotado com um novo tipo de *hybris*, que se traduz em um ilimitado desejo e uma determinada procura pela verdade.

Sócrates afirma que um homem destes não se voltará para prazeres animais e irracionais, nem dará importância às riquezas e honrarias, logo, segundo Gláucôn, este não

atuará na política. Mas somente na sua cidade, que é aquela que foi fundada só em palavras, por não se encontrar em parte alguma na terra, mas talvez haja um modelo desta no céu. (591 b- 592 b).

Sahonhouse (1978: 891), que estudando a *República*, na construção da *Kallópolis*, a cidade perfeita, encontrou uma grande concentração de imagens de animais, viu uma conexão entre a cidade de Platão em palavras com a cidade dos pássaros em *Aves*: como Pisetero transforma vida natural dos pássaros em uma cidade baseada na convenção, nomeada e organizada em três classes, de governantes, trabalhadores e mensageiros; do mesmo modo, Sócrates transforma sua pólis natural, a verdadeira cidade, em uma pólis convencional, e organiza seu rebanho de animais em uma cidade bem estruturada em três classes; a cidade de Aristófanes constrói suas defesas e depõe os deuses olímpicos, Sócrates faz o mesmo na *República*, estabelecendo a classe dos guerreiros e guardiões e, do seu modo, depõe os deuses olímpicos, por sua reforma da poesia e a substituição dos antigos deuses por suas “Formas”.

A deusa Íris é culpada de um crime capital, pois penetrou na cidade dos pássaros, e será executada, segundo Pisetero, que se recusa a aceitar a impossibilidade de execução de um imortal. Os pássaros são os governantes, e os deuses, imortais ou não, devem obedecer. Mesmo não podendo ser executados, os deuses podem ser prejudicados gravemente, pois, segundo Strauss (1993: 225-6), eles reconhecem a possibilidade do impossível. Ser um deus significa ser deus para os homens. Só com a colaboração de Pisetero e dos pássaros a revolta contra os deuses é possível. Pois apenas falando como um pássaro e pelos pássaros, Pisetero pode ultrapassar sua condição.

Após o debate com a deusa Íris, Pisetero é retratado como um deus, é só fazer um voto e as coisas acontecem (1119-21 e 1269 s). Ele é presenteado pelos homens com uma coroa de ouro, pois a fundação da cidade nos ares deu uma nova orientação à vida humana. Tinham antes mania por Esparta (leis rígidas) e agora têm mania pela vida dos pássaros (natureza).

Entre os pássaros a vida é conforme a natureza: não é proibido bater nos pais, não há distinção entre cidadãos, escravos e estrangeiros, é uma sociedade igualitária e universal. Assim, a doutrina dos pássaros conduz às recomendações do Discurso injusto de *Nuvens*. A doutrina de Sócrates é radicalmente cortada das Musas porque não dá lugar a Eros, já a dos pássaros é erótica e ligada às Musas. Tereu, a poupa chamando Procne louva Apolo e o coro dos deuses:

**Poupa:** Amiga minha, vem, deixa o sono,

Desata os cantos de sacros hinos,  
Em que diva boa afora choras  
Nosso amado, pranteado Ítis,  
Divinas notas tua fulva gorja  
trinando.  
Puro, vai pelo folhudo teixo  
Até o trono de Zeus o som.  
Lá Febo de cabelos de ouro o ouve  
E com a lira de marfim responde  
Às tuas elegias, e de deuses  
Forma coros. Por imortais bocas  
A uma só vez avança harmonioso  
O ai divino dos afortunados.<sup>41</sup> (vv. 209-21)

Este canto piedoso da poupa vem logo após o discurso de Pisetero convencendo Tereu do futuro destronamento de Zeus. É uma amostra de que Aristófanes repete nesta peça o que fez em *Nuvens*, ao justapor os festivais sagrados a expressões que retiravam o poder de Zeus. Esse canto, porém, traz algo de muito triste, que é a lembrança de Ítis, o filho de Tereu e Procne, que foi pelo pai devorado, como castigo aplicado por Procne por este violentar a sua irmã Filomela. Os três foram transformados em pássaros pela compaixão de Zeus. As doutrinas de Sócrates e dos pássaros ultrapassam a esfera do *nomos* da cidade ou da justiça, pois as duas autorizam que se bata nos pais.

Tereu, ao ouvir de Pisetero sobre a fortificação da cidade entre o céu e a terra e a destruição dos deuses, pensa que esses são atos justos, os pássaros são mais piedosos do que Tereu, pois querem provas de sua antiga realeza, argumento de Pisetero apenas para eles, não para Tereu. Eles são menos inteligentes que Pisetero, mas cantam melhor, sua teogonia é semelhante em estilo a de Hesíodo. Pisetero e os pássaros não negam a existência dos deuses, apenas acreditam na possibilidade de destroná-los. Enquanto que para Sócrates, em *Nuvens*, o princípio universal era o ar, para os pássaros, é Eros.

Os homens devem agir como lhes manda Pisetero-pássaro e não como agem os pássaros, da mesma forma que, sob o reinado de Zeus, os homens não deviam o imitar ao prender seu pai, Crono (cf. Strauss, 1993, p.229-30). Não é permitido na nova lei, como na antiga, bater nos pais e *a fortiori* cometer incesto (como parecia sugerir Fidípides em *Nuvens*). Strauss considera que Pisetero sabe agir como fundador de uma cidade. Ele fala como um pássaro, que é um ser diferente dos olímpios e pode ser um deus, mas, para ser deus, deve-se cumprir certas condições, pois um deus deve estar em harmonia com as exigências

fundamentais da cidade.

Depois da cena de Prometeu, cujo ódio natural aos deuses e amor aos homens traz aos pássaros a lembrança de que seu ódio natural é aos homens e não aos deuses, o coro canta a Sócrates e o companheiro Querefonte, que cercam o orador Pisandro, que, por sua vez, é ligado, de algum modo, pelos pássaros a Odisseu, e nos faz recordar o nome de Pisetero.

**Coro.** Junto aos Pés-Sombrios  
existe um lago, onde, sem se lavar,  
Sócrates atrai as almas.  
(*Psykhagôgein Sôkrates*)  
Ali também veio Pisandro,  
pedindo para ver uma alma  
que o abandonou ainda vivo.  
Segurando uma vítima,  
um camelo-ovelha, cortou-lhe a goela e,  
como Odisseu, recuou.  
Em seguida surgiu-lhe de baixo,  
rumo à sangoela do camelo,  
Querefonte, o morcego. (vv.1553-64).

Esta passagem nos faz recordar o que comentamos no capítulo referente à *Paz*, sobre os rituais xamânicos, em que as almas viajavam no céu e nos inferos, os xamãs vestidos de pássaro. A *República* de Platão termina com o mito de Er, em que o panfilio Er, tendo morrido em combate e voltado à vida no décimo segundo dia, narra que sua alma saiu do corpo e caminhou ao lado de muitas outras almas, até chegar a um lugar divino: na terra, havia duas aberturas contíguas uma à outra, e no céu, outras duas em frente a estas.

No espaço entre elas, estavam sentados juízes que, depois de pronunciarem a sua sentença, mandaram os justos avançar para o caminho à direita, que subia para o céu, depois de lhes terem atado à frente a nota do seu julgamento; ao passo que, aos injustos, prescreviam que tomassem à esquerda, e para baixo, levando também atrás a nota de tudo que haviam feito. (...)

No *Fedro* (246 b-c), também podemos verificar uma semelhante viagem celeste da alma:

---

<sup>41</sup> A tradução de *Aves* é de Adriane da Silva Duarte, HUCITEC, 2000.

Tudo o que é alma rege tudo o que é inanimado; essa alma circula por todo o céu, ora sob uma forma, ora sob outra. Quando ela é perfeita e porta asas, plana nas alturas e governa o mundo inteiro; quando perde as asas, é arrastada, até que se agarre a algo sólido; aí fixa sua morada, assenhoreia-se de um corpo terrestre, que parece mover-se por seu movimento próprio graças à força que pertence à alma.

Bowie (1996, p.171-2) faz a ligação de Pisetero com o nome do tirano Pisístrato ‘o persuasor do exército’, em comparação com ‘o persuasor de companheiros’, que pode ser ligado mais precisamente aos grupos oligárquicos, as *hetaireia*, que cresciam nessa época. E assim a peça poderia ser lida como uma demonstração dos perigos de se desejar um mundo melhor no céu e o exagero dos problemas da democracia. A insatisfação com o modelo democrático poderia levar a mudanças para um regime mais difícil de ser suportado, a tirania. Muitos ainda lêem esta peça como uma referência à expedição à Sicília, idealizada por Alcibíades, que seria o persuasivo político representado em Pisetero.

Vemos nessa leitura de Bowie sobre o perigo da degeneração da democracia em tirania, a prefiguração em Aristófanes, do que será exposto na *República* com relação às constituições da cidade e suas corrupções.

### Sinopse

1. Aristófanes guarda silêncio sobre si nas duas parábases de *Aves*. Tal fato é apropriado, uma vez que a peça representa uma rebelião com sucesso contra os deuses venerados na cidade, ou contra os antigos deuses, ou ainda um ateniense que voltou as costas à cidade de Atenas e aos deuses. Os pássaros, que formam o coro, de qualquer modo, se mostram os mais piedosos, principalmente por seus cantos. Aristófanes parece mostrar outra vez que o poeta, como o celebrante de Dioniso no seu teatro, é piedoso, embora compartilhe, de qualquer forma, a arte retórica com o seu protagonista. Em Platão, Sócrates se defende das acusações de impiedade, exaltando os deuses com os mais dignos epítetos, mas os substitui pelas Formas;

2. A autoridade do poeta como conselheiro estava abalada pela emergência de novos sábios na cidade. Temos, no entanto, pela primeira vez, em Aristófanes, um poeta, com esta designação, como personagem. Ele parece vir de lugares gelados e necessita de roupas, que, retiradas de um escravo, lhe são dadas por Pisetero. Na *República* temos a discussão sobre a autoridade da poesia em falar sobre o que não conhece;
3. Pisetero é a personificação de *Peitho*, a Persuasão. Ele convence os pássaros de sua antiga realeza, e, a partir daí, eles forjam uma nova teogonia, onde são mais antigos do que os deuses olímpicos, descendendo diretamente de Eros, um dos deuses primordiais em Hesíodo. Mas a própria descrição do nascimento dos pássaros na nova cosmogonia é reveladora da falta de substância da sua argumentação, visto que a ascendência dos pássaros até chegar a Eros é composta apenas de elementos negadores do ser. Em Platão, no *Banquete*, Eros é o que engendra belos discursos, no *Fedro*, Eros é o tema dos discursos analisados por Sócrates sob as técnicas da oratória e, na *República*, só o Eros musical deve ser cultivado pelo filósofo, que funda a cidade perfeita apenas em palavra;
4. Pisetero e seu companheiro fazem uma viagem fantástica ao mundo dos pássaros. Aristófanes utiliza o tema de viagens fantásticas para fins cômicos, mas ele não as inventou. Há muita semelhança destas viagens com as dos mitos asiáticos. No ritual altaico conhecido como xamanismo, a alma do xamã, como ele mesmo narra, depois das sessões de êxtase, percorre os espaços celestes e, às vezes, também desce ao mundo subterrâneo, para a sua purificação. Nestas sessões extáticas, o xamã veste uma roupa especial, que apresenta um corpo mágico, na forma de um animal, que é freqüentemente, um pássaro. Vemos, no final da *República*, o mito de Er, que permaneceu como morto por doze dias e, ao acordar, narrou a viagem de sua alma até um lugar divino, onde presenciou as sentenças dos mortos, que segundo fossem justo ou não eram enviados ao céu ou ao interior da terra, respectivamente.

## LISÍSTRATA

No prólogo, surge Lisístrata, em frente à Acrópole ateniense, impaciente pelo atraso das outras mulheres, e afirmando que o encontro marcado com elas não seria como os de hábito (para uma festa de Baco, ao templo de Pã, ao de Afrodite, ou de Genitália) - para os quais elas viriam em peso e muito cedo. Chega Calonice, sua vizinha de quarteirão, e outras informações são adicionadas pelos nomes significativos das duas interlocutoras, que aparecem, pela primeira vez, no cumprimento dessas duas mulheres. Então haveria algo sobre guerra (Lisístrata) e sobre vitória (Calonice). Em seguida, Lisístrata afirma que o encontro será para deliberarem algo de muita importância. "Deliberar" não era uma palavra do vocabulário feminino, mas da Assembléia, da qual as mulheres eram excluídas.

Calonice não crê na participação das mulheres em algo sério, pois elas vivem apenas de embelezar-se. O que poderiam fazer de sensato (*phronimon*) ou de brilhante (*lampron*)? Lisístrata esclarece que são os aparatos de beleza delas que irão salvar a Grécia, e, numa rápida exposição, elas contrapõem às armas de guerra masculinas as armas de sedução femininas. Como, em *Acarnenses*, Diceópolis opõe tanto os preparativos de um banquete aos de uma batalha, e o seu retorno nos braços de duas cortesãs ao retorno do soldado Lâmaco, ferido, nos braços de dois soldados.

Então dois grupos de mulheres se aproximam, em um deles, vem Mirrina, que traz no nome algo de odor e de sexo e é a única a falar, embora não se esclareça a qual dos dois grupos ela pertença. Desse modo mostra-se completo o grupo das mulheres áticas. Mas Lisístrata não elucida ainda o assunto para as amigas, pois é preciso esperar as da Beócia e as do Peloponeso. E chega então Lampito, a espartana, seguida por duas moças, uma de Corinto e a outra da Beócia – o número de três pode ser para se contrapor às três áticas. Contrastando com o tratamento dispensado às mulheres áticas, Lampito, cujo nome já sugere algo de brilhante (*lampros*), é muito bem recebida por Lisístrata.

Uma vez que todas as líderes gregas estão reunidas, Lisístrata explicará, para elas, o sério assunto (*to spoudaion*) da reunião. Como boa negociadora que é, ela dá início à exposição pelo motivo da insatisfação das mulheres: os maridos longe de casa pelas expedições militares. As mulheres deverão se abster de sexo com seus maridos, até que eles decidam acabar a guerra. No início, elas recusam firmemente: as duas mulheres áticas recuam

numa cena quase trágica, no que transparece o apego das mulheres ao sexo. No entanto, depois que a espartana Lampito resolve aceitar a greve, as outras mulheres também o fazem.

Então, todas estando de acordo, fariam um juramento para selar o plano. Iriam tomar uma grande taça negra invertida para degolar um pote de vinho de Tasos. A aprovação do sacrifício é unânime. Ouve-se um grito, que é o aviso das mulheres mais velhas sobre o sucesso da tomada da acrópole de Atenas - plano combinado com antecedência por Lisístrata. Esta se despede de Lampito, mas fica com as duas moças – de Corinto e da Beócia - como reféns. As atenienses vão se juntar às outras na Acrópole.

Entra o coro de velhos, que vêm defender a Acrópole da invasão feminina. Eles chegam com tochas inflamadas para queimar as mulheres na cidadela. Mas entra a outra metade do coro, composta de mulheres, em auxílio às companheiras. Elas chegam com jarras de água, para combater o fogo dos velhos. Começa então uma série de insultos trocados pelos dois semicoros, com alusões obscenas. As mulheres jogam a água dos vasos que portam sobre os velhos. Com um cortejo de arqueiros citas, um conselheiro entra em cena. Há uma luta entre os arqueiros citas e as mulheres que vêm de dentro da acrópole. Elas os derrotam completamente. O confronto, em seguida, é entre Lisístrata e o Conselheiro. Ela diz que ocuparam a Acrópole para que os defensores da guerra não movam mais nenhuma disputa pelo dinheiro, uma vez que o Tesouro está sob a guarda das mulheres.

Na parábase, as mulheres do coro se dirigem aos cidadãos e dizem trazer um discurso útil para a cidade e, assim, descrevem os cultos religiosos de que participaram desde criança até o casamento. O quadro agora será invertido, pois a greve de sexo ocupará a cena, enquanto que a ocupação, que se completou pela vitória das mulheres contra os homens na luta, será, de qualquer maneira, visualizada, pela imagem das mulheres habitando a Acrópole e não permitindo a entrada dos homens nela.

As mulheres fechadas na Acrópole procuram fugir, sentindo falta dos homens, antes mesmo que eles se dêem conta da greve que elas fazem. Só depois é que os homens parecem sentir falta de suas esposas. Há uma negociação entre Lisístrata e os embaixadores espartanos e atenienses. E as pazes voltam para os casais, que celebram, no êxodo, o novo casamento entre eles e entre espartanos e atenienses, simbolizando a paz também entre as cidades em guerra.

Na *Lisístrata*, a greve de sexo é restrita às mulheres casadas e, paradoxalmente, não se consideram outras possibilidades de satisfação sexual por parte dos homens: cortesãs, viúvas

de guerra, escravas, rapazes e nem mesmo masturbação. Thiery (1986: p.332-3) explica que o motivo para isso e para a própria greve é que a ação das mulheres dá-se, ao mesmo tempo, no plano familiar e cívico, sendo a cidade transformada em grupos de famílias que obedecem aos mesmos princípios.

No agón entre Lisístrata e o Conselheiro, o magistrado quer saber como se originou a idéia de elas, as mulheres, se preocuparem com a guerra e a paz. Introduz-se, dessa forma, a séria discussão sobre a legitimidade da ação das mulheres, diante da incompetência política dos homens. E Lisístrata narra a situação das mulheres em casa (vv.507-520), que estavam cientes das más deliberações dos homens na Assembléia, embora estes não lhes permitissem dar opinião. E elas se preocupavam com o que eles decretassem acerca da paz (vv. 512-14). Sabiam que ainda ouviriam, muitas vezes, outras piores deliberações dos homens. Mas eles mandavam que elas fossem cuidar do tear, pois a guerra era preocupação dos homens (v.520), frase atribuída a Heitor na *Iliada*. Quando então elas tomaram conhecimento de que não havia mais nenhum homem capaz na cidade (524-5), tanto no sentido físico quanto político, resolveram, juntas, salvar a Grécia.

O magistrado parece não ouvir nada do que Lisístrata fala sobre seus desígnios, para apenas se ofender quando ela alude a que os homens agora silenciem para ouvi-las (vv. 527-31). A partir deste ponto se inicia o processo de transformação dos papéis, os homens é que silenciarão diante das mulheres, i.e., eles terão que se metamorfosear em mulheres. Assim é que, através do pretexto do magistrado que diz não silenciar para alguém que porta um véu na cabeça, ou seja, para uma mulher, Lisístrata retira seu véu e o coloca nele, e uma velha entrega-lhe um cesto com o material de tear, e mandam que agora ele passe a tear, que é o trabalho feminino, pois “a guerra será preocupação das mulheres” (vv. 532-38), modificando o sentido da frase de Heitor, mas, não o metro, em grego.

Ao ser questionada em como resolveria todos os problemas da cidade (v.565), que, segundo ela e uma das velhas, tem o mercado ocupado com figuras ridículas de guerreiros, que compram peixes e frutos e os misturam aos apetrechos de guerra (vv. 555-564) – o que indica uma confusão total na pólis –, responde que é muito fácil, utilizando-se os embaixadores de cada uma das cidades, do mesmo modo que se utilizam os fusos para desembaraçar os fios do tear, assim também será desfeita a confusão política (567-70). E amplia a imagem do tear, desde o preparo da lã bruta até a confecção de um manto para a cidade (vv 574 - 85):

- Li.** Como um fio, quando está embaraçado, como este,  
tomando-o,  
puxando-o com fusos deste lado e daquele  
outro,  
assim também esta guerra acabaremos, se nos deixarem,  
desembaraçando-a pelos embaixadores, deste lado e daquele  
outro.
- Co.** Das lãs, dos fios e dos fusos negócios terríveis  
presumis cessar? Que tolas!
- Li.** E se houvesse algum bom senso em vós,  
das nossas lãs administráreis todas as coisas.
- Co.** Como então? Vejamos.
- Li.** Primeiro seria preciso, como com a lã bruta,  
em um banho  
lavar a gordura da cidade, sobre um leito  
expulsar sob golpes de varas os pêlos ruins e abandonar os duros,  
e estes que se amontoam e formam tufos  
sobre os cargos cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças;  
em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos  
misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo  
e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também,  
e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são  
colônias,  
distinguir que elas são para nós como novelos caídos ao chão  
cada um por si; em seguida o fio de todos estes  
tendo tomado,  
trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar  
um novelo grande, dele então confeccionar uma manta  
para o povo<sup>42</sup>.

No *Político*, de Platão, temos o paradigma da tecelagem<sup>43</sup>, que não se distingue da arte da vestimenta, para representar a arte real, que não se distingue da arte política. E, na *República*, no livro V, onde há a discussão sobre a capacidade dos dois sexos para desempenhar a mesma função, na administração da cidade, lemos a pergunta de Sócrates a Gláucon, a resposta deste e a conclusão do filósofo (455 c –e):

<sup>42</sup> A tradução é nossa. Editorial Cone sul, 1998.

<sup>43</sup> Enquanto o exemplo se multiplica para chegar a uma regra geral, o paradigma, sozinho, dá conta das particularidades que se eliminam nos casos específicos para se estabelecer a regra geral. A tecelagem é usada como paradigma para definir o político, no *Político* (281 a – 283 a, 305 e); a composição das leis, em *Leis* (V 734 e s), também é comparada à arte de tecer. No *Sofista* (226 a – 231 c), a divisão dicotômica remonta da arte diacrítica, por sua vez, ilustrada pelos “trabalhos domésticos” de cardar, desenrolar, tramar, etc. para a arte de purificar, depois a um método dialético que procede por interrogações e por respostas, o método socrático (Goldschmidt, 1982:59-60)

**Sóc.** Sabes, de entre as ocupações humanas, alguma em que o sexo masculino não sobreleve o feminino? Ou vamos perder tempo a falar da tecelagem ou da arte da doçaria e da culinária, nas quais parece que o sexo feminino deve marcar, e quando é derrotado, não há nada de mais risível?

**Gláu.** Dizes a verdade, ao afirmar que em tudo, por assim dizer, um sexo sobreleva em muito o outro. Contudo, há mulheres que são melhores que os homens para numerosas tarefas. No entanto, de um modo geral, é como tu dizes.

**Sóc.** Logo, não há na administração da cidade nenhuma ocupação, meu amigo, própria da mulher, enquanto mulher, nem do homem, enquanto homem, mas as qualidades naturais estão distribuídas de modo semelhante em ambos os seres, e a mulher participa de todas as atividades, de acordo com a natureza, e o homem também, conquanto em todas elas a mulher seja mais débil do que o homem.

*Lisístrata* tem uma contenda entre dois semicoros e também uma luta entre o Conselheiro com seus policiais e as mulheres auxiliares de Lisístrata. Aqui ele representa o antagonista. Próximo ao final do agón (vv. 589 ss), Lisístrata faz uma séria e até patética descrição do que a guerra significa para as mulheres: o homem, tendo retornado, pode facilmente, encontrar uma esposa, mas o tempo das jovens donzelas é curto para encontrar casamento; uma vez que passa, ela pode ficar sentada e observar presságios do amante que não virá. O magistrado a interrompe (v. 598): “ Mas, qualquer um ainda capaz de sentir tédio...”. Lisístrata então corta duramente sua fala com a surpreendente pergunta (v.599): “ E tu então por que não morres?”

Ela e suas companheiras o enfeitam com os usuais ornamentos tumulares e lhe dizem que Caronte, o barqueiro do Hades, está esperando-o. Esta passagem, afirma Cornford, é, dramaticamente um artil muito singular e inesperado para pôr o antagonista fora do palco. Ele nos lembra que no final da primeira metade do agón (v. 530 ss.) as mulheres entregam um véu e um cesto de tecidos ao magistrado, e, assim, pergunta se seria fantasioso recordar que o rei Penteu, antagonista de Dioniso nas *Bacas*, é vestido como mulher, antes de ser levado à morte pelas mãos de bacantes furiosas. E, em correlação com isso, podemos recordar o rei Toas de Lemnos, que era tido como filho de Dioniso e teria sido disfarçado nele, enquanto Hipsípile, sua filha, vestia-se como uma Bacante, para livrá-lo da morte, mas também fazendo o rei desaparecer no mar.

Os primeiros versos da parábase (614-658) trazem uma novidade para esta primeira parte da peça – os velhos do coro passam a acusar as mulheres de quererem implantar, com o auxílio dos espartanos, uma tirania como a de Hípias, e então se referem aos tiranicidas na citação de Aristogíton:

**Cv.** Quem é homem livre não mais se ocupa em dormir.  
Vamos, homens, preparemo-nos para esta empresa.

estr. Pois já me parece que isto cheira  
a muitas outras coisas e ainda mais graves,  
e sobretudo farejo a tirania de Hípias;  
temo muito ainda que alguns homens espartanos  
aqui tendo vindo reunir-se na casa de Clístenes  
encorajem as mulheres inimigas dos deuses com astúcia  
a se apoderarem dos nossos bens e do salário  
do qual eu vivia.

Pois sem dúvida é indigno que elas agora repreendam os cidadãos  
e falem, sendo mulheres, sobre escudos de bronze,  
que queiram nos reconciliar com os homens espartanos,  
em quem se deve confiar como em um lobo de boca aberta.  
Tramaram este complô contra nós, ó homens, em vista da tirania.  
Mas não terão poder sobre mim, pois estarei vigilante,  
e “portarei a espada” daqui para frente “no ramo de mirto”,  
marcharei para a ágora em armas com Aristogíton,  
ficarei em pé assim ao lado dele; pois me vem esta ocasião  
de bater no queixo desta velha inimiga dos deuses.

As mulheres do coro se dirigem aos cidadãos e dizem trazer um discurso útil para a cidade e, assim, descrevem os cultos religiosos de que participaram desde criança até o casamento. Elas afirmam terem o dever de aconselhar a cidade, pois mesmo sendo mulheres, devem ser ouvidas, por trazerem melhores propostas do que as atuais. E elas pagam sua parte, fornecendo os homens para a pólis, enquanto que os velhos só dão prejuízo, por terem gastado os recursos da época das guerras Médicas, e por não contribuírem para recuperá-los:

**Cm.** Então quando tu entrares em casa, tua mãe não te reconhecerá.  
Mas ponhamos, ó queridas anciãs, antes estes ao chão.

ant. Pois nós, ó todos os cidadãos, um discurso  
útil à cidade iniciamos;  
com razão, já que, na delicadeza e no luxo ela me criou;

desde os sete anos de idade eu era arréfora;  
depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona,  
e deixando cair a túnica amarela era ursa nas Braurônias;  
e enfim fui canéfora sendo uma bela moça, tendo  
um colar de figos secos.

Então não devo há muito algo útil aconselhar à cidade?  
Mas se eu nasci mulher, disto não me recrimineis,  
quando proponho coisas melhores do que as do presente.  
Eu pago a minha parte; pois forneço homens.  
Mas vós, infelizes velhos, não pagais, já que  
a parte dita dos avós que veio dos medas  
tendo gasto, vós não a devolvestes em contribuições,  
porém ainda nos arriscamos a ser arruinados por vós.  
Podereis grunhir algo? Mas se me irritares de algum modo,  
hei de te bater no queixo com este coturno duro.

A tentativa de fuga da Acrópole é representada na cena por quatro mulheres, ou seja, por três, mais exatamente, já que a quarta só acrescenta sua queixa do barulho das corujas: a primeira vem protestando que sua lã de Mileto se gasta em casa, e por isso deve ir estender sobre a cama –o sentido obsceno é enfatizado pela omissão do objeto que se estende; a outra havia se esquecido de pelar o linho, e quer ir retirar a pele – clara alusão à glande do pênis; as dores do parto surpreenderam a terceira no recinto sagrado de Atena, quando, no dia anterior, nem estava grávida, e, para convencer Lisístrata de sua gravidez, pôs o elmo sagrado sobre o ventre – representação do ventre vazio pela guerra, e, certamente, considerando-se que em *Thesmophoriazousai* há referência à maternidade (também fingida), deve aludir a algum traço do ritual de fertilidade; e as corujas que impedem outra de dormir. Lisístrata então as reanima a suportarem mais um pouco, informando-lhes da existência de um oráculo, burlescamente elaborado, que lhes dá a vitória (vv. 770-772), e assim elas tornam a entrar na Acrópole.

Há dois cantos corais, correspondentes cada um a um semicoro, eles representam a intriga dos homens e das mulheres na história do misógino Melânio e na do misantropo Tímon (vv. 781-828). Confirmando-se o ódio cego dos homens pelas mulheres, enquanto que as mulheres ponderam seu ódio aos homens perversos.

Mostram-se os efeitos de uma contingência prolongada nos homens. Trata-se, nesta cena, de um caso particular: Mirrina (*Myrriné* ‘ramo ou coroa de mirto’, metáfora do órgão feminino), ilustra a greve conjugal por frustrar sexualmente seu marido Cinésias (de *kineô*

‘mover’, ‘agitar’). Ele vem ao pé da Acrópole implorando por sua mulher, ela consente em descer para abraçar o filho, que Cinésias trouxe nos braços de um escravo cita, para convencê-la a isto. E, descendo até a gruta de Pã, Mirrina finge que vai ceder, mas o abandona bruscamente.

Esta cena vem como para desmentir imediatamente a história de Melânio, que vivia feliz longe das mulheres, longe do casamento, pois Cinésias diz exatamente o contrário para Lisístrata, antes de encontrar Mirrina: que não tem mais prazer na vida desde o dia em que sua mulher saiu de casa, nem sente mais gosto na comida.

Então se dá um dueto entre Cinésias e o coro dos velhos: ele, deitado sobre uma esteira de juncos, lança gritos dolorosos num ritmo lasso. Os velhos se aproximam dele e o cercam, lamentam seu estado, e Cinésias, induzido pelo coro de velhos, lança contra sua mulher uma maldição burlescamente obscena. Na segunda parte desta cena, pois não parece haver intervalo entre a maldição obscena de Cinésias e a entrada do novo personagem (vv. 980-1013), um arauto espartano chega a Atenas e encontra Cinésias, revelando a ele os sucessos da greve em Esparta. Eis que começa uma longa falofôria, pois é a Grécia inteira que, desta vez, sofre a tortura de Cinésias.

Os dois homens portam um falo ereto, e assim se reconhecem na mesma situação. Só a partir desse diálogo que Cinésias fica ciente da trama das mulheres e resolve convocar os embaixadores com poderes para tratar da paz entre Atenas e Esparta e seus respectivos aliados. O arauto lacedemônio já vem com a informação de que as mulheres estão em greve de sexo e só a deixarão, quando os homens resolverem a questão da paz. Só então, é que Cinésias se dá conta do que realmente está havendo (vv. 1007-8). Mas em Esparta a greve foi um sucesso.

Os semicoros terminam as hostilidades e se unem. Os velhos só conservam, desde a parábase, o *sômotion*, a malha que ficava sob as vestes. As mulheres se oferecem para ajudar os velhos a recolocarem as túnicas, adulam-nos, retiram-lhes um mosquito do olho e os beijam à força. Esta cena faz prever o desfecho que está próximo, porque marca o apaziguamento entre os dois coros inimigos e termina por uma vitória pacífica do coro das mulheres (vv. 1014-42).

Solomos (1972: 184), comentando esta peça, diz que pela separação e depois reunião desses dois coros, masculino e feminino, *Lisístrata* faz lembrar, de alguma maneira, os andróginos que o *Banquete* de Platão apresentará como uma pura invenção de Aristófanes.

Ele afirma que esses dois coros enquanto separados se procuram o tempo todo, seja por ódio ou por desejo, e se reúnem enfim formando um conjunto dançante hermafrodita. Pois alguns anos apenas separam *Lisístrata* da época presumida do Banquete de Agatão (que é personagem de *Tesmoforiantes*) e das *Aves* e sua parábola cosmogônica. Então se pode supor que Aristófanes mostrasse, nessa época, uma preferência para as parábolas cosmogônicas e antropológicas. A parábola dos andróginos provém certamente de uma passagem de Aristófanes ignorada por nós mas conhecida de Platão. Mas, como adverte Wilson (1982: 157-61), há em 191d do *Banquete* de Platão a referência aos versos 115-16 de *Lisístrata*:

**Arist.** É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós portanto é uma tésseira complementar de um homem (*anthopou*), *porque cortados como linguados*, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento<sup>44</sup> (grifo nosso).

Os versos de *Lisístrata* a que Platão pode estar se referindo são atribuídos a Mirrina, no prólogo, ao indicar o sacrifício que faria para acabar com a guerra:

**Mirr.** E eu aceitaria, mesmo que como um linguado, acho que daria a metade de mim, tendo sido cortada.

Foi mesmo o que ocorreu com ela: deu a metade de si, ou seja, o seu marido, no seu sacrifício de separar-se dele. Talvez não seja fantasioso supor que a idéia dos andróginos no *Banquete* de Platão tenha nascido a partir de *Lisístrata*.

O coro aconselha Lisístrata a agir de um modo que reúna características masculinas e femininas: ela tem que ser “terrível e delicada, boa e má, venerável e doce, multi-experiente” (v. 1109), para fazer com que os representantes de Atenas e Esparta sejam encantados por ela e a tornem o árbitro das negociações entre eles. E assim ela traz a personagem muda “Reconciliação”, que apaziguará as principais cidades da Grécia, e o corpo da jovem servirá de mapa nas discussões sobre colônias das duas cidades guerreiras. Antes, porém, Lisístrata prega um sermão aos ministros de Esparta e de Atenas, cuja atenção é tão dividida entre a

---

<sup>44</sup> A tradução é de Sousa, José Cavalcante, in: Platão, *Diálogos*, 1987.

situação diplomática e as atrações da cortesã – que representa a Reconciliação –, que eles caem numa linguagem ambígua e chegam a um entendimento (vv. 1162-1172).

A Reconciliação surge como uma imagem invertida da Acrópole com mulheres no seu interior, pois ela é uma mulher com as cidades da Grécia em seu corpo. Assim, até mesmo nessas imagens maiores, os planos estão entrelaçados. E então, para negociar com os homens mais novos, é o corpo da mulher que ficará exposto para as discussões políticas. Dessa vez é a linguagem da pólis a que os homens não atentarão, envolvidos que ficam pelas partes genitais da moça, ao contrário das negociações com os velhos, que não atentavam para as referências ao plano de greve de sexo, encoberto pela tomada da Acrópole. Eles são convidados então a entrarem na cidadela e fazerem juramentos de paz, ao que eles respondem (vv. 1173-4):

**Ea.** Quero agora me despir para nu lavar a terra.

**El.** E eu antes levar excremento, pelos Dióscuros.

Esta referência ao campo cultivado parece mostrar que a paz ainda está, representada na vida rural, de onde a comédia retira sua força vital. Mas, de qualquer maneira, a renovação da vida está, desta vez, na reprodução dos seres humanos mesmos. E a simbologia da fertilização da terra não está ausente de *Lisístrata*, nas referências a diversos rituais agrários, especialmente presentes no papel das velhas do coro. Elas trazem jarras cheias de água, para salvar as mulheres fechadas na Acrópole, um templo sagrado, e ameaçadas de serem queimadas, como suplicantes, pelos velhos do coro. As velhas acabam por regar os próprios velhos, para que estes rejuvenesçam, uma vez que, por diversas alusões, eles são comparados a moribundos. Faraone (1997: 58) interpreta que, nesta peça, a preocupação dos homens em salvar a cidade é substituída pela salvação dos próprios homens. *Lisístrata* assimila os termos de salvação pública e privada, ao usar uma linguagem mítica tradicional de mulheres salvadoras como portadoras de água (*hidrophoroi*). A tarefa diária das mulheres de transportar água da fonte vem carregada de poderes dramáticos e religiosos das histórias de salvação de Heracles e Dioniso, pela alusão às Híades, ninfas da chuva, amas do deus do teatro. Dessa forma, Aristófanes entrelaça habilmente as noções mitológica, litúrgica e política de salvação, a qual é o tema central da peça.

Na cena final há duas odes, uma cantada pelo embaixador lacedemônio, e a outra pelo embaixador ateniense. A primeira delas é uma ode a Ártemis, para que ela permita a

duração das pazes entre eles, e invoca a musa Memória para notáveis batalhas dos atenienses e espartanos contra os medas (vv. 1247-1272). Reforça-se, desse modo, a importância de Ártemis para a ação das mulheres na peça. As mulheres são auxiliadas, principalmente, por três deusas: Afrodite, que favorece a excitação do desejo erótico nos homens; Atena, como a que lhes dará a vitória, e patrona da cidade, em cujo templo elas estão fechadas, e a deusa Ártemis.

A segunda canção é do embaixador ateniense. Nela, ele invoca Ártemis, Apolo, Baco, Zeus e Hera e todas as divindades para testemunhas de que eles não esquecerão a tranquilidade de que gozam no momento. A ode é composta de uma monodia e de um coro. E ele atribui a Afrodite a felicidade presente. A reunião de homens e mulheres nesta dança final é por si mesma uma espécie de re-casamento. A canção termina com brados de vitória e gritos báquicos.

Essa associação de guerreiros com cantos e danças era própria da cultura espartana, pois, nas palavras de Plutarco, “se alguém considera os poemas espartanos, dos quais alguns foram conservados até a nossa época, e toma os ritmos de marcha, que eles executam pela flauta, quando atacam os inimigos, reconhecerá que Terpandro e Píndaro não estavam errados em conjugarem a bravura com a música” (Plutarco *Licurgo* 21.4).

Vemos que, em *Lisístrata*, há uma certa simpatia para com os espartanos. Lampito é a única mulher, além da líder ateniense, a considerar a paz mais importante do que o apego ao sexo; os espartanos é que vêm a Atenas para fazer as tréguas; as mulheres da peça, que representam o partido da paz, são associadas, pelos homens, aos espartanos.

Há, no livro V da *República*, uma referência à Lacedemônia e a Creta sobre o riso provocado pela prática de exercícios físicos das mulheres sem roupa, que podemos relacionar à referência de Aristófanes:

**Sóc.** Qual das coisas notas tu que seja a mais ridícula? É evidente que são as mulheres nuas a fazer ginástica com os homens nas palestras – não só as novas, mas também as que são positivamente mais velhas, tal como os velhos nos ginásios quando, cheios de rugas e pouco agradáveis à vista, mesmo assim gostam de praticar a ginástica? (...)

**Sóc.** Mas, uma vez que nos atiramos para a discussão, não devemos temer a troça dos engraçados, sejam quais e quantos forem os seus dichotes contra tamanha mudança relativamente aos exercícios de ginástica, à música, e não menos ao porte de armas e condução de cavalos. (...)

**Sóc.** Mas, uma vez que começamos a falar, avancemos para as asperezas da lei, depois de termos pedido aos graciosos que não exerçam a sua atividade específica, mas que sejam sérios, e de termos lembrado que não há muito tempo que parecia aos Gregos vergonhoso e ridículo –como ainda agora a muitos dentre os bárbaros- a vista de um homem nu, e que, quando principiaram a fazer ginástica, primeiro os Cretenses, depois os Lacedemônios, foi tudo uma galhofa para os cidadãos de então.

**Mirr.** E eis que Lampito se aproxima.

**Li.** Ó cara amiga espartana, salve, Lampito.  
Quanto aparece a tua beleza, doçura.  
Como tens bela cor, como é vigoroso o teu corpo.  
Até um touro degolarias.

**Lampito**

Acho que sim, pelos Dióscuros.

Exercito-me no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum.

**Ca.** E que bela peça de seios tu tens.

**La.** Vós me apalpai como a uma vítima.

### Sinopse

1. As mulheres, em *Lisístrata*, tomam a Acrópole e fazem uma greve de sexo, para conseguirem o fim da guerra entre os gregos, e, conseqüentemente, a salvação da cidade. Elas são esposas legítimas e se consideram autorizadas a aconselhar a cidade, por terem participado dos rituais cívicos a elas prescritos. São elas que fornecem os filhos para serem soldados nas batalhas. As mulheres agem transformando a cidade em uma grande casa, considerando a família em primeiro lugar. Na *República*, vemos que, na cidade ideal de Sócrates, as mulheres participarão do governo como guardiãs, e que a cidade será transformada em uma família de modo mais radical pela comunidade de mulheres e filhos, de que trataremos em *Assembléia de Mulheres*.

2. A greve de sexo é, na verdade, a separação do casal, um ser duplo, em duas metades, como os seres circulares do discurso de Aristófanes no *Banquete* de Platão. Há, neste diálogo, uma referência quase literal a um verso de *Lisístrata*: no corte de um ser como um linguado, de um só em dois. Na peça, há também a divisão do coro em duas metades, uma masculina e outra feminina. Este coro luta e se repele durante grande parte da peça, mas, no final se une e entoia um canto hermafrodita, em que se misturam os desejos de guerra e de paz, dos homens e das mulheres, respectivamente.
3. Os espartanos são vistos com certa simpatia, em *Lisístrata*, especialmente, pela caracterização de Lampito, que aparece como uma espartana bem exercitada fisicamente e pronta a qualquer sacrifício pela paz. Na *República* temos, no livro V, a discussão sobre o riso indevido atribuído à ginástica feminina e o exemplo de Lacedemônia, como um lugar onde tal riso foi abolido.

## TESMOFORIANTES

No prólogo, vemos o próprio Eurípides, junto com um parente, por aliança, *kedestes*, – pois é assim nomeado no texto de Aristófanes –, possivelmente o seu sogro Mnesíloco, chegar à casa de Agatão, que também era um poeta trágico. Os dois visitantes se ocultam, quando o servo de Agatão aparece fora da casa. O criado então pede silêncio absoluto para que seu patrão possa compor seus belos versos.

Agatão é um efeminado e, quando aparece em cena, vem, como Eurípides em *Acarnenses*, rolando pelo *ekkyklema*, mecanismo usado para mudar o cenário no teatro antigo. O parente de Eurípides o confunde, então, com uma prostituta, pelos trajés femininos que o poeta porta. E ainda o confunde mais, quando Agatão entoia um canto, em que ele mesmo faz o papel da coriféia e do coro de donzelas, pedindo para honrar Leto e os gêmeos Apolo e Ártemis. Ele se sente excitado pelo canto feminino do poeta e fala que não compreende aquele ser andrógino.

O poeta Agatão explica que traz a roupa conforme a sua maneira de pensar, pois, segundo ele, é preciso que o poeta se apresente de acordo com suas peças. Vemos o mesmo pensamento em *Acarnenses* (vv. 410 ss), em que Eurípides, para compor personagens coxos e mendigos, veste-se de farrapos. Então, ao se fazerem peças com mulheres, é preciso que o corpo do poeta participe dessa natureza. Ora, quando se fazem peças com homens, tem-se no corpo esta característica, mas aquilo que não se possui, consegue-se pela imitação. Como é uma necessidade compor de acordo com a própria natureza, Agatão passou a cuidar da sua.

Então o personagem Eurípides, na iminência de ser eliminado pelas mulheres, vai tentar utilizar meios incríveis para sair dessa armadilha. O fato de procurar Agatão já foi um artifício por ele imaginado. Ora, Agatão, afeminado como era, poderia entrar sem problemas no Tesmofórion, templo das duas deusas homenageadas no festival interdito aos homens. Mas ele se recusa, pois não quer entrar em atrito com as mulheres.

O parente de Eurípides, então, se oferece para ajudar, e é transformado em uma mulher, certamente bem feia, pois se trata de um velho cheio de pelos, que fora depilado com fogo, numa paródia ao teatro trágico e o travestimento deste teatro dos atores homens em mulheres que desempenharão seriamente seus papéis. Depois de ser depilado com uma tocha ele é vestido com trajés femininos emprestados de Agatão. O parente consegue penetrar no templo de Deméter, como uma senhora ateniense comum.

Tem-se em seguida o párodo, que é a entrada do coro de mulheres, que entoia preces para o início da assembléia. A primeira mulher a falar expõe as queixas que todas têm em relação ao poeta Eurípides que, segundo ela, onde quer que tenha meia dúzia de espectadores, aí estará o tragediógrafo falando mal das mulheres: que são levianas, doidas por homens, bêbadas, traidoras, tagarelas, a desgraça completa dos maridos. E, nas suas obras, sempre se pôs à procura de argumentos em que aparecia uma mulher perversa, nunca procurou um paradigma como Penélope, que parecia uma esposa sensata.

Mas há uma outra acusação ao poeta, que não diz respeito apenas às mulheres: a de que ele convenceu os homens de que não há deuses. A mesma acusação é feita a Sócrates em *Nuvens*. Essa outra mulher faz um discurso mais realista e simples, para contrastar com os argumentos retóricos da exposição anterior.

Depois então fala o parente de Eurípides, afirmando que o tragediógrafo poderia denegrir muito mais o sexo feminino, contando os segredos mais sujos das esposas aos homens, e enumera muitos deles, enfurecendo as mulheres que o ouviam.

Um famoso efeminado da época, Clístenes, citado por Aristófanes em quase todas as peças como tal, entra no templo para denunciar um espião de Eurípides disfarçado em mulher. Clístenes pôde entrar no templo interdito aos homens, porém não pôde ouvir sobre os ritos celebrados no ano anterior durante as Tesmofórias. Na *Lisístrata* ele também faz o elo, imaginado pelos atenienses, entre as mulheres e os espartanos. Depois de investigar o parente, as mulheres o despem e revelam o seu sexo. O nosso protagonista tendo sido descoberto toma como refém um bebê dos braços da nutriz ou de sua mãe, parodiando, dessa forma, a tragédia perdida de Eurípides, *Télefo*. Depois, descobre que o bebê nada mais é do que um odre de vinho, que a mulher trouxe de casa camuflado, para beber.

O parente de Eurípides é aprisionado pelas mulheres, que mandam chamar uma autoridade para cuidar do criminoso. Enquanto é vigiado por uma mulher, ele tem uma idéia, ao estilo de Eurípides: desesperado, tenta um artifício retirado do *Palamedes* vv. 765-84, peça trágica de Eurípides, também perdida para nós, que teria sido representada em 415 a. C.. Iria fazer como Éax, irmão do herói homônimo da peça, que escreveu nos remos e atirou-os à água, para avisar ao seu pai, Náuplios, que era navegador, da armadilha de Odisseu contra Palamedes. Mas, como não havia remos ali, no templo, Mnesíloco escreveu em tabuinhas e as atirou aos quatro ventos, pois também não havia mar por perto. Ao menos as tábuas eram de madeira como eram os remos.

Na parábase desta comédia temos o coro feminino falando em seu próprio favor ou se defendendo das acusações de Eurípides. Adriane Duarte propõe que elas estejam respondendo à acusação mais específica de Hipólito (enteado de Fedra), feita na peça homônima de Eurípides. A defesa se resume em: “Se somos um mal, por que nos guardam?” E elas afirmam que são melhores do que os homens, pois seus nomes estão ligados à boa luta, vitória, boa lei etc., enquanto que os nomes dos homens estão manchados de covardia e roubo. Ainda reivindicam que as mães de bons cidadãos deveriam desfrutar de honras (proedria, sentar-se à frente, nos festivais femininos, tendo os cabelos soltos), enquanto que as mães de maus cidadãos deveriam sentar-se atrás, de cabeça raspada e se elas emprestassem dinheiro a juros, não recebessem os bons juros, já que deram maus frutos, juros, à cidade.

Mesmo com o tempo transcorrido, demonstrado pela parábase que, normalmente, separa a primeira parte das ações na comédia, por indicar um certo tempo decorrido, para os resultados na segunda parte, Eurípides não apareceu. Na certa, segundo seu parente, ele tinha vergonha do *Palamedes*, por ser muito frio. Então o parente resolve imitar Helena, da peça homônima, que tinha sido apresentada no ano anterior, 412 a.C.. Tanto mais que já estava vestido de mulher. Então recita versos quase idênticos aos de Eurípides, interrompido repetidas vezes pela mulher que o vigia. E vemos que, nessa fase, o papel de bufão é transferido para ela, pois até esse ponto era atribuído ao parente. Eurípides finalmente aparece vestido de Menelau, o marido de Helena. Há então a paródia de uma cena de reconhecimento, tão utilizada na tragédia de Eurípides. Menelau quer levar Helena embora, mas as mulheres não se deixam enganar.

Chegam, em seguida, o prítane e o guarda cita; e o falso Menelau se despede dizendo que jamais abandonará Helena, a não ser que lhe faltem seus inúmeros artificios. O parente então percebe que Eurípides aparece rapidamente como Perseu, dando-lhe sinal para que ele se transforme em Andrômeda, que forma um par com o herói matador da Górgona Medusa, e que dá nome à outra peça, infelizmente perdida para nós, de Eurípides. Nesse momento, a fala do parente é hermafrodita, pois mistura os discursos de Andrômeda, presa a um rochedo esperando a morte e o parente aprisionado pelo guarda cita (artifício que torna possível a imitação de Andrômeda).

Ouve-se a voz da Ninfa Eco, que repete os últimos sons que ouve, em tom de mofa. Não se sabe ao certo se é Eurípides que vem vestido de ninfa, pois além de ele não ser mencionado pelo seu parente como tal, deverá logo depois aparecer como Perseu. Eco repete

o final de tudo que o parente diz, a ponto de este não suportar mais a sua presença. O guarda cita entra na conversa e é também atormentado por Eco, e ainda mais por ter seu grego ruim repetido nas palavras da Ninfa.

Mais uma vez Eurípides não consegue enganar ninguém com suas peças. Ora, o guarda cita percebe perfeitamente a realidade (e só ela), não se deixando enganar pelo disfarce ou pelo texto do poeta, que se vê sem artimanhas, já que, segundo ele, é tempo perdido apresentar teorias novas a brutos (o que faz lembrar a atitude de Sócrates com Estrepsíades, em *Nuvens*).

Eurípides se apresenta, então, às mulheres, sem disfarces, fazendo com elas as pazes e prometendo não mais falar mal do sexo feminino, se elas deixarem seu parente livre. Caso contrário ele revelará aos seus maridos todas as patifarias que elas fazem atualmente, logo que eles voltem da guerra. Elas deixam o parente livre, mas o guarda cita deve ser convencido por Eurípides.

O tragediógrafo então, para distrair o guarda, veste-se de velha e traz uma bailarina acompanhada de um flautista, a qual fingindo ensaiar para se apresentar para alguns homens (a segunda mulher diz ter de sair para trançar coroas para vinte homens), tira a roupa numa dança sensual, enlouquecendo de desejos o guarda, que empenha as armas para se deitar com ela, deixando a velha (Eurípides) vigiando o parente. Assim os dois fogem. E temos então o final com o guarda de volta chamando pela velha e correndo para todos os lados, e sendo enganado pelas indicações do coro. O único artifício de Eurípides para enganar o bárbaro foi uma mulher real, pois se supõe que utilizavam uma prostituta nessas cenas, e eram personagens mudas, como a Reconciliação de *Lisístrata*, Teoria e Opora em *Paz*, por exemplo.

Levando-se em consideração o período em que foi composta esta peça e também *Lisístrata*, 411, ano da revolução oligárquica em Atenas, sabe-se que foi uma época de medo e suspeitas, era uma fase perigosa para se falar abertamente. *Tesmoforiantes* é na verdade uma peça de disfarces, mas ela própria é uma máscara feminina utilizada pelo poeta para criticar os homens.

Ao compararmos *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, concluímos que o discurso do poeta cômico no *Banquete* de Platão parece ter sido elaborado pelo filósofo, com vistas especialmente nessas duas peças, que tratam do gênero humano e do desejo erótico. O enredo de *Lisístrata* é simples, porém essencialmente político: as mulheres gregas se reúnem sob o

comando da ateniense Lisístrata, em frente à Acrópole de Atenas, e planejam acabar com a guerra do Peloponeso através de uma greve de sexo e da tomada da Acrópole, onde ficava o tesouro de guerra da cidade de Atenas.

*Tesmoforiantes* vem, surpreendentemente, tratar de um tema “literário” e social, não mais tão diretamente relacionado à guerra. Em Atenas, todos os anos, durante o mês *Pyanepsion* (outubro), as mulheres casadas se reúnem no Tesmofórion, templo dedicado às deusas Deméter e Perséfone, chamadas Tesmóforas, ‘as legisladoras’, e celebram a festa Tesmofórias. Aristófanes, no entanto, traz as mulheres celebrando a festa fora de época (março-abril, no *Elaphebolion*, data das Grandes Dionísias), e, dessa vez, elas planejam eliminar o poeta trágico Eurípides, por ele falar e mal das mulheres em suas peças.

Os meses que antecedem o estabelecimento do regime dos 400 são de medo e agitação. Para Casevitz (1996: 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 assembléia 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, revelar segredos, tudo sendo estendido a todos os que eram suspeitos de trair a cidade. As mulheres seriam o disfarce, pois a peça veste roupas femininas para falar do sentimento de terror da época, de forma a não levantar suspeitas. O vocabulário desta peça é bem semelhante ao de *Lisístrata*. Há muitas palavras que só aparecem em Aristófanes nessas duas peças, fortalecendo a afirmação de que foram compostas proximamente.

Entre as palavras que só aparecem nesta peça, está *parrhesia* vv. 540-3, que significa etimologicamente ‘palavra livre’, ‘sinceridade’. O seu significado é considerado próprio da democracia. Casevitz (1996:99) nos informa que essa palavra só aparece no século V, durante a guerra do Peloponeso e somente em Eurípides (oito exemplos desde *Hipólito* em 428 a. C. até *Bacantes*). Parece que essa palavra era um argumento de propaganda de Atenas, onde reinava a liberdade, se sobrepondo a Esparta, onde a palavra era servil. Depois, nessa segunda metade da guerra passou a ser empregada na política interior ateniense (Casevitz, 1996:99-100).

Nas instâncias políticas, na Assembléia, o direito de palavra e de proposição deveria se exercer, respeitando-se as leis, desde as de Sólon revistas por Clístenes. O partido

antidemocrático, para reverter o regime democrático, certamente pretendia estabelecer uma completa *parrhesia*, uma total liberdade de palavra, que permitisse falar em favor de uma revisão das leis sem a ameaça da famosa *graphe paranomon* (Tucídides VIII 67,2 e Aristóteles *Ath. Pol.* 29,4). Assim a *parrhesia* estava no centro do debate de 411 e esta peça parece estar bem ligada com o seu tempo, próximo ao golpe oligárquico (cf. Casevitz, 1996: 100-1).

Enquanto *Lisístrata* restaura a ordem doméstica como consequência da ordem política, *Tesmoforiantes* apresenta um festival anual da pólis, realizado por esposas legítimas, para a fertilidade natural, de plantas, animais e seres humanos, logo, para o bem da cidade, que estava conturbada pela guerra.

Ora, na *Lisístrata*, há a separação dos sexos e depois a união em pares de esposos na Grécia inteira. O coro é dividido em duas metades, uma masculina e outra feminina. Há de qualquer maneira o tema de administração da pólis e do *oikos*; e assim a repercussão da guerra e paz no público e privado, definindo os espaços do homem e da mulher. O elo entre as mulheres e os espartanos, na suposição dos homens velhos do coro, é um efeminado famoso, Clístenes. Elas representam a paz. Veremos que, na nossa peça ora estudada, também Clístenes e ainda Agatão, dois efeminados, serão utilizados como intermediários para a criação da personagem feminina e da comunicação entre os sexos.

No *Banquete*, o discurso de Aristófanes, se aproxima, de alguma maneira, da teoria platônica de *erós*. O comediógrafo narra a parábola das criaturas circulares, ascendentes do homem, que, por sua impiedade, são castigadas por Zeus, sendo cortadas em duas metades, que se buscarão reciprocamente, morrendo de fome e inanição pela falta de sua metade. Zeus institui, então, o intercuro sexual, como um paliativo para o desejo humano de voltar a ser completo. E nesse intervalo de saciedade, puderam se reproduzir e trabalhar para a própria sobrevivência. Mas se Hefesto, o artífice divino, quisesse uni-los de novo para sempre, eles não hesitariam em aceitar.

Cada um procura a sua metade, sendo que o real objeto de desejo, sempre que nos sentimos atraídos por alguém, pode ser descrito por *oikeiotês*, ‘familiaridade’(192c1). Mas, para Sócrates, Aristófanes falhou por não especificar *oikeiotês*, já que é somente o bem o que as pessoas desejam, “pois até os seus próprios pés e mãos querem os homens cortar, se lhes parece que o que é seu está ruim” (205d-206 a)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> As citações do *Banquete* de Platão são todas traduzidas para o português por J. Cavalcante de Souza, Difel,

Havia, segundo o mito, três gêneros diferentes de seres circulares: o masculino, filho do sol; o feminino, filho da terra; e o andrógino, filho da lua. Deste último ser é que provêm os homens que são amantes de mulheres (*philogynaiques*) e a maior parte dos adúlteros (*tôn moikhôn*); e todas as mulheres que são amantes de homens (*philandroi*) e são adúlteras (*moikheutriai*) (191 d-e).

O mito diz que Eros é apenas um, contrariamente ao discurso de Pausânias, que diz da existência de dois Eros, já que são duas Afrodites, uma Urânia, mais antiga e engendrada apenas pelo Céu, uma divindade masculina, ou pelo Céu e Pontos, e assim, por uma relação homossexual, daí o amor por jovens; e uma Pandêmia, a popular, mais jovem, e que nasceu do amor entre Zeus e Maia, e responsável pelo amor dos homens vulgares que tanto amam jovens como mulheres. A comédia tem como traço essencial a franqueza e não justificativas para o desejo sexual, enquanto que Pausânias quer regulamentar a pederastia (181 d 7; cf.184c 7-d 1, 1 2-3). Aristófanes aceita que o amor heterossexual é popular, e assim, põe ênfase no grande número de adúlteros, ou infratores de leis, contrastando com a elite aristocrática de pederastas com seus jovens amados e de lésbicas (191d 6-192 a 7) (Cf. Ludwig, 1996: p. 553).

Com o pequeno detalhe de que a maior parte dos homens adúlteros vem dos andróginos, enquanto que dali vêm todas as mulheres adúlteras, Platão faz o comediógrafo ser coerente com suas peças. Aristófanes retrata as mulheres sempre como adúlteras, e.g., nas *Tesmoforiantes*, nas imprecizações da mulher na assembléia para que os que transgridem as leis sejam punidos pelos deuses, estão incluídos: “ou o amante (*moikhos*) que engane uma mulher com falsas palavras e não dê o que promete; ou a velha que dê presentes ao amante (*moikhôî*)” (como em *Pluto*, 959-79; *Thesm.*343-45). Alguns versos depois, no discurso da primeira mulher, que se queixa do que Eurípides diz delas: “lá começa ele a chamar-nos levianas (*moikhotropous*), doidas por homem (*anderastrias*)...(392)

Pausânias ressalta o caráter educativo da relação erótica entre homens. O amante (*erastês*) que é mais velho pode iniciar seu amado (*erômenos*) mais jovem no mundo da virilidade, desde a virtude básica até os mais altos ideais. É a não reciprocidade de desejo erótico na pederastia que estimula à educação e à política. Ludwig (1996: p.539) esclarece que a afirmação de que devia ser educativa essa relação entre homens é uma confirmação da premissa que jovens adolescentes não podiam normalmente estar ligados por desejo erótico

---

1966.

aos homens mais velhos que deles se aproximavam. Pausânias inconscientemente diz, em seu discurso, que Aristogíton tinha *erôs* por Harmódio, mas este *philia* por Aristogíton (182c5-7). O amado ideal de Fedro seria mais estimado pelos deuses por ter carinho (*agapâi*) pelo amante -que é um ser mais divino-, mesmo não sentindo *erôs* por ele (180b 1-3).

Embora não aprove o amor sem nobreza, Pausânias nos informa que alguns jovens atenienses podiam ser comprados com favores políticos e, às vezes até tinham poder político conferido a eles mesmos por seus poderosos amantes (184 a 7-b 3; cf. 183 a 2-b 2). O coro de pássaros, *nAs aves*, querendo provar que descende de Eros, afirma:

**Coro.** Voamos e junto com os amantes convivemos.  
Muitos rapazes belos se recusavam, mas no fim da juventude,  
Graças ao nosso poder, os homens que os amavam abriram-lhes as pernas  
(*diemêrisan*)  
Em troca de uma codorna, um porfirião, um ganso, uma ave persa.(704-7)

Aristófanes, no final de seu discurso, mostra um tom satírico em suas palavras, exatamente no que respeita à excelência dos homossexuais, ao pedir ao médico Erixímaco para não fazer comédia de seu discurso (*komôidôn ton logon*) (193 b-c), suspeitando que Aristófanes se refere a Agatão e Pausânias, os quais talvez sejam de natureza máscula. Na verdade Agatão não demonstra virilidade nenhuma e ele é representado da mesma forma em *Tesmoforiantes*.

A transitoriedade e a não reciprocidade entre amante e amado, relacionados no discurso de Aristófanes como *paideraistes* (amante de jovens) e *philerastes* ‘amigo de amantes’ (192 b), contraria o seu mito, quando ele afirma que cada um ama o seu semelhante (*to homoion*) (192 a 6), o seu aparentado (*to xyggenes*) (192 b5). A passividade masculina, nas comédias, é vista como hábito imundo, e são os políticos o seu alvo principal: em *Cavaleiros* (423-8) o salsicheiro narra que, quando jovem, depois de roubar carne e escondê-la nas nádegas (*kokhóna*), um homem (*anêr*) entre os oradores que o viu fazer isto exclamou: “é inevitável que este jovem (*país*) tenha de governar o povo” e o coro declara que ele só fez essa previsão porque o salsicheiro perjurou e suas nádegas (*prôktos*) portavam carne. Em 1240-2, o Paflagônio, em um interrogatório que serve como reconhecimento de que o seu rival era aquele de quem o oráculo falava, pergunta ao salsicheiro: “e que ofício tu exercias ao tornar-te homem (*exandroumenos*)?” “Eu vendia salsichas e também me fazia um pouco de delicado

(*bineskomên*).” Então o oráculo estava confirmado, ele era o eleito. Referindo-se à passividade sexual, após o período da juventude, e à prostituição masculina.

Dover (1991: 4) afirma que a sociedade simpatizava com o amante persistente mas não tolerava um amado que se deixasse seduzir deliberadamente. Em *Aves*, podemos observar a mesma sátira aos políticos: a cidade ideal de Pisetero, o político por natureza, seria aquela onde o pai de um jovem rapaz censurasse Pisetero por não cortejar o seu filho (137-42).

Em *Nuvens*, no agón entre os dois argumentos, ao descrever os prazeres dos quais o jovem Fidípides ficaria privado caso escolhesse a temperança, o Argumento injusto diz: “considera, então, jovem homem, o que a temperança implica e de quantos prazeres (*hêdonôn*) tu vais ser privado: de rapazes (*paidôn*), mulheres (*gynaikôn*), jogos, comidas, bebidas e gargalhadas” (1071-3). Notemos bem que rapazes e mulheres não são excludentes nas preferências por parceiros sexuais. E o Injusto continua falando das necessidades naturais (*physeôs anagkas*), supondo que o rapaz estivesse apaixonado (*êrasthês*) e cometesse um adultério (*emoikheusas*), no qual fosse surpreendido pelo marido da sua amada. Certamente, ele estaria perdido se não soubesse falar, mas com o Argumento Injusto, ele ficaria livre e poria a culpa em Zeus, que, mesmo sendo um deus, é vencido (*hêttôn*) por amor (*erôtos*) e por mulheres; como, então um simples mortal poderia ser mais forte que um deus? Mas o Argumento Justo rebate o Injusto, perguntando que razão ele daria, tendo sido submetido ao castigo reservado aos adúlteros, de ter um rábano metido nas nádegas, depiladas com cinza quente, para negar que era um *euryprôktos* ‘depravado’. Aristófanes faz um jogo com o significado concreto do termo ‘ânus largo’ e o uso ordinário para representar homens de hábitos desregrados. Lembremos as palavras de Pausânias, em que o Amor de Afrodite Pandêmia, o dos homens vulgares, é o amar não menos as mulheres que os jovens (*Banq.*181 a-b). Parece que tanto homens maduros tinham relações com mulheres e jovens, quanto jovens poderiam ter com homens e mulheres.

Para Aristófanes, não é honra ou educação que liga pederastia e política, mas, trabalho e vida. Pois, recordando esta parte do discurso, após serem cortados ao meio, os seres circulares procuravam desesperadamente se unir novamente à sua metade. E acabavam morrendo de fome e inatividade. E com a criação do ato sexual, por Zeus, eles puderam se saciar por algum tempo, e, no intervalo da união, podiam trabalhar e viver. No mito, porém, o abraço heterossexual gera filhos, enquanto que o homossexual gera saciedade temporária, que impulsiona ao trabalho e assim à sobrevivência; no discurso de Sócrates-Diotima reaparece a

idéia de gravidez de corpo e de alma. Ludwig (1996:542-3) questiona se a relação heterossexual não gera a mesma saciedade, que impulsiona ao trabalho. O mito não esclarece, mas a sua interpretação é que o trabalho dos heterossexuais é mais voltado ao bem-estar econômico dos filhos, enquanto que os homossexuais são livres para o trabalho.

Os homossexuais, por natureza, não podiam ter idades diferentes, pois são duas metades de um só ser. E os depravados ‘*euryproktos*’ saíam dos andróginos, pois embora estes não mais existissem, o termo era usado ainda como opróbrio. (Cf. Ludwig, 1996:555-6) A relação que preenche os requisitos de duração e reciprocidade, para Aristófanes, é a do homem com a mulher, a única capaz de gerar filhos, preservando a espécie humana.

Mas Sócrates eleva *erôs* ao nível mais alto, o filosófico. Nós não desejamos nosso amado por ele mesmo, que fornece o meio da beleza na qual nós geramos, mas desejamos realmente a imortalidade (206 d 7-207 a 4. Cf. 206 a 3-13; e 204 d 2-205 d 9). A beleza do amado libera sementes ou palavras que asseguram a imortalidade para o amante, em filhos ou fama, respectivamente (Cf. Ludwig, 1996: p.546-7).

Assim, Platão usa Aristófanes como humorista para tornar claro o caminho para Sócrates, e, como nas comédias, ele combina freqüentemente o ridículo com o materialismo para a reparadora função de retornar das distorções da vida política para a natureza.

Ora, em *Tesmoforiantes*, nós assistimos a uma verdadeira retirada da máscara do teatro, numa crítica aos fundamentos da representação séria, a trágica, por utilizar atores homens em papéis femininos, ficando o ridículo manifesto pelo travestimento, no palco, do parente de Eurípides em uma velha mulher. Bowie, em seu livro *Aristophanes Mith, ritual and comedy*, no capítulo dedicado à *Tesmoforiantes*, sugere que Aristófanes faz, nessa peça, uma demarcação de limites à tragédia de Eurípides, que teria incorporado traços cômicos especialmente nas duas peças mais recentes, *Helena* e *Andrômeda*. Aristófanes usa técnicas similares às de Eurípides para comprovar que a comédia tem maior flexibilidade e potencial para submeter a tragédia e suas convenções a uma crítica radical. Assim faz, nessa peça, a paródia de todo um dia do festival, com três tragédias, um drama satírico e uma comédia (*Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrômeda*, que mesmo não sendo um drama satírico, é transformada em um pelo comediógrafo, e uma peça cômica obscena com uma dançarina e um guarda) (Bowie, 1993, p. 217-225).

Percebemos que, depois da parábase, que fez a defesa feminina, temos a paródia de *Helena*, peça considerada a retratação de Eurípides para com Helena, divinizada pelos

espartanos. Depois de tê-la ofendido duramente nas peças *As troianas* e *Hécuba*, como a responsável pela destruição de Tróia, Eurípides tenta se desculpar, trazendo uma Helena de outra versão do mito. Ela não teria ido a Tróia com Páris, mas o seu *eidolon* é que foi, enganando a todos. Helena mesma tinha ficado presa no Egito, onde o rei queria desposá-la à força, e Menelau, voltando da guerra, a encontra, reconhecem-se e voltam para Esparta felizes (embora tenham destruído Tróia e muitos valorosos guerreiros gregos).

Em *Fedro* 243 a – b, Sócrates, querendo purificar-se por ter proferido um discurso sobre Eros, sem considerá-lo um deus, uma vez que afirmou que ele era fonte de males para os homens, diz:

:

**Sóc.** Por isso amigo, preciso purificar-me. Para os que cometem pecado de mitologia, há uma purificação antiga que passou despercebida a Homero, não, porém, a Estesícoro. Privado da vista, por haver injuriado Helena, não lhe escapou, como a Homero, a causa de semelhante fato; por freqüentar as Musas, reconheceu-a e de pronto compôs os versos:

Foi mentira quanto eu disse.  
Nunca subiste nas naves  
De belas proas recurvas,  
Nem no castelo de Tróia  
Jamais pisaste algum dia.

Havendo escrito nesse estilo toda a denominada Palinódia ou Retratação, imediatamente recuperou a vista<sup>46</sup>.

É interessante que, neste diálogo, além de haver a retratação de um “crime de mitologia”, e o mesmo cometido por Eurípides, há, ainda, três discursos analisados por Sócrates sob os critérios da oratória e sua conseqüente persuasão. Em *Tesmoforiantes*, também temos três discursos, na assembléia feminina, para deliberarem sobre a morte de Eurípides: os discursos de duas mulheres contra Eurípides e o discurso do parente de Eurípides contra as mulheres, que atíça ainda mais o ódio delas pelo tragediógrafo.

Santos (1992/3: 85) faz uma análise dos dois discursos das mulheres, mostrando que a primeira mulher a discursar, que demonstra conhecer as técnicas oratórias, perde o duelo para a segunda mulher, cujo discurso foi muito curto e simples, “justamente por ter

---

<sup>46</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes, UFP, 1975.

demonstrado conhecer aqueles recursos, ou melhor, por ter deixado o ouvinte, no caso o coro, perceber a manipulação retórica do discurso...”.

**Mulher**

Escutai todas. Isto decidi o conselho  
das Mulheres: Timocleia sendo presidente,  
Lisila, a secretária e Sóstrata, a oradora:  
fazer uma assembléia na manhã do dia  
do meio das Tesmofórias, quando nós temos mais folga,  
e deliberar primeiro sobre Eurípides,  
o que ele deve sofrer; pois que comete injustiça  
todas concordamos. Quem quer se pronunciar?

**1a. Mulher** Eu.

**380Mulher** Põe, então, esta coroa antes de falar.

**Coro** Silêncio, calem-se, atenção; pois ela já tosse  
como fazem os oradores. Parece que seu discurso é longo.

**1a Mulher** Não foi por ambição minha, pelas duas deusas,  
que me levantei para falar, ó Mulheres,  
pobre de mim, há muito tempo suporte forçosamente  
ver que somos ultrajadas por  
Eurípides, filho da vendedora de legumes  
e ouvir muitas maldades e de toda espécie.  
Pois, de qual injúria ele não nos cobre?  
E quando não nos calunia, por poucos que  
sejam os espectadores, os atores e coros,  
as levianas, as apaixonadas por homens nos chama,  
as bebedoras de vinho, as traidoras, as tagarelas,  
as sem valor, a grande desgraça dos maridos?  
De modo que logo que saem do teatro  
olham-nos com desconfiança e logo procuram  
se há algum amante escondido em casa.  
Mas não podemos mais fazer nada do que fazíamos  
antes; tais foram as maldades que este ensinou  
aos nossos maridos. (...)

(...)

**Estrofe**

**Coro** Jamais ouvi Mulher  
mais astuta do que esta  
nem mais hábil falando.  
Pois tudo o que diz é justo;  
examinou todos os aspectos,  
e sustentou tudo no espírito e prudentemente  
encontrou variados argumentos  
bem investigados.  
Tanto que se falasse junto dela

Xênocles, filho de Carcino, pareceria,  
a vós todos, como penso,  
que ele absolutamente nada diz.

**2a. Mulher**

E eu me aproximo para poucas palavras.  
Pois as outras coisas ela já expôs bem;  
mas o que eu sofri, isto quero dizer.  
É que meu marido morreu em Chipre  
deixando cinco filhos pequenos, que duramente  
sustentava entrançando coroas no mercado dos mirtos.  
Desde então eu os sustentava meio mal;  
mas agora este que faz tragédias  
persuadiu os homens de que não há deuses;  
a ponto de não vendermos nem a metade.  
Então a todos aconselho e digo  
para castigar este homem por muitas razões;  
pois males selvagens nos faz, ó Mulheres,  
como em hortaliças selvagens foi criado.  
Mas vou para ágora; pois devo entrançar  
vinte coroas encomendadas para os homens.

**Coro** Eis um outro espírito  
que se mostrou ainda mais hábil  
que o outro.  
Quanta palra  
não inoportuna, tendo senso  
e espírito astuto, nem  
ininteligível, mas todo conveniente.  
É preciso que apliquemos ao autor destes  
ultrajes um castigo visível<sup>47</sup>.

Santos (1992/3: 83-95) afirma que “pela lei da verossimilhança, se o discurso aparenta sincero, produz no espectador ou ouvinte a expectativa de também ser o que o profere sincero, e esse efeito da técnica mimética será confundido com a natureza do imitador”. Agatão, no início da peça, diz que a poesia reflete a natureza do poeta (vv.148-160):

**Ag.** Trago a veste igual ao espírito,  
pois é preciso que o poeta segundo as peças  
as quais deve fazer, tenha modos segundo estas.  
Igualmente se fizer um drama para Mulher,  
deve o corpo ter a participação desses modos.

<sup>47</sup> A tradução de *Tesmoforiantes* é nossa, mas ainda inédita.

- Pa.** Acaso cavalgas, quando fazes uma Fedra?  
**Ag.** Se se compõe uma peça de homem, no corpo há esta característica, mas quando não a possuímos, a imitação já as apanha.  
**Pa.** Quando então fizeres sátiros, chama-me para que eu te auxilie por trás em ereção.  
**Ag.** Ademais, é discordante ver um poeta grosseiro e peludo.

A mimese produz ilusão no espectador. Aristófanes critica a poesia de Eurípides por sua dissociação do caráter ético (qualidade do objeto a ser representado) e dependência ao caráter técnico, pela eficiência de persuasão do discurso. A poesia de Aristófanes tem compromisso com a natureza. É o que podemos comprovar, através das suas parábases e do estudo das suas peças.

Na *República*, a idéia de *mimesis* aparece pela primeira vez relacionada com literatura em 392 d 5, quando Sócrates, ao considerar de modo geral o tipo de literatura que deve ser estudada pelos guardiães, passa do conteúdo à forma. E então explica que uma história ou um poema, ao se desenrolar, empregam *diegesis* ou *mimesis* ou a mistura de ambas. O ditirambo, e.g., usa apenas a *diegesis*; a tragédia e a comédia, apenas a *mimesis*; outras literaturas como a de Homero usam ambas. *Mimesis* parece ser considerada aqui como expressão verbal, mas na verdade o que realmente importa para Platão é que a imitação tem profundos efeitos no caráter, pois quando se imita outra pessoa, adota-se não só a voz e o gesto, mas também seus pensamentos, quase se tornando o outro (393c5-6, 395c7-d3).

Acentuando a fundamental importância do meio na instrução do caráter, Sócrates afirma que se os jovens forem cercados de imagens de bondade e beleza isto eles absorverão em suas almas. Assim deve-se ordenar aos poetas e a todos os artistas e artífices a retratarem a imagem da bondade em suas obras e evitarem o que é feio e mau (401b1-8).

A conclusão de Sócrates é que os guardiães podem imitar somente homens bons (396c5-d3) e que eles devem imitar o mínimo possível, no estilo misto utilizado por Homero, mas com o mínimo de *mimesis* (396 e4-7, cf. 395c3-7). Murray (1996:05) diz que há uma certa ambivalência nessa atitude de Platão, pois se imitar um homem bom produz bondade de caráter, por que restringir a *mimesis* que um jovem pode usar? Platão, continua ela, parece estar preso entre a visão de que mimese é benéfica provendo objetos adequados e o sentimento de que há algo potencialmente prejudicial na mimese em si mesma. Essa

ambivalência se aprofunda no livro X, quando Sócrates, voltando ao assunto sobre poesia, afirma que eles estavam certos por terem excluído a poesia mimética de sua cidade (595a5), quando no livro III ficou expressamente estabelecido que o poeta que imita o discurso de um homem bom poderia ser aceito em uma cidade bem governada (398a8-b1).

Tomando pintura como o paradigma de *mimesis*, Sócrates argumenta que o pintor é como alguém que ergue um espelho, produzindo reflexos de objetos do mundo sensível, que já são por sua vez menos reais do que as formas, únicas a terem existência real. Os poetas, como os pintores, são imitadores condenados a operar no terceiro nível de realidade, pois suas obras são imitações indignas de uma imitação da realidade (597e6-8, 600e 4-5).

Essa noção de mimese, dependente do exemplo da pintura, parece inteiramente diferente da apresentada no livro III, sobre a poesia que os guardiães podiam executar. No livro III *mimesis* envolve uma identidade profunda do imitador com o objeto de sua imitação; no livro X, já envolve a noção de uma falsa cópia. Os produtos da mimese assim podem ser avaliados de dois modos: ou em termos da bondade ou maldade do objeto imitado, ou em termos da qualidade da imitação. A arte de imitar está longe da verdade e, se ela reproduz todos os seres, é porque só pode atingir uma pequena porção de cada coisa, é apenas uma aparição (*eídon*).

Essa visão de poesia como uma imitação indigna de outra imitação parece incompatível com a representação do poeta como um ser quase divino que despeja a beleza poética quando inspirado pelo poder das musas. Inspiração poética em Platão é apresentada desde os primeiros trabalhos aos mais recentes, os textos mais importantes são: *Íon*, *passim*; *Apologia* 22a-c; *Mênon* 99c-e; *Fedro* 245; *Leis* 719c-d. O poeta inspirado cria por intermédio divino, mas sem conhecimento.

Antes de Platão, abundam alusões à idéia de inspiração poética. Eles pedem o auxílio das musas como filhas de Memória, para provê-los de conhecimento, para instilar doçura em seu canto, para auxiliá-los de modo geral na composição e performance de seus poemas (ver Aristófanes *Acarn.* 665-75, *Them.* 107-110). O poeta é o mensageiro, o servo ou o arauto das Musas. Embora dependa das Musas, não se sugere nunca que ele seja um mero instrumento inconsciente do divino. Então poesia é uma dádiva das musas e uma produção da própria invenção do poeta. Dádiva inexplicável não irracional. Lado a lado com a idéia de inspiração vem a de poesia como uma habilidade (Murray, 1996: 7-8).

Em *Tesmoforiantes*, no prólogo, a produção do poeta trágico Agatão é tratada de modo ambivalente: primeiro como inspiração divina e, logo em seguida, como uma construção do poeta (vv. 39 – 57).

#### SERVO

O povo todo sê propício,  
boca fechada; pois está presente  
um tiaso de Musas dentro da casa  
do mestre, que compõe um canto.

Que o sereno éter contenha a respiração,  
e as ondas brilhantes do mar não façam  
ruídos...

**Pa.** *bombax.*

**Eu.** Cala-te. O que ele diz?

**Se.** que adormeçam as raças aladas,  
que as patas das feras selvagens que correm no bosque  
não se movam...

**Pa.** *bombalobombax.*

**Se.** pois Agatão, o criador de versos lindos, meu amo,  
está prestes...

**Pa.** a trepar?

**Se.** Quem disse isto?

**Pa.** O sereno éter.

**Se.** a compor estruturas e fundamentos de um drama  
e dobra novas rodas de versos,  
torneia-os, ajusta uns aos outros,  
faz sentenças e opõe nomes  
e modela, arredonda,  
afunila...

#### Sinopse

1. Falando com o disfarce das mulheres, que se defendem das difamações de Eurípides, Aristófanes continua sua crítica ao mau governo da cidade e às intrigas dos maus políticos, mesmo no clima de suspeitas e ameaças do golpe oligárquico de 411. Talvez

o poeta cômico queira, pela defesa feminina, defender a comédia, que brinca com todos os mexericos e usa de invectiva pessoal, mas tem o objetivo nobre de preservar a família, especialmente nos tempos de guerra e corrupção dos valores éticos, pela fertilidade do sexo, representando um festival da deusa Deméter;

2. Esta peça, que se assemelha à *Lisístrata* em muitos pontos, traz a figura do tragediógrafo Agatão, poeta efeminado, que empresta suas vestes para disfarçar o parente de Eurípides em mulher. Ele, por ser efeminado, representa um ser andrógino, como outro personagem da peça, Clístenes, muito alvejado por Aristófanes em quase toda a sua produção, como efeminado. A tragédia de Eurípides será parodiada por Eurípides e seu parente, que fazem o papel de Menelau-Helena e Perseu-Andrômeda, respectivamente, formando um conjunto andrógino. O parente, que parece representar o poeta cômico, faz sempre o papel feminino. Podemos concluir que, de alguma maneira, a comédia e a tragédia também formam uma figura andrógina. Podemos ver, então, que *Tesmoforiantes* é uma fonte para o discurso de Aristófanes como personagem do *Banquete* de Platão;
3. Em *Tesmoforiantes*, há a crítica do teatro trágico de Eurípides, que, pela exploração do feminino, pelo disfarce de um ator masculino, aproxima-se muito do teatro cômico, mas não cumpre o mesmo papel, uma vez que a técnica mimética de Eurípides promove ilusão no espectador, enquanto que o teatro de Aristófanes promove o desmascaramento desta ilusão. Tal tratamento da mimese antecipa a crítica de Platão à poesia na *República* e em outros diálogos, como o *Fedro* e o *Górgias*, que tratam da arte oratória.

## RÁS

No prólogo, Dioniso, o deus do teatro, e seu escravo Xântias se dirigem à casa de Heracles. O escravo quer contar piadas para o público, mas seu patrão não permite que ele faça graça com queixas por carregar um fardo, uma vez que tais gracejos são ultrapassados e suas queixas não têm fundamento, pois quem está suportando todo o peso de Xântias e do que este transporta é o burro. Dioniso segue a pé, e usa o disfarce de Heracles, uma pele de leão, sobre roupas femininas, que causa o riso descontrolado de seu meio-irmão, ao abrir a porta. Ele pareceria um Heracles efeminado, o que expressa o caráter híbrido do deus dos disfarces.

Dioniso quer ir ao Hades em busca de Eurípides, de quem sente uma saudade desmedida, para salvar a cidade. Os caminhos indicados pelo filho de Alcmena, que já havia feito tal viagem, são, primeiro, humanos, que se traduzem em suicídio. Dioniso recusa tais meios, pois quer seguir a mesma rota de Heracles. Então este indica a região pantanosa, em que se havia de tomar o barco de Caronte e descreve o que há pela travessia.

Xântias não pára de se queixar do peso que carrega e pede a seu patrão que despache a bagagem, através de alguém que já vai para o Hades, um defunto. Dioniso gosta da idéia e aborda um morto que passa pela cena em um cortejo fúnebre. Mas o defunto só aceita levar tal fardo, se o deus lhe der duas dracmas. Dioniso tenta pechinchar, mas o cadáver é irredutível. Então será Xântias mesmo o encarregado do peso. Mas o barqueiro Caronte não transporta escravo em seu barco, exceto os que lutaram na batalha naval, e este não é o caso do escravo de um deus que não é um modelo de coragem.

Dioniso vai de barco, enquanto Xântias segue a pé, ao redor do lago. Caronte faz o deus remar, embora ele tenha pago sua passagem, com dois óbolos. E ouve-se o canto das rãs-cisnes. Elas cantam ao deus celebrado nos pântanos, *limnai*, o Niseu Dioniso, e às divindades a quem se atribui os sons de instrumentos forjados por caniços alimentados pelas águas dos pântanos: as Musas de melodiosas liras, o deus Pã, que brinca com sons de flautas e Apolo, tocador de fórmix. Dioniso pede que elas parem de cantar e começa, ele mesmo, a repetir o refrão das rãs e a competir com elas. Elas param e a viagem termina.

No verso 285, surge a Empusa, que só o escravo Xântias parece avistar. No lugar de treva e lodo, onde eles vêem os ímpios - nesta passagem, referidos, comicamente, como a audiência -, em vez de cobras e milhares de bichos horripilantes, é o monstro Empusa que aparece. Quando ela se vai, surge o coro dos iniciados, cujo canto constitui o párodo. Eles se

identificam como os iniciados e celebram Iaco, que se confunde com Dioniso. Mandam que silenciem e que lhes dêem lugar os que não foram iniciados: os que não são puros de mente e não têm experiência nas palavras do coro; os que não celebram os cultos dionisíacos, com brincadeiras e zombarias; os que são a favor da guerra civil; os traidores da pátria; os impiedosos; os oradores que diminuíram o salário dos poetas, por terem sido zombados nos festivais de Dioniso.

No Hades, Dioniso é confundido com Heracles, e assim é mal e bem tratado repetidamente, à medida que troca o disfarce de Heracles com os trajes de seu escravo. Depois, é surrado juntamente com o escravo pelo servo de Hades, Éaco, que não podendo distinguir deus e humano, leva ambos para o deus Plutão, que reconhece de pronto Dioniso. Este, por fim, fará o papel de juiz numa disputa entre os tragediógrafos Ésquilo e Eurípides por honras cívicas no Hades.

A parábase de *Rãs* é estritamente política e guarda silêncio sobre o coro, que se denomina sagrado (vv. 676-686): “Musa dos sagrados coros, vem! Vem alegrar meu canto!” ... “É justo que o sagrado coro aconselhe e ensine o que é bom para a cidade”. O coro censura a cidade por seu tratamento injusto dos bem-nascidos, moderados, justos que foram educados nas palestras, nos coros, na música.

No agón entre os dois poetas, Eurípides diz que, ao contrário de Ésquilo, compõe de forma clara e educa os cidadãos, tornando-os mais inteligentes. Assim ele ensinou o seu público (954-90) a falar, a pensar, a ver, a desejar, a compreender, a argumentar, a ser desconfiado dos assuntos domésticos, para que eles pudessem julgar sabiamente a poesia; rompeu com os hábitos de Ésquilo de deixar o público apalermado por evocação de temas que estavam além da sua experiência.

Resta saber se os mais inteligentes são também os melhores cidadãos. O poeta dramático não poderia voltar as costas à política, pois ele se dirige à pólis e fala sobre ela. Ésquilo pergunta, no verso 1008 “por que se deve admirar um poeta?”, Eurípides responde que é “pela habilidade e pelos conselhos! Nós nas cidades tornamos melhores os cidadãos”. (vv. 1010 ss.)

Ésquilo louva o caráter guerreiro e patriota de suas peças (1114-1142). Os poetas nobres ensinam ritos místéricos, a se abster de assassinios, a cuidar das doenças, dos oráculos, dos trabalhos nos campos. O divino Homero teve glória por ensinar a arte guerreira. Exemplo da educação homérica-esquiliana: Lâmaco, que é retratado como inimigo do poeta cômico em

*Acarnenses* e *Paz*, peças, especialmente, contrárias à guerra.

Ésquilo acusa Eurípides de pôr em cena mulheres vis, com desejos ilícitos. Eurípides se defende dizendo que cultua Afrodite, que é companheira da Reconciliação em *Acarnenses* (989), que Diceópolis conseguiu com a ajuda de Eurípides, e que é, com Dioniso, a única ocupação de Aristófanes (Platão, *Banquete*, 177e1-2). Eurípides mostra a verdade, reconhece o poder irresistível de Afrodite, mas Ésquilo diz que o dever do poeta é esconder o mal, pois, ao representá-lo em todo o seu fascínio, ensina-se o mal; o poeta é o mestre da juventude, por isso deve ensinar coisas úteis. Dioniso escolhe Ésquilo por ser o melhor para a cidade de Atenas e o leva de volta à vida, com o consentimento de Plutão.

*Rãs* é a única peça de Aristófanes, em que há dois coros, que não se opõem (como acontece com os dois semicoros de *Lisístrata* ou com o coro de *Acarnenses*). E ela recebe o nome não do coro principal, de iniciados, mas do coro de rãs, que só se manifesta durante a travessia do pântano por Dioniso, no barco de Caronte. Strauss (1993: 304) dá a explicação de que essa dualidade coral corresponde à dualidade de terror e felicidade no Hades. O coro de rãs toma, assim, o lugar dos criminosos extremados no Hades, i.e., os adoradores de Eurípides, como percebemos pela descrição de Éaco, escravo de Plutão:

“**Ea.** Quando Eurípides chegou, deu um espetáculo aos ladrões de roupa, aos batedores de carteira, aos parricidas e aos arrombadores que, aqui no Hades, formam uma multidão. E eles, assistindo às discussões, às negaças e às viradas, ficaram completamente loucos por ele que, então, foi considerado o mais hábil. Daí, Eurípides, aclamado, apoderou-se do trono onde Ésquilo estava sentado!”<sup>48</sup>

Esses criminosos não teriam sido suportados como um coro que professa os mais altos princípios de injustiça, sem conversão mesmo com os castigos após a morte. Assim, o título da peça nos faz notar essa “impossibilidade potencial” (cf. Strauss, *loc. cit.*).

Ésquilo foi escolhido por Dioniso, que, em princípio, desejava ardentemente Eurípides, para a salvação da cidade. Investiguemos como um poeta é escolhido por ser o melhor para a cidade:

Eurípides introduz novas divindades e, implicitamente, contesta as estabelecidas (885-94):

**Di.** (aos poetas) E vocês aí façam uma oração antes de recitarem os

<sup>48</sup> Tradução inédita da Ana Lia de Almeida Prado e Silvia Milanezi.

versos!

**És.** Deméter, que alimentaste o meu espírito, que eu seja digno de vossos mistérios!

**Di.** (a Eurípides) E você toma o incenso e ofereça-o!

**Eu.** (recusando o incenso) Obrigado! São outros os deuses a quem dirijo as minhas preces...

**Di.** São deuses só seus, de nova cunhagem?

**Eu.** São sim.

**Di.** Vamos! Reze então a esses seus deuses!

**Eu.** Éter, meu alimento! Móvel de minha língua! Conhecimento! Narinas sagazes! Que eu refute à altura os discursos que vou enfrentar!

Podemos encontrar um outro aspecto da impiedade de Eurípides em *Tesmoforiantes* 451 s: “Mas agora esse fulano, que trabalha em tragédias, convenceu os homens de que não há deuses”..

A poesia de Ésquilo imita a natureza, por isso se interessa principalmente com a ética do seu conteúdo; a de Eurípides imita a imitação da natureza, por isso se interessa, primeiro, pela técnica poética, pelo realismo de seu discurso. Desse modo, Ésquilo apresenta personagens nobres, com linguagem e trajes adequados; enquanto Eurípides apresenta personagens mais próximos da realidade, e, assim, defeituosos, com linguagem e trajes correspondentes (cf. Santos: *loc. cit.*). Eurípides fala da inutilidade da linguagem pomposa de Ésquilo, que se defende, dizendo que

**Esq.** É preciso criar falas à altura dos grandes provérbios e pensamentos. Aliás, é de se esperar que os semideuses usem falas mais imponentes, pois também usam mantos muito mais imponentes que os nossos. O que eu apresentei como útil você destruiu.

... Primeiro vestiu os reis com farrapos para que os homens parecessem dignos de piedade... Depois você ainda os ensinou a entregar-se à tagarelice e ao falatório, o que esvaziou as palestras, poliu a bunda dos mocinhos tagarelas e convenceu o pessoal do porto a contestar os chefes. ... De que males não é culpado? Esse aí não pôs em cena alcoviteiras, mulheres que dão à luz nos templos, que se unem com irmãos, que dizem que viver não é viver? É por isso que a cidade ficou cheia de escrevinhadores, de bufões, macacos do povo, que ao povo estão sempre enganando. Tocha ninguém é capaz de levar, hoje em dia, por falta de exercício (1059-89) .

Ésquilo acusa Eurípides do mesmo crime de que *Dikaios Logos* tinha acusado o *Adikaios Logos*, em *Nuvens*: fazer com que os cidadãos se ocupem mais de falar do que de praticar ginástica. E também de misoginia e falar mal das mulheres, de que ele é acusado em *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*. Em *Nuvens*, Fídípides começa a bater no seu pai, por que ele o impede de recitar passagens de *Éolo* de Eurípides, cujo tema é incesto entre irmãos.

Assim como o Sócrates de *Nuvens* se distinguia dos dois discursos, o justo e o injusto, Dioniso e Aristófanes se diferenciam dos dois poetas, Ésquilo e Eurípides. Pois enquanto Ésquilo não cuida de Afrodite e da compaixão, Eurípides descuida da cidade ou do patriotismo guerreiro e de esconder uma verdade perniciosa. Strauss chama a atenção para a função edificante, representada por Ésquilo, e a corretiva do riso, de que se ocupa Aristófanes e da compaixão, atribuída a Eurípides. Bowie, em seu livro *Aristophanes Mith, ritual and comedy*, no capítulo dedicado à peça *Tesmoforiantes*, sugere que Aristófanes delimita a tragédia de Eurípides, que teria incorporado traços cômicos especialmente nas duas peças mais recentes: *Helena* e *Andrômeda*.

No Hades, de modo diferente de Atenas, são os melhores poetas que ocupam lugar de destaque junto a Plutão. Assim, em analogia a Atenas, que dá a proedria e o alimentar-se no Pritaneu como honras a um benfeitor da pólis, podemos concluir que o bom poeta é um benfeitor tanto para a cidade de um modo geral como para a alma humana.

Dioniso é competente para julgar o melhor poeta trágico, então também o seria para julgar a sabedoria política. Ele pune com justiça Eurípides por sua negação dos deuses dando o prêmio para Ésquilo. Age semelhante às *Nuvens*: com justiça (*Nuvens* 1462).

A peça *Rãs* apresenta a educação de Dioniso, o educador de Aristófanes, que vai da admiração sem limite por Eurípides a uma preferência por Ésquilo. Tal educação se dá em um Hades inteiramente ateniense. O coro, no final da peça, parece fazer uma equivalência entre Eurípides e Sócrates, contrastando este último com Ésquilo. Ao rejeitar o que é das Musas, o Sócrates de *Rãs*, equipara-se ao de *Nuvens*, onde é representado em um Pensatório que se assemelha ao Hades.

**Coro.** Bem aventurado o homem  
que tem inteligência precisa.  
Muitos exemplos há para aprendermos isso.  
Este homem mostrou que é sensato  
e volta a casa outra vez,  
para o bem dos cidadãos,

para o bem dos seus,  
dos parentes e amigos,  
porque é inteligente.

A alegria não é, ao lado de Sócrates  
ficar sentado, conversando,  
rejeitando o que é das Musas,  
deixando o que há de melhor  
na arte da tragédia.  
Com palavras pomposas,  
com sutilezas de tagarelice  
gastar o tempo à toa  
é próprio do insensato.

Como vemos, a descida de Dioniso ao mundo dos mortos torna esta peça uma das três, que nos restam de Aristófanes, a trazer uma viagem ao além. Os outros dois casos: de Trigeu, em *Paz*, e de Pisetero e Evélpides, em *Aves*, são homens do povo que se elevam a uma condição superior. Em *Rãs*, é o deus do teatro que realiza essa proeza, e dessa vez não é uma subida, mas uma descida ao Hades. Mas nem mesmo o deus escapa dos temores aos horrores das regiões íferas. Ele necessita de um disfarce de coragem: o de Heracles, que já havia estado lá, para capturar o cão Cérbero e também para trazer de volta a rainha Alceste, registrada na tragédia homônima de Eurípides, de onde, certamente, Aristófanes retira a inspiração do disfarce de Dioniso. Duchemin compara a descida de Dioniso em *Rãs* a passagens na *Epopéia de Gilgamesh* e à *Descida de Ishtar aos infernos*. É que, segundo a autora, apesar do tom diferente da comédia de Aristófanes ao da epopéia babilônica, não parece haver na literatura grega algo semelhante aos episódios da viagem do deus do teatro à mansão de Hades.

**He.** Mas a travessia é longa (...). Logo você chegará a um pântano enorme (*limên megalên*), um abismo profundo. (...) Numa barquinha deste tamanhinho, um velho, um marinheiro, conduzirá você pelo preço de dois óbolos (...). Teseu os levou. Depois disso você vai ver cobras e bichos, aos milhares, horripilantes (*opheis kai theri' opsei myria deinotata*)! (...) Depois vai ver um grande pântano e bosta que não seca nunca. Lá está quem um dia maltratou um hóspede, quem trepou com menino e não pagou, quem matou a mãe, e quem deu um soco no queixo do pai, quem quebrou um juramento ou quem tirou cópia de uma tirada de Mórino!

**Di.** Pelos deuses! Também deveriam colocar nesse bolo quem ensinou a pírrica a Cinésias.

**He.** Ali um sopro de flautas vai envolver você. Vai ver uma luz lindíssima como as daqui, bosques de mirto, alegres tíasos de homens e mulheres. Vai ouvir também muitas palmas...

**Di.** E esses, quem são?

**He.** Os iniciados. (...) Eles vão indicar a você tudo o que for preciso, porque moram logo à beira do caminho, bem junto à porta de Plutão. (137ss).

A aparição de Empusa, como uma assombração, imediatamente anterior à dos iniciados, i.e., a passagem súbita do desespero à esperança, é interpretada como integrante dos Mistérios Eleusinos. Bowie afirma que o coro de iniciados de *Rãs* é realmente composto de Iniciados Eleusinos que, tendo atingido a felicidade póstuma prometida por sua iniciação, continuam a praticar uma forma de seu culto.

**Coro:** Fique em silêncio e ceda lugar aos nossos coros quem é inexperiente em tais palavras ou não tem pura a mente, ou nunca viu ou dançou a orgia das nobres Musas, nem foi iniciado nos cantos báquicos da língua de Cratino Come-touro, mas se alegra com versos bufos ditos fora de hora, quem à odiosa guerra civil não põe fim nem é bem disposto com os cidadãos, mas a desperta e a atíça, desejando o próprio lucro ou quando a cidade é açoitada por uma tempestade, sendo arconte, se deixa subornar ... .. – que cedam lugar aos coros dos iniciados. E vocês, iniciados, renovem o canto e as nossas vigílias, como convém a esta festa. (*Rãs* vv. 354-71)

Em Platão, temos a mesma idéia da iniciação nos Mistérios como a libertação dos males: os iniciados são salvos, enquanto que os não iniciados jazem em um lodaçal. Em *Fédon*, o filósofo é o verdadeiro iniciado.

**Sóc.** É provável, pois, que os fundadores dos nossos ritos místéricos não fossem homens medíocres, antes pelo contrário, desde há muito nos sugerissem a verdade, ao asseverar que todo aquele que chega ao Hades sem ter sido iniciado há de jazer na lama, enquanto aquele que vai purificado e iniciado habitará, ao lá chegar, na companhia dos deuses. É que, como dizem os entendidos nos Mistérios, “muito são os portadores de tirso, mas poucos os bacantes”. Ora, estes últimos quer-me parecer que não são outros senão os que se consagraram, no verdadeiro sentido da palavra, à filosofia. (*Fédon* 69 c – d).

**Sóc.** Ora isso é o que chamam iniciação, que nos liberta dos males no além, ao passo que a quem não executar esses sacrifícios, terríveis desgraças o aguardam. (*Rép.* 365 a).

Em *Rãs* temos ainda a referência a Museu e Orfeu como poetas que ensinaram coisas úteis, como os Mistérios e os oráculos (v. 1030 ss):

**Esq.** (...) Observe que, desde o princípio, foram úteis os poetas nobres. Orfeu ensinou os mistérios e como abster-nos de assassínios; Museu, a cura das doenças e os oráculos; Hesíodo, o trabalho dos campos, as estações dos frutos e o preparo da terra. E o divino Homero, por que obteve fama e glória? Não foi por que ensinou coisas úteis à linha de combate, virtudes e armas dos homens?

Na *República* também podemos ler a referência aos dois poetas em contextos, que mostram os ensinamentos de Museu e Orfeu (363 c – d; 364 e – 365 a), primeiro as afirmações daqueles que amam a justiça e louvam-na pela boa fama e pelos numerosos bens, que dizem que os deuses outorgam aos justos; depois as dos que acreditam que os próprios deuses atribuíram aos homens honestos uma vida desgraçada, ao passo que aos maus, o contrário:

**Adim.** Museu e seu filho outorgam aos justos, por parte dos deuses, bens ainda mais esplendorosos do que estes. Efetivamente, levam-nos em imaginação ao Hades, instam-nos à mesa, preparam-lhes um banquete dos bem-aventurados, coroando-os de flores, e fazem-nos passar todo o tempo, daí em diante, a embriagar-se, imaginando que o mais famoso salário da virtude é uma embriaguez perpétua. Outros alongam ainda mais do que estes os benefícios por parte dos deuses, pois afirmam do homem puro e fiel aos seus juramentos permanecem os filhos dos filhos e a raça vindoura. São estes e outros elogios no gênero os que fazem à justiça. Quanto aos homens ímpios e injustos, esses, pelo contrário, enterram-nos no lodo do Hades, e obrigam-nos a transportar água num crivo, e ainda em vida lhes imputam má fama.

**Adim.** Além disso, apresentam um monte de livros de Museu e Orfeu, filhos da Lua e das Musas, ao que dizem. É por eles que executam os sacrifícios, persuadindo não só particulares, como

também cidades, de que é possível a libertação e purificação dos crimes por meio de sacrifícios e de folguedos aprazíveis, quer em vida, quer depois da morte. Ora isso é o que chamam iniciação, que nos liberta dos males no além, ao passo que a quem não executar esses sacrifícios, terríveis desgraças o aguardam.

Há, na peça, o emprego das palavras *mystikotatos* (314) e *memyemenoi* ('iniciados'318) em um contexto contendo Iaco, mencionado quatorze vezes em cem linhas, que era uma divindade cuja estátua, coroada com mirto (330) e acompanhada por tochas (313, 340), estava na procissão que ia de Atenas a Elêusis.

O prado (326) é uma peça padrão da geografia eleusina dos inferos; Xântias sente cheiro de carne de porco (338), e o porco, regularmente sacrificado a Deméter, desempenhava uma função importante nos ritos de Elêusis. Há ainda uma referência da proclamação das restrições (*prorrhesis*) dos Mistérios em 354 ss.

Em Platão, lemos diversas referências aos Iniciados nos Mistérios como representação da justiça e da felicidade do justo:

**Sóc.** Porém a beleza era muito fácil de ver por causa do seu brilho peculiar quando, no séquito de Zeus, tomando parte no coro dos bem-aventurados e os demais no de outra divindade, gozávamos do espetáculo dessa visão admirável e, iniciados nesse mistério que, com toda a justiça, pode ser denominado sacratíssimo, e que celebrávamos na plenitude da perfeição e livre dos males que nos alcançam no futuro, fomos admitidos a contemplar sob a luz mais pura aparições perfeitas, simples, imutáveis, puros também e libertos deste cárcere de morte que com o nome de corpo carregamos conosco e no qual estamos aprisionados como a ostra em sua casca. (*Fedro*, 250 b-c).

**Sóc.** Depois de terem esvaziado e purificado a alma do jovem por elas possuído e de a terem iniciado nos Grandes Mistérios, logo a seguir trazem, na companhia de um numeroso coro, a insolência, anarquia, a prodigalidade e a desfaçatez, todos resplandescentes, de cabeças coroadas; fazem o seu elogio e chamam-lhes nomes bonitos, designando a insolência por boa educação, a anarquia por liberdade, a prodigalidade por generosidade, a desfaçatez por coragem. (*República* 560 d-e)

A presença da bem-aventurança, para os justos, e dos castigos, para os ímpios, no Hades, ou no além, está bem marcada em Platão. Os textos sobre a morte e o destino das

almas depois dela são numerosos e complementares na obra desse filósofo. Estão em dois diálogos relacionados à morte de Sócrates: *Apologia* e *Fédon*, e três mitos sobre esses temas encerram, respectivamente, *Górgias*, *Fédon* e *República*. Há ainda a narrativa mítica da vida celeste das almas antes de sua reencarnação, no *Fedro*.

No mito de *Górgias*, por exemplo, há o prado (524 a), no qual se situa a bifurcação, de onde dois caminhos distintos levam as almas, ou ao Tártaro, ou às Ilhas dos Bem-aventurados. Um prado (*leimôn*) faz parte também da mansão dos iniciados em *Rãs* (326, 344, 373-4, 448-9). Por conseguinte, o prado fazia parte do núcleo tradicional das representações do além. No mito de Er, na *República*, o primeiro local designado é chamado de *topon tina daimonion* (614 c), junto dele encontram-se as almas num prado (*leimôn* 614 e, 616 b). É ali que estão os juízes e que se vêem duas aberturas em baixo e duas em cima (614 c). Aberturas essas para ir ou vir da terra, para ir ou vir do céu, respectivamente. Uma vez que o seu destino fora confirmado pelas Moiras e retificado por *Anagke*, as almas seguiam para o *Lêthês pedion* (621 a), onde bebiam do rio Ameles e adormeciam. Após a meia-noite, eram despertados por um trovão e um tremor de terra e fugiam como estrelas. O *lêthês pedion*, com relação aqui à metempsicose, não era novo na literatura grega, é citado por Aristófanes entre as localidades do Hades em *Rãs* 186. Platão aplica o mesmo nome ao próprio rio, por extensão.

Em *Rãs* temos a referência clara sobre a parte séria da comédia, cantada pelo coro de iniciados, ao louvar a deusa Deméter (vv. 386-95):

**Coro.** Deméter das santas orgias  
a rainha sê nossa madrinha,  
salva o coro que é teu.  
Que eu, em segurança, o dia todo  
Brinque e dance!

**Que eu diga muitas palavras engraçadas  
E muitas palavras sérias!**  
E, como a sua festa merece,  
Brincando e zombando,  
Tenha a vitória e as fitas!

Vamos! Agora com cantos chamai aqui o jovem deus,  
Nosso companheiro nesta dança!

É interessante notarmos que Aristófanes está sempre requisitando para a sua comédia o reconhecimento da justiça de seus conselhos, seja nas parábases, através do coro, ou em outras partes, através de um porta-voz do poeta. Platão parece alvejar Aristófanes, especialmente em *Rãs*, ao apresentar, no início da *República*, as referências aos poetas Museu e Orfeu, Homero e Hesíodo, como apologistas da justiça por suas recompensas e do poder das iniciações nos Mistérios para a salvação das almas; e, ainda mais, ao rejeitar, no livro X, os conselhos dos poetas, representados por Homero, por estes estarem distantes três graus da verdade e não serem responsáveis pela melhora dos cidadãos e, conseqüentemente, das cidades. Sócrates afirma que é antiga a rivalidade entre poesia e filosofia e cita passagens que, geralmente são atribuídas a obras cômicas.

Mas nos livros II e III, Platão apresenta os critérios éticos a que devem se submeter os poemas que serão apresentados às crianças e jovens, como primeira forma de educação. E submete a tais critérios todas as técnicas poéticas. Aristófanes se mostra preocupado com o objeto de sua poesia, de modo a privilegiar os princípios éticos.

### Sinopse

1. Em *Rãs*, há a dicotomia de justos e injustos no Hades bem representada na divisão do coro em Iniciados e rãs. Os primeiros colocados em um lugar de luz, junto ao deus Plutão, enquanto os outros estão atolados no pântano. Na *República*, há a mesma representação e há também a coincidência de termos que descrevem o Hades com os empregados por Aristófanes na mesma descrição;
2. Há ainda em Aristófanes, a dicotomia de justiça e injustiça representada pela disputa entre os poetas trágicos Ésquilo e Eurípides, respectivamente. O bom poeta deve dar bons conselhos para a cidade: é dever do poeta esconder o mal, pois, ao representa-lo em todo o seu fascínio, ensina-se o mal, e o poeta como mestre da juventude deve ensinar coisas úteis. Em Platão temos, na *República*, a discussão sobre a justiça e os ensinamentos dos poetas, que não poderiam ser verdadeiros mestres por estarem afastados da verdade em três graus, visto que são apenas imitadores, em contraposição com o filósofo que tem a verdade como objetivo de

suas pesquisas. Mas, nos livros II e III, que se dedicam à educação dos jovens, a poesia é a primeira forma de ensinamento e há toda um cuidado com os critérios éticos para que a poesia seja aceita na cidade;

3. No agón entre os dois poetas trágicos, há a crítica formal de suas obras com citação de versos, com a provável sátira dos critérios técnicos utilizados nos concursos dos Festivais de Dioniso, numa antecipação ao que viria a ser uma crítica dos poetas em Platão e depois em Aristóteles.

## *ASSEMBLÉIA DE MULHERES*

O prólogo apresenta Praxágora, que espera impaciente a chegada das outras mulheres, com as quais havia combinado encontrar-se. Aos poucos chegam todas, e a líder passa em revista as amigas, para ver se realmente estão bem disfarçadas de homens. Elas planejam tomar o lugar dos maridos na assembléia, chegando mais cedo e sentando-se, para não levantar suspeitas. Todas elas vestiram as roupas dos maridos e saíram escondidas.

Praxágora faz um ensaio para ver quem vai falar na assembléia, mas, depois de duas mulheres falharem na tentativa, ela mesma resolve fazer o discurso. Nesse ensaio, ela faz a crítica, já bastante habitual em Aristófanes, sobre a má administração da cidade por maus governantes. Ela reconhece que não é fácil dirigir homens difíceis de contentar, uma vez que o povo teme aqueles que lhe desejam o bem e adula quem lhe faz mal. Fala das medidas salvadoras, as quais durante a deliberação são tratadas como se o mundo acabasse caso não fossem aprovadas, mas, que depois se tem vontade de matar o autor de tais projetos, por causa da decepção.

O povo, porém, é o responsável por tudo, pois cada um só trata dos próprios interesses, deixando a cidade à deriva. A única salvação é entregar o governo às mulheres, que cuidarão da cidade como cuidam de suas casas. Elas têm costumes melhores que os dos homens, pois são conservadoras, fazem tudo hoje como faziam antigamente. Sendo mães, cuidarão de poupar a vida de seus filhos, dos soldados, evitando as guerras. Para conseguir dinheiro, elas são mais hábeis do que os homens; nos cargos que ocuparão não serão enganadas, já que vivem enganando os homens, conhecem os truques e saberão se defender. Dada a admiração de suas ouvintes, Praxágora explica que aprendeu tais coisas conversando com seu marido sobre o que se passava nas assembléias. Todas as suas companheiras a aprovam e a elegem a sua líder. Elas marcham, então, para a assembléia.

Aparece em cena Blépiro, que, sentindo-se apertado para ir ao banheiro, e não tendo encontrado suas roupas, saiu de casa com a roupa de sua mulher, a qual, segundo ele, saiu às ocultas para fazer algo errado. Outro homem também surge vestido com as roupas de sua mulher, contando a mesma história que o primeiro. Os dois pensam em ir ainda à assembléia. Entra Cremes, amigo de Blépiro, que também o impede de se aliviar. Ele conta que vem da assembléia, que dessa vez foi rápida, e ele quase não conseguia lugar, porque havia muita gente. E pelo jeito eram sapateiros, pois eram muito brancos. E relata ao amigo que um dos

brancos propôs entregarem o governo às mulheres, elogiando-as e falando mal dos homens. E como a maioria aprovou, o projeto foi sancionado. Blépiro se alegra por saber que não irá mais trabalhar, pois sua mulher é quem fará tudo o que ele fazia. Ela o sustentará. Mas fica apreensivo com a possibilidade de ela querer forçá-lo a ser mais assíduo sexualmente, como condição para sustentá-lo, pois nada forçado é bom.

Entra o coro de mulheres, que é composto das esposas que voltam para casa e cuidam para que os homens não as vejam retirando o disfarce. Praxágora encontra seu marido Blépiro, na entrada de casa, e este lhe pergunta onde esteve. Ela diz que uma amiga, em trabalho de parto mandou chamá-la, e, desse modo, não pode perder tempo avisando-lhe. Diz-lhe ainda que vestiu as roupas dele para assustar algum ladrão. Ele se queixa que ela o impediu de ganhar um bom dinheiro na assembléia e conta-lhe que o governo foi entregue às mulheres. Praxágora mostra a sua alegria, dizendo que agora a cidade será feliz, pois não será mais permitido aos oportunistas aproveitarem-se dos cargos públicos para o seu próprio interesse, nem roubar o povo, nem fazer intrigas, nem injuriar e não haverá mais pobres. Cremes chega, interessado em ouvir Praxágora. O coro vem chamá-la para, por seu espírito lúcido e pensamentos sábios, pôr a sua capacidade de liderança sob o serviço da regeneração dos costumes e da prosperidade geral. A cidade quer mudanças, não quer nada do que já tenha sido feito ou dito: “o povo detesta o que já conhece”.

Ela começa ordenando que todos, dirigindo-se aos espectadores, entreguem seus bens ao governo, para que este os reparta igualmente, e assim não haja ricos e pobres, mas que todos possam viver bem. As mulheres também serão comuns a todos os homens, mas as feias e velhas terão prioridade de satisfação sobre as mais belas e jovens. O mecanismo será o mesmo para os homens. Para reconhecer os próprios filhos, as crianças julgarão seus pais todos os homens que tiverem idade para isso. Os jovens não poderão mais bater nos velhos, pois todos os companheiros os defenderão pela possibilidade de se tratar do próprio pai. Os escravos cultivarão a terra. O único trabalho dos homens será aprontarem-se para o jantar coletivo, às seis horas da tarde. Não haverá mais intrigas judiciárias: ninguém terá dinheiro para emprestar, logo, não haverá dívidas. Quem arranjar briga pagará a fiança com uma parte do que tiver para comer. Não haverá mais ladrões, pois não roubariam o que já é deles. Todos viverão em comum, a cidade será uma só casa, sem muros, para que todos possam ir aonde quiserem.

Praxágora diz que porá seu projeto para funcionar já. Ficará na ágora recebendo os

bens dos cidadãos para o fundo comum. E neste mesmo dia haverá o jantar coletivo. Blépiro sai com ela, orgulhoso de mostrar que é o marido da líder. E Cremes diz que irá pegar suas coisas para levá-las à praça pública. Então há uma dança do coro, onde deveria haver a parábase, que, a partir desta peça, não existe mais.

Cremes reaparece com um escravo transportando as suas coisas para a ágora. Um homem interroga-o sobre suas intenções, e diz que ele é tolo em obedecer tais leis. Quanto a ele, só entregará seus bens depois que todos entregarem, uma vez que é comum que todos recebam, até os deuses, mas ceder algo, ninguém quer. Esperar um pouco é sábio, pois pode acontecer algo, como uma calamidade ou uma nova lei. É que, para o povo, votar é fácil, mas na hora de cumprir a lei é bem mais difícil. Uma mulher arauto convoca todos para o jantar, descrevendo os pratos, as bebidas para atrair o povo. O homem, que não quer entregar as coisas, anima-se todo para o jantar e vai, mas continua sem levar suas coisas, pois quer comida de graça e suas coisas só suas.

Uma velha aparece na janela de sua casa, toda arrumada, esperando a passagem dos homens que vêm do jantar coletivo. Uma jovem surge na janela vizinha, e as duas se insultam e, depois, começam a entoar cantos amorosos, à espera dos amantes. Os insultos intermedeiam o lirismo dos cantos. As duas fingem se retirar, quando entra em cena um rapaz, que vem para a casa da jovem. Ela abre a janela e os dois se comunicam por um canto apaixonado. Mas, quando o moço está preste a entrar na casa de sua amada, a velha vizinha o toma à força, dizendo que ela tem direito a ser satisfeita primeiro, de acordo com a nova lei. Só que, em seguida, surge uma velha mais feia ainda, afirmando que é ela quem vai levá-lo; e finalmente uma terceira velha, que é um verdadeiro monstro, entra reclamando o seu direito. O rapaz, maldizendo-se, é levado por esta última.

Uma serva procura seu patrão para o banquete. O coro, segurando tochas nas mãos, faz o cortejo, seguindo o feliz conviva. A coriféia se dirige aos espectadores e pede aos juízes do concurso que não esqueçam, na hora da atribuição do prêmio, esta comédia, que é a primeira a ser encenada neste festival. O coro e Blépiro fazem convites a todos que queiram ir ao banquete comer à vontade, negando o convite no final da fala, por duas vezes. Todos saem cantando.

O livro V da *República* reproduz quase exatamente algumas idéias ridicularizadas na *Assembléia de Mulheres*: a comunidade de bens, de mulheres e filhos. A indicação de que Platão está se referindo ao texto de Aristófanes está na introdução desse assunto 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* (451 b). 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 afirmou pareça ridículo e contrário aos costumes (*geloia para to ethos*). Mas conclui que não devem temer a troça dos gracejadores (*ta ton kharianton skommata*) sobre tão grandes mudanças referentes aos exercícios de ginástica, à música, ao porte de armas e à condução de cavalos.

Todo esse cenário de revolução já estava presente nas outras duas peças 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 peças afirmam que as mulheres são aptas para participarem do governo da cidade.

Sócrates continua pedindo aos gracejadores que não exerçam sua atividade específica, mas sejam sérios, pois há não muito tempo coisas que são consideradas boas eram tidas como ridículas e vergonhosas (*aiskhra kai geloia*), como a vista de um homem nu, que ainda é motivo de gracejo entre os bárbaros. E quando começaram a fazer ginástica, tanto os cretenses quanto os lacedemônios foram motivos de risos (*komoidein*) para os cidadãos da época. Quando se descobriu, com a prática, que era melhor exercitar-se nu, a razão venceu os olhos, destruindo o ridículo.

**Sóc.** E isto demonstrou que é tolo quem julga ridícula (*geloion*) qualquer outra coisa que não seja o mal, quem tenta fazer rir (*gelotopoiein*) tomando como motivo de troça qualquer outro espetáculo que não seja o da loucura e da maldade, ou então se empenha em alcançar o belo, pondo o seu alvo em qualquer outro lado que não seja o bem. (452 d - e)

Mas é preciso que se permita discutir, por brincadeira ou seriamente, se a natureza feminina é capaz de tomar parte em todos os trabalhos do sexo masculino, em nenhum deles, em alguns, e a qual dos dois sexos pertencem os trabalhos de guerra (452e-453 a)

Quando se começou a fundar a cidade, estabeleceu-se que “cada um deve executar a sua tarefa específica, de acordo com a sua natureza”. Naquela ocasião não se supôs uma natureza igual ou diferente, mas apenas observou-se aquela espécie de diferença e semelhança que tem por alvo as ocupações. Então se houver evidência da superioridade de um dos sexos no exercício de uma arte ou qualquer outra ocupação, esta deverá ser confiada a ele. Mas se a diferença consistir apenas no fato de a mulher dar à luz e o homem procriar, não se deverá dizer que os dois diferem em relação às ocupações. Pois uma pessoa é naturalmente dotada para uma coisa, e outra não, pela facilidade de aprendizagem ou não (454 d)

Logo, em relação à administração da cidade, não há nenhuma ocupação específica da mulher, enquanto mulher, nem do homem, enquanto homem, mas as qualidades naturais estão distribuídas de forma semelhante nos dois seres, e a mulher e o homem participam de todas as atividades, de acordo com a natureza, só que em todas elas a mulher é mais frágil do que o homem. (455 d-e)

Há mulheres dotadas para a medicina, para a música, e outras não; há as capacitadas para exercícios físicos e para a milícia, há as que não são; há as amigas do saber, e as que o detestam, umas são irascíveis, e outras, apáticas. Há a mulher guardiã e a que não o é. Deve-se escolher a da primeira espécie para coabitar e ajudar a guardar a cidade juntamente com os homens guardiões, uma vez que elas são capazes e aparentadas com eles quanto a sua natureza. Então, para naturezas iguais, ocupações iguais, pois não é contra a natureza atribuir o aprendizado da música e da ginástica às mulheres dos guardiões (455e-456b).

**Sóc.** Logo, estabelecemos uma lei que não era impossível nem comparável a uma utopia, uma vez que a promulgamos de acordo com a natureza. Mas as leis atualmente existentes é que são antes contra a natureza (456b-c).

É interessante pensar como a referência de Sócrates ao absurdo, à utopia, pode estar diretamente endereçada a Aristófanes, que, como comediógrafo, trata a possibilidade do impossível, em suas mirabolantes soluções para acabar com a guerra, e no caso de *Assembléia de Mulheres*, para acabar com os problemas econômicos do pós-guerra. Sendo esta peça considerada junto com *Aves* uma utopia.

Em *Tesmoforiantes*, temos a exposição do tema natureza feminina, quando o parente de Eurípides fica em dúvida sobre o sexo de Agatão, a quem Eurípides vem pedir ajuda, para defendê-lo junto às mulheres, que planejam matá-lo, por revelar os segredos femininos para os homens, tornando a vida das mulheres insuportável junto aos maridos, pela desconfiança destes. Agatão diz que traz as roupas conforme seu espírito, e que é preciso que o poeta se comporte de acordo com as suas peças, que lhes adapte o seu tipo de vida. Pois, se ele faz peças com mulheres, é preciso que o corpo participe dessa natureza. Já que, quando se faz uma peça com homens, tem-se no corpo esta característica. E o que não se possui, consegue-se pela imitação. Ele ainda acrescenta que é contrário às Musas ser grosseiro e peludo (146-160).

Por tudo que foi afirmado sobre a igualdade das naturezas masculinas e femininas, Sócrates afirma que as mulheres dos guardiões deverão ficar nuas, pois vestirão virtude no lugar das roupas, e elas participarão da guerra e em tudo que respeite à guarda da cidade, sem fazerem outra coisa. Os trabalhos mais leves serão atribuídos a elas, pela debilidade do seu sexo.

**Sóc.** E o homem que se rir das mulheres, nuas quando fazem ginástica para alcançar a perfeição, “colhe imaturo o fruto da sabedoria”, que é o riso, sem saber, ao que parece, de que se ri nem o que faz. Pois diz-se e há-de dizer sempre com razão que o que é útil é belo, e o que é vergonhoso é prejudicial” (457 a-b).

Após concluir a questão do riso ante a nudez feminina na ginástica, com a lei que põe as mulheres como guardiãs, Sócrates declara uma lei que parecerá mais absurda que a anterior:

**Sóc.** ... que as mulheres serão comuns a todos esses homens, e nenhuma coabitará em particular com nenhum deles; e, por sua vez, os filhos serão comuns, e nem os pais saberão quem são os seus próprios filhos nem os filhos os pais (457c-d).

Sócrates irá mostrar que esta lei é útil à cidade, deixando para depois a questão da possibilidade de ser cumprida. Os guardiões, homens e mulheres, terão em comum habitação e refeições, sem que tenham qualquer propriedade privada, ficarão juntos nos ginásios e no resto de sua educação, e, por uma necessidade natural serão compelidos a unirem-se entre si. Ele institui os casamentos sagrados que seguirão a lei da eugenia, homens superiores se unirão o maior número de vezes com mulheres superiores, enquanto que o mesmo ocorrerá com os inferiores entre eles, preservando-se a descendência dos superiores e rejeitando a dos inferiores (458d-460 b). Ele estabelece também a condição de que os pais não se unam às filhas ou as mães aos filhos, proibindo a união dessas gerações, bem como a dos avôs e avós com os netos, sendo permitidas, no entanto, uniões entre irmãos, se a sorte assinalar isso e a Pítia aprovar. Somente serão criados os filhos das uniões no vigor da idade e com a autorização do governante, outras relações serão permitidas, mas sem crias (461 a-e).

O maior bem para a cidade será quando houver comunidade do prazer e da dor, que une os cidadãos, no maior número possível, ao se alegrarem ou se afligirem com as mesmas vantagens e perdas. Enquanto que o maior mal é o individualismo desses sentimentos, quando uns sofrem e outros se alegram sobre os mesmos acontecimentos públicos ou privados (462 a-c).

Com uma tal lei, em que a cidade se torna uma grande família, todos se considerando parentes verdadeiramente, desaparecerão os processos e acusações recíprocas, pois ninguém possuirá nada em particular, senão o corpo. Eles então não conhecerão dissensões, daquelas que surgem entre os homens, pela posse de riquezas, filhos e parentes. O mais velho terá a incumbência de mandar em todos os mais novos e de os castigar. Os mais novos não tentarão violência contra os mais velhos, como é natural, a menos que seja ordem dos chefes. Os mais jovens não desprezarão os mais velhos, pois o temor e o respeito os impedirão. O respeito por considerá-los pais e o temor de que os outros venham em seu socorro, uns como filhos, outros como irmãos, outros como pais. (464d-465b)

Tais idéias, que se resumem na comunidade dos bens, mulheres e filhos, estão expostas na *Assembléia de mulheres*, que, segundo o consenso da crítica, é anterior à *República*. E, pelo que vimos quanto à referência ao ridículo, parece que Platão se dirige à comédia de Aristófanes, criticando o tratamento ridículo das idéias consideradas boas por ele. Pois, segundo Sócrates, só deve ser ridicularizado o que é ruim. Tal argumento pode também

servir ao tratamento ridículo de Sócrates em *Nuvens*, que, para Platão, era um homem justo e bom.

No discurso de Praxágora, depois de ter conseguido o governo para as mulheres, tendo elas se disfarçado de homens e ido à Assembléia, para eleger a única coisa nunca antes tentada para a salvação de Atenas, o governo das mulheres, podemos ler:

**Prax.** Para começar, todos terão de entregar seus bens ao governo, para que todos tenham partes iguais desses bens e vivam deles; não é inevitável que uns sejam ricos e outros miseráveis; que uns possuam terras sem fim e outros não tenham onde cair mortos; que uns tenham a seu serviço uma porção de escravos e outros não sejam seguer donos de si próprios! Instituiremos uma só maneira de viver, igual para todos! ... A terra será de todos, bem como o dinheiro e tudo que atualmente pertence a cada um. Com base num fundo comum, constituído por todos os bens, nós, mulheres, sustentaremos vocês, administrando com economia e pensando em tudo<sup>49</sup>.

Ninguém fará mais nada por necessidade, pois tudo pertencerá a todos: comida, bebida, roupa etc. As mulheres serão comuns a todos os homens; “cada um poderá ir com qualquer uma e ter filhos de quem quiser”. Mas os feios e as feias terão prioridade 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. Não será permitido espancar os velhos, pois os próprios companheiros impedirão isso. Antes eles não se incomodavam quando um jovem batia no pai, mas no futuro não deixarão ninguém bater em nenhum deles, pois um poderia estar batendo no pai do outro.

Também não haverá mais questões judiciais, pois ninguém terá necessidade de contrair dívidas ou de roubar.

**Prax.** Todos viverão em comum. Pretendo fazer da cidade uma só casa, demolindo todos os muros que todos possam ir a toda parte. Serão instituídos jantares públicos, preparados pelas mulheres.

---

<sup>49</sup> A tradução de *Assembléia de Mulheres* é de Mário da Gama Kury, Editora Brasiliense, 1988.

Alguns estudiosos acreditam que Aristófanes esteja ridicularizando as idéias comunistas de algum filósofo contemporâneo, mas o texto cômico não se refere diretamente a nenhum, o que não é o procedimento natural da comédia. O que aparece mais nitidamente para nós são os decretos mirabolantes. É o que podemos ler na discussão entre Cremes, que obedece às leis da cidade, e um homem que não quer dispor de seus bens, por desconfiar dessas mesmas leis. Enquanto Cremes afirma que se deve obedecer às leis, o homem afirma que não está acostumado nem ele, nem a cidade de Atenas, a dar algo, mas apenas receber; pois até mesmo os deuses estendem as mãos em sinal de súplica, quando os devotos lhes solicitam algo. Diz ainda que o povo vota uma lei, mas não a cumpre, e que, todos os dias, vê semelhantes decretos serem publicados, para logo em seguida, tornarem-se sem valor (765-813). Ele quer ir ao jantar comum, mas deixa para entregar os bens depois, pois quer ter certeza que todos vão entregar e se esta lei vai durar algum tempo. Mas seu desejo mesmo é conservar os bens particulares e partilhar dos bens comuns (871 s).

Podemos verificar que são semelhantes em muitos pontos as novas leis em Platão e em Aristófanes. Há, no entanto, a correção da filosofia de Sócrates, que regula os casamentos pela eugenia e não permite a união entre pais e filhas ou entre mães e filhos. Em Aristófanes, a proibição está restrita à união entre pais e filhas, ao que parece; pois, no final da peça, a jovem que se vê abandonada por seu amante, graças à nova lei, que dá prioridade às mais feias e velhas, diz que “se esta lei for estabelecida na terra toda, vocês (as velhas) a encherão de Édipos” (1038 s.).

Em Platão, as mulheres terão uma educação semelhante à dos homens na música e na ginástica. Em Aristófanes, na nova lei estabelecida, Eros não ouve a prece dos amantes, os jovens. A lei vai contra a natureza para igualar os direitos daqueles que naturalmente são diferentes – belos e feios, jovens e velhos.

Em *Lisístrata*, então, já se encontram idéias semelhantes às da *Assembléia de mulheres*, no que diz respeito à união dos gregos como um todo; em *Tesmoforiantes*, é o próprio sexo feminino que está em questão e a sua exploração pela tragédia de Eurípides, numa referência à artificialidade do teatro com seus atores travestidos em mulheres. Na *Assembléia de mulheres*, parece haver uma crítica à artificialidade das uniões sem eros e talvez da convenção em se considerar parentes os que, na verdade, não o são, numa destruição da família, como ela era tradicionalmente. Platão parece criticar a valorização do parentesco

biológico sobre o da convenção. É o que, de alguma maneira, está registrado no *Banquete*, onde Aristófanes faz seu discurso sobre as metades dos seres circulares e sua procura desesperada e é criticado no discurso de Sócrates, através de Diotima.

De modo geral, o que podemos ver em comum nos dois autores é o reconhecimento da mulher como parte importante da pólis, como ser pensante e, principalmente, como mães.

### Sinopse

1. *Assembléia das Mulheres* é a representação da tomada de poder pelas mulheres na Assembléia, através do disfarce masculino. O governo das mulheres se faz pela comunidade de bens, mulheres e filhos, para a destruição dos conflitos privados. A cidade é transformada em uma só casa: todos levarão seus bens para a ágora, e haverá um jantar comum. O livro V da *República* de Platão reproduz quase exatamente as idéias da comédia de Aristófanes. Mas, enquanto o comediógrafo ridiculariza tais idéias pela confusão das mulheres ao brigarem pelo privilégio das mais velhas e feias de terem relações sexuais com um jovem, antes das belas moças, Sócrates critica o tratamento ridículo de tais pensamentos, considerados por ele bons e, conseqüentemente, indignos do ridículo;
2. A crítica ao governo de Atenas é mais acirrada ainda nesta peça, que põe, como única medida ainda não tomada pelo povo, a entrega do poder às mulheres. Os diversos decretos absurdos e, por isso, rapidamente descartáveis formam a crítica de uma cidade mal constituída, sem leis fortes, fundamentadas na justiça, como a cidade idealizada por Sócrates na *República* ou em *Leis*;
3. O comportamento das mulheres nesta peça é semelhante ao dos espartanos, de alguma forma: a instituição do jantar comum. Na *Lisístrata*, a mulher espartana teve tratamento especial e demonstrou suas habilidades físicas, além do tratamento simpático aos espartanos em geral como partidários da paz. Em Platão, na educação das mulheres na prática de ginástica junto aos homens, na *República*, há a referência a

tal prática em Esparta e Creta. E a procriação segundo a eugenia também parece ser fundamentada em costumes espartanos. Em *Leis*, o Ateniense conversa com um espartano e um cretense sobre a segunda melhor cidade.

## **PLUTO**

No prólogo, Carião queixa-se por ser escravo de um homem insensato. E ainda acusa Apolo, que é médico, adivinho e, segundo dizem, sábio, de mandar seu patrão seguir um cego. Pede explicações para o seu patrão, Crêmilo, que lhe diz que, apesar de ser um homem temente aos deuses e justo, a sua vida corre mal e é pobre. Mas os sacrílegos, oradores, sicofantas e velhacos enriquecem. Por isso, ele foi consultar o deus Apolo, não para si, pois acreditava já nem ter mais vida, mas para saber se seu filho único deve mudar o seu caráter e ser velhaco, injusto e ruim. O deus, então, ordenou-lhe que não deixasse escapar aquele que primeiro encontrasse, logo ao sair dali, e que o convencesse a acompanhá-lo à sua casa. O primeiro homem que encontrou foi o cego que então segue, segundo as ordens do deus. Carião interpreta que o oráculo manda que Crêmilo eduque o filho no modo de todos do lugar. O cego não quer dizer quem ele é, e os dois o ameaçam de morte. Ele declara que é Pluto, causando admiração nos seus interlocutores, por trazer a aparência de mendigo. No que ele explica que vem da casa de Pátrocles, que nunca tomou um banho.

E o deus explica que foi Zeus quem o cegou, por má vontade aos homens. Pois quando Pluto era rapaz, ameaçou que só se aproximaria dos justos, sábios e honestos. E o grande deus o fez cego, para que não distinguisse tais homens, pois Zeus inveja os bons, na opinião de Pluto. Para Crêmilo, isso é estranho, pois somente os bons e justos honram Zeus. E pergunta ao deus da riqueza, se caso ele volte a enxergar, fugirá dos maus e procurará os justos. Pluto responde que sim, pois há muito não os vê. Mas Crêmilo informa-lhe que mesmo quem enxerga também não vê homens justos.

O deus pede que o deixem ir, mas é informado que agora é mais difícil largá-lo, sabendo sua identidade. E, pedindo que Pluto fique, Crêmilo garante-lhe que o deus não encontrará homem de melhor caráter do que ele próprio. Isso, porém, o deus ouve de todos os homens mas, quando ficam ricos, tornam-se os mais velhacos. Então o camponês promete curá-lo da cegueira, se o deus ficar com ele. Mas Pluto teme Zeus. Então o homem afirma que vai provar-lhe que Pluto é mais poderoso que Zeus.

Começa dizendo que Zeus reina sobre os outros deuses, porque tem muito dinheiro, dado por Pluto. As pessoas oferecem sacrifícios a ele por causa de Pluto. O deus da riqueza pode acabar com tudo, se quiser, pois tudo está submetido a ele. Graças a ele foram descobertas todas as artes e manhas entre os homens. A assembléia se reúne por causa de Pluto. Ele é o agente exclusivíssimo do bem e do mal. Só vencem, mesmo na guerra, apenas aqueles sobre quem pousa a riqueza.

O deus se surpreende de ter tanto poder, como os pássaros, ao serem persuadidos por Pisetero da sua antiga realeza, em *Aves*. Crêmilo ainda arremata seu discurso dizendo que somente de Pluto ninguém se sacia, o que acontece com todo o resto. Na indecisão do deus, Crêmilo diz que todos sabem também que a riqueza é a coisa mais covarde que existe. Pluto se defende afirmando ser providente não covarde. O homem tranqüiliza o deus, dizendo que Apolo está do lado deles e também terão a ajuda dos seus camaradas camponeses.

Manda, então que o escravo Carião vá chamar os seus companheiros camponeses. Leva Pluto para sua casa e lhe diz que deve enchê-la de riquezas, com ou sem justiça. O deus fala que não gosta de entrar em casa alheia, pois sempre é maltratado: pelos econômicos, é escondido debaixo da terra e, pelos esbanjadores, é colocado para fora de casa nu, em um segundo. Mas o nosso homem do campo diz ser equilibrado: alegra-se em poupar como nenhum outro homem, mas também em gastar, quando é necessário.

Entra Carião com o coro de camponeses, a quem dá a notícia da chegada de Pluto, que tornará todos ricos. Crêmilo cumprimenta o coro e vê que seu amigo Blepsídemo aproxima-se. Este diz que ouviu falar da riqueza repentina de Crêmilo e, o mais estranho, que mandou chamar os amigos, depois de rico. Ao dizer a Blepsídemo que há um perigo no negócio, este pensa que Crêmilo fez algo errado, como roubar dinheiro do santuário de Delfos. Crêmilo invoca Apolo defensor (*apotropaie*) para negar. Em *Vespas*, Xântias também invoca Apolo com o mesmo epíteto, ao ouvir o oráculo que Filocléon atribui a ele: “que secaria quando algum acusado lhe escapasse da condenação no tribunal”. Crêmilo, depois de ouvir muitas acusações do amigo, que acreditava que ele havia roubado algo, explica que tem o deus Pluto em sua casa, mas que é preciso curá-lo da cegueira, para que ele torne ricos somente os justos. E, já que nem o salário dos médicos nem a sua ciência valem nada na cidade, vão fazer o deus deitar-se no templo de Asclépio.

No caminho, no entanto, são detidos por uma mulher, que lhes diz que sua empresa é temerária, sacrílega e ilegal. Da mesma forma que o sacerdote Hiérocles acusa Trigeu, por ter libertado a deusa *Eirene*, em *Paz*. Blepsídemo diz que a mulher se assemelha à Erínea vinda da tragédia, pois ela tem um olhar de loucura e de tragédia. Ela declara que é a Pobreza, que, há muitos anos vive com eles, e que agora eles tentam expulsar de toda a terra. Blepsídemo procura fugir, e Crêmilo lhe diz que nada de mal fizeram a ela, para que os insulte, pois eles querem proporcionar o bem a todos os homens, fazendo o deus Pluto recuperar a visão. Mas a Pobreza diz que, agindo dessa forma, eles a expulsam. Tem-se então o agón entre Crêmilo e a Pobreza. Crêmilo diz que os justos merecem ser ricos, e a Pobreza afirma que só ela é a causa da justiça entre os homens. A Pobreza vai embora, dizendo que ainda vão chamá-la de volta. Crêmilo manda que Carião vá buscar Pluto e um colchão para irem ao templo de Asclépio.

Carião volta dizendo ao coro que Pluto recuperou a visão, e narra com detalhes a cura para a mulher de Crêmilo, que surge, querendo saber das novidades. E pede que ela traga vinho para comemorarem as boas novas. Pluto e Crêmilo chegam. O deus diz se envergonhar das suas ações passadas. Do mesmo modo que Demos falara no final de *Cavaleiros*. Diz também que não agirá mais desse modo. E não permite que a mulher de Crêmilo jogue guloseimas sobre ele, para evitar a vulgaridade, já que não é decente para o poeta dramático lançar figos e doces aos espectadores, para provocar o riso.

Entram em casa. Carião sai para contar ao público a felicidade de ter riqueza sem fazer mal a ninguém. E descreve a fortuna da casa do patrão, onde há comida e bebida à vontade e todos os utensílios de cozinha se transformaram em ouro, prata, bronze e marfim. Entra um homem justo com um escravo, dizendo que recebera uma fortuna de seu pai e costumava socorrer os amigos necessitados. Desse modo, logo o dinheiro acabou, e os amigos, a quem havia ajudado, afastaram-se dele. Mas agora o justo está feliz, porque o deus o socorreu. Então ele trouxe suas roupas velhas e chinelos como oferenda a Pluto. Aparece um sicofanta, que se tornou pobre, por ser injusto. Carião despe-o e, em seguida, veste-o com as roupas velhas do homem justo. O sicofanta ameaça de naquele mesmo dia, se conseguir um aliado fazer castigar o deus “porque corrompe a democracia, visivelmente, sendo um só e não persuadindo nem o Conselho dos cidadãos nem a Assembléia” (949 ss). Entra uma velha, que se queixa a Crêmilo que sofreu ofensas terríveis e contra a lei, depois que Pluto começou a ver. Pois ela tinha um jovem amante que a satisfazia, e, em troca, ela lhe dava algum dinheiro. O rapaz enriqueceu e não quis mais nada com a velha.

O mesmo jovem, de quem a velha se queixa, entra coroadado e com uma tocha na mão. Ele faz graça com a velhice dela, fala das suas rugas e de seus poucos dentes. Ele quer consagrar a coroa ao deus. Crêmilo manda os dois entrarem, e a velha agarra-se ao rapaz. Mas Crêmilo garante que o rapaz não será forçado a nada, diferente do que aconteceu ao jovem na cena final de *Assembléia de Mulheres*.

Carião atende à porta, o deus Hermes aparece, dizendo que Zeus quer destruir a todos, pois, desde que Pluto começou a ver, ninguém mais sacrifica nem incenso, nem louro, nem bolos sagrados, nem vítimas, nem coisa nenhuma aos deuses. Tal situação muito se assemelha a de *Aves*, quando a deusa Íris veio a Pisetero reclamar em nome dos deuses e ameaçá-lo de destruição pelos raios de Zeus. Carião responde que não vão mais sacrificar mesmo, pois, no passado, os deuses mal se preocupavam com os homens. Hermes declara que pouco se preocupa com os outros deuses, mas ele, que recebia tantas oferendas, agora tem fome. E pede pão e carne a Carião. Hermes quer desertar dos deuses para ficar com os homens, mas Carião não pensa que ele pode ser útil em alguma coisa, agora que todos são ricos. Ele sugere, finalmente, que presidirá aos jogos, organizando concursos de música e de ginástica.

Surge então um sacerdote de Zeus salvador, que procura Crêmilo e diz o mesmo que Hermes: que tem fome, pois não tem o que comer, desde que mais ninguém oferece sacrifícios aos deuses. Ele também quer abandonar Zeus e ficar ali. Mas Crêmilo lhe diz que o próprio Zeus está em sua casa, e veio por si mesmo. Há, em seguida uma procissão para consagrar o deus Pluto. A velha fará o papel de canéfora, que normalmente é representado por uma adolescente. Ela veio com um vestido bordado então servirá para a função, segundo Crêmilo. Mas a velha quer saber do jovem, e Crêmilo promete que naquela noite ele a visitaria. Ela aceita, então, levar as panelas na procissão e o cortejo sai, com o coro cantando atrás.

Na *República*, o luxo e a desmedida são responsáveis pelo aumento da necessidade de médicos e juizes. Em *Pluto*, há uma certa crítica à profissão dos médicos, mas o interessante é que é a própria riqueza é quem é curada por Asclépio, de quem ficamos sabendo na *República* que corria uma fama de ter sido fulminado por curar um homem rico, por interesse. Sócrates diz, no entanto, que ou tal fato é mentira ou Asclépio não era filho de um deus, Apolo. Este deus é o responsável, de algum modo, pela cura de Pluto. Foi Apolo quem aconselhou Crêmilo a seguir o primeiro homem que encontrasse. A decisão de levá-lo a Asclépio não é de Apolo, mas o deus é o pai do médico, que realiza a cura.

Segundo a solução de Crêmilo, com o deus Pluto enxergando, as pessoas seriam justas, não por natureza, mas com interesses financeiros. Mas, de qualquer maneira, vemos os injustos, como o sicofanta, serem castigados com a pobreza. Não podemos deixar de ouvir o que Aristófanes nos diz, através da personificação da pobreza, no agón com Crêmilo, a Pobreza quer provar aos dois homens que ela é a causa de todos os bens de que a humanidade goza.

**Crêmilo.** Eu creio ser óbvio que todos reconhecemos, por igual, que é justo serem os homens bons (*tous khrestous*) felizes (*eu pratein*) e que os maus (*tous ponerous*) e os sem-deus (*tous atheous*) sejam o contrário disso, naturalmente. Era isso que procurávamos e que dificilmente encontrávamos: um plano belo (*bouleuma kalon*) e nobre (*gennaion*) e útil em todas as circunstâncias. Se agora Pluto vir, e não vaguear como cego que é, ele dirigirá-se-á àqueles homens que são bons (*tous agathous*) e não os abandonará. E fugirá dos maus (*tous ponerous*) e ateus (*atheous*). E depois fará que todos sejam bons (*pantas khrestous*) e ricos (*ploutountas*) – naturalmente – e respeitadores da divindade (*ta te theia sebontas*). E quem jamais poderá descobrir alguma coisa melhor do que isso, para os homens?

**Blepsídemo.** Ninguém, disso eu sou testemunha. Não pergunte nada a ela.

**Crêmilo.** Da maneira que a vida está agora para os homens, quem não acreditará que ela é loucura e, mais ainda, obra de um gênio malfazejo (*mania kakodaimonian*)? É que muitos dos homens que são maus (*poneroi*) enriquecem, juntando riquezas com injustiça (*adikôs*). Ao passo que muitos que são ótimos (*khrestoi*) são infelizes (*prattousi kakôs*), passam fome e ficam na tua companhia (a Pobreza) a maior parte do tempo. Não, eu afirmo que se Pluto recuperar a vista e inutilizar esta criatura ( *ei pausei tauten*) (a Pobreza), há um caminho que, uma vez percorrido, dará aos homens maiores bens (*agath'an meizô poriseien*) (489-506).

**Pobreza.** (...) Se acontecesse isso que desejais, garanto que não vos seria útil. Se Pluto voltasse a ver de novo e se repartisse por igual, ninguém mais dentre os homens se preocuparia com a arte (*tekhnen*) ou com a sabedoria (*sophian*). E tendo vós feito desaparecer estas duas, quem quererá trabalhar os metais, construir navios, coser tecidos, fazer rodas, cortar o couro, moldar tijolos, lavar, fazer correias ou “com o arado rasgando da terra a superfície, colher o fruto de Deméter”, se vos for possível viver na ociosidade, sem vos preocupardes com isso? (*Pluto 510-516*)<sup>50</sup>

<sup>50</sup> A tradução de *Pluto* é de Américo da Costa Ramalho, UNB, 1999.

Crêmilo responde que os escravos farão os trabalhos. Em *Assembléia de Mulheres*, no novo regime comunista somente os escravos e as mulheres trabalharão, enquanto os homens viverão nos prazeres do banquete. Mas, segundo a Pobreza, não haverá quem queira, sendo rico, vender escravos. Então muitas comodidades que os homens têm agora não as terão mais, a não ser que cada um fabrique para si o que for necessário. O que tornaria a vida mais difícil do que a atual. E conclui que ela, a Pobreza, é a causa de muitos bens para os homens. Crêmilo descreve uma situação de pobreza extrema e pergunta se ela ainda assim é causa de bens. *Penia*, ‘a Pobreza’, diz que tal situação não é a vida dela mas de mendigos, pois a vida do pobre é a de quem poupa e se dedica ao trabalho, a quem nada sobra, mas também nada falta. Ela faz melhores cidadãos do que Pluto, tanto no pensamento quanto no aspecto físico. Os dele são reumáticos, barrigudos e gorduchos, mas os dela são magros e incômodos aos inimigos. Os oradores nas cidades, enquanto são pobres, são justos com o povo, mas quando enriquecem a custa dos bens públicos, tornam-se logo injustos e conspiram contra a plebe, fazendo guerra ao povo.

Crêmilo concorda com o que ela falou, mas pergunta por que todos fogem da Pobreza. Por temerem conhecer o que é justo, pois as crianças também fogem dos pais, e estes só querem o bem delas. É a opinião da Pobreza, a quem Crêmilo pergunta se Zeus não sabe então o que é melhor, pois ele também possui a riqueza. Para provar que Zeus é pobre, ela diz que, nos Jogos Olímpicos, ele coroa os vencedores com um ramo de oliveira, pois se fosse rico coroa-los com ouro. Mas o homem diz que isso prova o contrário, pois Zeus coroa assim, para guardar seu ouro para si. E diz ainda que convém perguntar à deusa Hécate o que é melhor: ter fome ou ser rico, pois a ela, os ricos oferecem mensalmente um jantar, enquanto os pobres o roubam ainda antes de oferecer.

O tema de Eros é mais complexo, pois nem o jovem que era amante da velha é castigado por ficar com ela por interesse, nem ela, por comprar seus favores sexuais. Mas, de qualquer maneira, não haverá imposição de Pluto sobre Eros, como em *Assembléia de Mulheres* há, tal imposição pela nova lei. Eros, no *Banquete*, de Platão, é filho de Recurso e Pobreza, herdando, desta, a carência e, daquele, a capacidade de supri-la.

O par *Penia*, ‘Pobreza’, e *Pluto*, ‘Riqueza’, em Aristófanes, pode ser comparado, de alguma forma, ao par *Penia* e *Poros*, ‘Recurso’, do *Banquete* de Platão. A Pobreza, em *Pluto*, diz que, se o deus da riqueza voltar a enxergar, e ela for expulsa da Grécia, ninguém mais se

dedicaria à arte e à sabedoria, não querendo mais trabalhar para se sustentar. No *Banquete*, exatamente no discurso atribuído a Aristófanes sobre Eros, que é filho de *Poros* e *Penia*, no discurso de Sócrates-Diotima, as metades dos seres circulares, depois de separadas, morriam de inanição por não quererem trabalhar ou comer. O que parece ser sugerido na semelhança entre os dois pares é que não há como viver, para os humanos, sem a presença das duas entidades em sua alma: a Pobreza e a Riqueza (ou o Recurso), para que se tenha necessidade e se busque suprir tal falta. No *Banquete*, o par é representado por Eros, o filho deles; no *Pluto*, haverá apenas o Recurso, sem a Carência.

### Sinopse

1. Há, no início de *Pluto*, a preocupação de Crêmilo com a educação de seu filho para a justiça ou para a injustiça, pois a riqueza, segundo ele, só é dada aos injustos. Ele, que sempre foi justo, nunca teve riquezas. No início da *República* lemos a discussão sobre a justiça e a riqueza, entre Sócrates e o velho Céfalo;
2. Desta vez é o deus Apolo quem dará a solução para o protagonista, que ultrapassará sua condição humana, patrocinando a cura do deus Pluto de sua cegueira, para destronar Zeus, como fez Pisetero em *Aves*. Zeus queria Pluto cego, já que o deus da riqueza havia declarado que se manteria junto dos homens justos. Zeus o cegou por inveja dos justos, segundo Pluto;
3. A Pobreza ameaça Crêmilo, dizendo que, se Pluto voltar a ver, e ela for expulsa da Grécia, ninguém mais se importará com a arte e a sabedoria, e sem as quais ninguém mais irá querer trabalhar. No *Banquete*, no discurso de Aristófanes, as metades dos seres circulares, após serem separadas morriam de inanição por não quererem trabalhar ou comer. O par Carência e Recurso

parece ser essencial para a vida dos humanos, a falta de um deles, lhe retira  
engenho e arte para o trabalho, que move a vida dos homens.

## EPÍLOGO

Após a leitura das peças existentes de Aristófanes, confrontadas com temas e formulações dos Diálogos de Platão, de um modo geral, e da *República*, em particular, sob a perspectiva aberta pela doxografia apontada na introdução, constatamos que podemos observar, em linhas gerais, as seguintes analogias entre as obras de Aristófanes e Platão:

1. Os *Sokratikoi Logoi*, nos quais se integra parte dos diálogos de Platão, certamente respondem, em primeiro lugar, à crítica de Sócrates na comédia, especialmente em *Nuvens*, onde Sócrates é apresentado como um fisiólogo e sofista, separado da cidade, da arte musical e de Eros. No *Górgias*, Cálicles descreve o filósofo de forma semelhante à da comédia. No *Banquete*, onde Aristófanes é personagem, Sócrates faz o mais completo discurso sobre Eros, aparentemente, em resposta à acusação de *Nuvens*. Em *Apologia*, Aristófanes é apontado como responsável pela má reputação de Sócrates, que o levou a ser acusado por Meleto. Em *Nuvens*, o Argumento Fraco ou Injusto emprega como justificativa para o comportamento humano o dos deuses em suas representações sensíveis, para a educação do jovem Fidípedes. Na *República*, o problema do fascínio pela injustiça para um jovem é representado de forma semelhante; no livro II, Sócrates fala do cuidado que se deve ter para a educação do jovem que ainda não tem o intelecto totalmente formado, não devendo entrar em contato com representações indignas dos deuses ainda que em linguagem figurada, uma vez que eles a tomam como realidade, pois vivem no âmbito da imagem, como os insensatos. Na peça, temos a representação de Estrepsíades com o pensamento não conceptual, completamente ligado ao concreto, oposto à representação de Sócrates. Mas o Sócrates de *Nuvens*, embora pareça contradizer o platônico, concorda com ele em diversos pontos: a caracterização do estilo de vida ascético, a utilização do método dialético, e a paródia à teoria das idéias. E, na *República*, há uma valorização do papel da educação por aculturação, no ensino socrático, que não foi devidamente apreciado nos primeiros diálogos, onde o conhecimento intelectual era exclusivo de tal ensinamento. Em *Nuvens*, temos a mesma crítica, pois não se vê Sócrates selecionar

seus alunos, pelo caráter ou cuidar da instrução dos elementos não racionais destes, nem apresentar um programa de ensino que substitua o que ele critica; e ainda não se define a sua separação do Discurso Injusto. Mas, observando-se, nas comédias de Aristófanes, que a escolha de governantes, as resoluções políticas e a resposta do homem comum à legislação da cidade se mostram irracionais e egoístas, nota-se que as semelhanças entre as críticas do Sócrates aristofânico e o platônico devem se originar da semelhança entre as avaliações que fazem os dois autores do caráter livre da *physis* humana e da inadequação das instituições democráticas para direcioná-la para a virtude.

2. Na comédia de Aristófanes, há o “duplo cômico”, esse outro si mesmo que instaura uma tensão com o si do protagonista: o outro se opõe ao protagonista e o complementa, de modo a formarem, os dois, uma unidade dramática e de sentido. São os da mesma comunidade, os vizinhos, que lutam pelo poder, como inimigos; o “duplo cômico” desdobra, explica e enfatiza as confusões da democracia. O Sócrates de Platão parece ser modelado segundo os protagonistas das comédias: ele dialoga com os seus interlocutores, a partir de suas réplicas, chegando a conclusões inesperadas, jogando com palavras e discursos, explorando a sua expressividade. Sócrates domina as técnicas de representação cômica, usando recursos próprios da dinâmica do duplo: o *daimon* que o desdobra, a imagem do Sileno que oculta um deus, o homem que pode escrever comédia e tragédia. Aristófanes prefiguraria a imagem dupla do Sócrates platônico, quando o retira de cena, substituindo-o pelos dois discursos, o Justo e o Injusto, em *Nuvens*. O *Banquete*, o diálogo do duplo, traz Aristófanes como personagem, e este então introduz o tema do duplo, com seus seres circulares, cortados ao meio. Sócrates retoma, de alguma forma, esse relato mítico, narrando o nascimento de Eros, que, filho de Poros e Penia, seria o verdadeiro filósofo. O *Banquete*, por ser o diálogo do duplo, é o que melhor explica a ligação entre a comédia de Aristófanes e a filosofia platônica: pois o si mesmo e o outro produzem a *metaxy*, o que está entre, no meio, o que torna possível a transformação e a utopia.

3. Pisetero de *Aves*, como o Gíges da *República*, é um exemplo de subversão da formação discursiva do homem grego antigo, formação que delimita o

espaço deste homem, estando os deuses acima e os animais abaixo, e os bárbaros, escravos e mulheres, fora do mundo civilizado. Pisetero combina traços próprios de um animal com poderes exclusivos de um deus. E consegue isto graças às suas habilidades políticas, que o ajudam a convencer os pássaros do domínio do espaço entre deuses e homens, *metaxy*, e através do desejo erótico, que o leva ao casamento com Soberania, filha de Zeus. Ele possui o Eros amusical, não há harmonia entre os elementos de sua alma. Ele se transforma em um tirano.

4. O ridículo é uma espécie de vício que se opõe radicalmente ao Conhece-te a ti mesmo, o que seria o Não se conhecer em absoluto, segundo Sócrates no *Filebo*. Mas somente ao homem fraco é atribuído o ridículo por não se conhecer; enquanto que ao homem forte, por contaminar os que estão próximos a ele com a mesma ignorância de si, causa temor e respeito. O ridículo, desse modo, se mostraria como o oposto do tirânico. Em contraposição aos dois, os ignorantes forte e fraco, põe-se o filósofo, que procura conhecer-se a si mesmo, e tem o desejo erótico musical, os elementos de sua alma estão em harmonia. Seus desejos eróticos são satisfeitos numa cidade racional, enquanto que o tirano se satisfaz com uma cidade terrena. Mas o filósofo ocupa a mesma posição do tirano na formação discursiva, só que o amigo da sabedoria é dotado de um novo tipo de *hybris*: um ilimitado desejo e uma determinada procura pela verdade, para, conscientemente, alcançar a imortalidade da alma.

5. O ridículo dos diálogos está sempre determinado com relação à natureza humana: a diferença de si consigo mesmo. Tal diferença condiciona a definição do pensamento como diálogo da alma com ela mesma. O diálogo é a imagem mais direta da alma humana, e esta imagem é muito semelhante à comédia: pois além da forma dialogada, os homens ali se mostram inferiores à imagem que fazem de si mesmos, como nos diálogos platônicos. Havendo estrita relação entre o lúdico e a política, percebemos em Platão uma busca pela independência do lúdico com respeito ao político, do risível em relação ao sério. E isso mostra que há também uma estrita imbricação entre o jogo ou ritual, que é a circunstância da representação do discurso cômico e o mundo político-social. A *República* sugere que a noção de justiça social pode ser também risível e adaptada ao palco cômico. Para Saxonhouse (*op. cit.*), a grande concentração de imagens de animais na construção da *Kallipolis*,

revela a relação existente entre a comédia de Aristófanes e a *República* de Platão. Por outro lado, o sorriso do filósofo comparado ao riso do poeta pode significar que a filosofia tem o objetivo de educar a comédia, dando um fundamento metafísico aos temas que lhes são comuns: a comunidade das mulheres, a igualdade da *physis* entre homem e mulher e a possibilidade da *orthē politeia*. A comédia parece ter fornecido a Platão o modelo mais perfeito para representar e criticar o debate de vozes públicas em Atenas e para inscrever uma nova e privilegiada voz na competição: os dois, a comédia antiga e o diálogo platônico, incorporam outros gêneros em seus dramas. Aristófanes antecipa a crítica de Platão à poesia: 1. O conceito pedagógico da poesia: o poeta é um mestre de seus concidadãos e a genuína poesia é a que torna os homens melhores (*Rãs* 1003ss.). Esta idéia está presente em Aristófanes, desde *Acarnenses*, a primeira peça das que nos chegou, e também está presente nos outros poetas cômicos. Em Platão, há a preocupação com o poder educativo da poesia, tratado especialmente na *República*; 2. A consideração dos efeitos da poesia como *apatê*, ‘engano’, ‘ilusão’. O desmascaramento efetuado pela comédia de Aristófanes dos recursos do teatro trágico ou da representação mítica dos deuses, em discursos sofisticados, por exemplo, rompem, muitas vezes, a ilusão dramática, revelando ao público os artifícios dos discursos e dos adereços poéticos. Em *Górgias*, Platão trata esse tema, polemizando-o, e mostra a tragédia como uma oratória de adulação, bem como outras artes. Aristófanes antecipa a doutrina aristotélica da *mimesis*; 3. O postulado da originalidade da criação poética, na parábase de *Nuvens*. Em *Fédon*, Sócrates diz que não ocorrendo nada em termos criativos, resolveu metrificar a fábulas de Esopo, de que se lembrava, considerando que para fazer poesia é necessário criar mitos. Aristófanes emprega, pela primeira vez, com relação à poesia, termos que serão usados de forma técnica pela crítica literária posterior: frio (*psikhros*), elegante (*asteion*), imagem (*eikôn*), loquacidade (*stômylia*).

6. O verdadeiro governante, político, deve ter amor ao povo, como o poeta e não como os demagogos, que só têm interesse nos próprios assuntos, e fingem amor ao Demos, adulando-o, para conseguir riqueza e poder. Na *República*, Sócrates elabora uma imagem náutica semelhante à elaborada pelo coro de nobres cavaleiros, que fala em nome do poeta cômico, na peça *Cavaleiros*; ambas as imagens representam a aprendizagem do poeta e do filósofo, respectivamente, e o seu

verdadeiro interesse pela cidade, ao contrário dos adutores do povo, que querem o leme do barco do Estado a qualquer preço. O cão de guarda, em seus aspectos negativos, representa o demagogo em Aristófanes; enquanto em Platão, nos seus aspectos positivos, representa o bom político. Em *Vespas*, Laques e Cléon são representados como cães, e os aspectos positivos e negativos destes animais são correspondentes ao bom e mau político, respectivamente. A comédia critica os oradores e políticos: em *Cavaleiros*, os servos do Povo se expressam na linguagem dos amantes, ao se referirem a ele, e as delícias culinárias lhes servem como material de adulação. No *Górgias*, de Platão, vemos o amor de Cálicles por Demos, um jovem rapaz, e pelo povo de Atenas comparados por Sócrates, e este explica que a arte retórica é semelhante à arte culinária, como uma prática de adulação.

7. A justiça, para Platão, é constituída, na cidade, pela “posse do que pertence a cada um e a execução do que lhe compete” (*República* 433 e – 434 a). Desse modo, haverá justiça, “se a classe dos negociantes, auxiliares e guardiões se ocupar das suas próprias tarefas, executando cada um deles o que lhe compete na cidade” (434 c). Mas, “a confusão e mudança destas três classes umas para as outras seria o maior dos prejuízos para a cidade e com razão se poderia classificar de o maior dos danos” (434b – c), que constitui a injustiça. Nas primeiras peças que temos de Aristófanes, a principal crítica ao governo de Atenas é dirigida ao demagogo Cléon, o negociante de couros. E, em *Cavaleiros*, o alvo da crítica é, exatamente, a degradação profissional dos governantes, tendo o poeta se aliado à classe dos bem-nascidos Cavaleiros, que compõem o coro.

Tendo observado tais analogias, concluímos que a Comédia de Aristófanes é, visivelmente, estudada por Platão, no sentido de fazer a crítica à conturbação da cidade de Atenas e seus problemas sócio-políticos, seja na época vivida por Sócrates ou mesmo da produção platônica, e de tentar torná-la justa, em discurso. A indicação de que a Kallópolis poderia ser vista como uma cidade cômica não indica que ela seria apenas risível, pois, como vimos, o cômico representa o movimento da alma em seu diálogo consigo mesma; e, dessa forma, uma análise séria de uma pólis justa, *Dikaiopolis*, pressupõe a sua contraposição a uma cidade injusta e exposta ao riso.

## BIBLIOGRAFIA

### A. BÁSICA.

- ARISTÓFANES. *A Revolução das mulheres. A greve do sexo*. Tradução de Mário da Gama Kury. Editora Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo, HUCITEC, 2000.
- \_\_\_\_\_. *As Nuvens*. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. In: *Sócrates*. Nova Cultural, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Os acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Os cavaleiros*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Paz*. Tradução de Marcos Cardoso Gomes. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Pluto (A Riqueza)*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Editora Universidade de Brasília, 1999.
- \_\_\_\_\_. *As Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. In: Eurípides e Aristófanes. *Um drama satírico (O ciclope) e duas comédias (As Rãs e As Vespas)*. Editora Espaço e Tempo. S/d.
- PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pareira. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Defesa de Sócrates*. Tradução de Jaime Bruna. In: *Sócrates (Os Pensadores)*. Nova Cultural, 1987
- \_\_\_\_\_. *Diálogos: Fedro, Cartas, O primeiro Alcibiades*. Tradução Carlos Alberto Nunes. V. 5. Universidade Federal do Pará, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Górgias*. Introdução, tradução do grego e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Protágoras*. Tradução e estudo introdutório de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: EUFC, 1986.

### B. GERAL

- ANDERSON, Carl A.. The dream-oracles of Athena, *Knights* 1090-95. **Tapha** 121, 149-155, 1991.
- AUGUSTO, M.G.M. Le sourire du philosophe et le rire du poète: verité et méchanceté au livre V de la *Republique*. In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000. p. 293-308.
- BARROS, Gilda Naécia Maciel de Barros. *Sólon de Atenas: a cidadania antiga*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- BELTRAMETTI, Anna. Le couple comique. Des origines mythiques aux dérives philosophiques. In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000, p. 215-226.

- BENOIT, A. H. R. *Sócrates: o nascimento da razão negativa*. São Paulo: Editora Moderna, 1996. (Coleção Logos).
- BOUVIER, David. Platon et les poètes comiques: peut-on rire de la mort de Socrate? In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000. p. 425-440.
- BOWIE, A. M. *Myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press, 1996 (first published 1993).
- \_\_\_\_\_. Thinking with drinking: wine and the symposium in Aristophanes. **The Journal of Hellenic Studies**, v. cxvii, 1997. p. 1-21.
- BROCK, Roger. Plato and comedy. In: Craik, E. M. (ed.) *'Owls to Athens'. Essays on classical subjects presented to sir Kenneth Dover*. Oxford: Clarendon Press, 1990, p. 39-51.
- BROWN, Christopher G. Empousa, Dionysus and the mysteries: Aristophanes, *Frogs* 285 ff. **Classical Quarterly** 41 (1), p. 41-50, 1991.
- BYL, Simon. La comédie d'Aristophane un jeu de massacre. **Les Études Classiques**, tome LVII, n.2, Avril, p. 111-26, 1989.
- \_\_\_\_\_. La survie de la comédie d'Aristophane. Une face du miracle grec. *Les Études Classiques*, tome LIX, n. 1, 53-66, 1991, pp. 53-66.
- CASEVITZ, Michel. La politique dans les *Thesmophories* d'Aristophane: à propos du vocabulaire. **Cahier du Gita**, n. 9, 93-101, 1996.
- CALEF, Scott Warren. Piety and the unity of virtue in *Euthyphro 11 e-14c*. In: Taylor, C.C.W. (ed.). *Oxford Studies in ancient philosophy*. V. xiii. Clarendon Press. Oxford, 1995. p.1- 43.
- COMPTON-ENGLE, Gwendolyn. From country to city: the persona of Dicaeópolis in Aristophanes' *Acharnians*. **The Classical Journal** 94. 4, p. 359-73, 1999.
- CORNFORD, F.M. *The origin of attic comedy*. Edited with foreword and additional notes by Theodor H. Gaster. Gloucester, Mass. : Peter Smith, 1968.
- COSCOLLA, María José. Juegos y juegos: el carácter de la innovación poética. De la *Leyes* De Platón a la comedia aristofánica. In: Gallego, Julián (ed.). *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político en el mundo grecorromano*. Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 97-126.
- COUAT, A. *Aristophane et l'ancienne comédie attique*. Paris: H. Lecène et H. Oudin, 1889.
- DESFRAY, Suzanne. Oracles et animaux dans les *Cavaliers* d'Aristophane. **L'Antiquité Classique**, 35-56, 1999.
- DIXSAUT, Monique. Comentário. In: Platão. *República* (livros VI e VII). Lisboa: Didática Editora, 2000.
- DOVER, K.J. *Aristophanic comedy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Introduction". In: Aristophanes. *Clouds*. Edited with introduction and commentary by K. J. Dover. Oxford, Clarendon Press, s.d. p. xvii-xxix.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, 2000.
- DUCHEMIN, Jacqueline. "Recherche sur un thème aristophanien et ses sources religieuses: les voyages dans l'autre monde". *Les Études Classiques*, tome xxv n. 3, 1957, pp. 273-295.
- EDMUNDS, Lowell. Aristophanes' *Acharnians*. In: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 1- 41.

- EDWARDS, M.J. In defense of Euthyphro. **American Journal of Philology**, 121, 213-224, 2000.
- ELIAS, Julius A. *Plato's defense of poetry*. London: Macmillan Press in association with St. Antony's College Oxford, 1984.
- FARAONE, Christopher A. Salvation and female heroics in the parodos of Aristophanes' *Lysistrata*. **Journal of Hellenic Studies**, 38-59, 1997
- FERNÁNDEZ, Luis Gil. *Aristófanes*. Madrid: Gredos, 1996.
- FOLEY, Helene P. Tragedy and politics in Aristophanes' *Acharnians*.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *A religião de Platão*. 2ª. ed. Prefácio introdutório de Oswaldo Porchat Pereira. Tradução de Ieda e Oswaldo Porchat Pereira. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- \_\_\_\_\_. Essai sur le "Cratyle": contribution a l'histoire de la pensée de Platon. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1982.
- \_\_\_\_\_. Théologia. In: \_\_\_\_\_. *Questions platoniciennes*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970, p. 141-172.
- GRUBE, G.M.A. *El pensamiento de Platón*. Tradução espanhola de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1987. (1ª. edição 1970).
- HAMILTON, Richard. Comics acts. *Classical Quarterly* 41(11) 346-355, 1991.
- HARVEY, F.D. *Nubes* 1493 ff: was Socrates murdered? **GRBS**, v. 2, n. 4, 339-343, 1981.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, S.P.: Papyrus, 1996.
- HEATH, Malcolm. Aristophanes and his rivals. *Greece and Rome*, vol XXXVII, n. 2, October 1990, pp. 143-158.
- HENDERSON, Jeffrey. *Lysistrata: the play and its themes*. In: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 153-218.
- \_\_\_\_\_. Older women in attic old comedy. **TAPhA** 117, p.105-129, 1987.
- \_\_\_\_\_. The *demos* and the comic competition.. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Reading in Aristophany*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996. pp. 65-97.
- IGLÉSIAS, Maura. Platão: a descoberta da alma. **Boletim do CPA**, Campinas n. 5/6, jan./dez. 13-58, 1998.
- JAEGER, Werner. *Paideia. A formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. Martins Fontes, 1986. (Berlin, 1936).
- KEULS, Eva C. *Plato and greek painting*. Leiden, 1978. (Columbia Studies in the Classica Tradition, volume V).
- KRAUT, Richard (ed.). *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge, 1999. (first published 1992).
- LAFRANCE, Yvon. *La théorie platonicienne de la doxa*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- LUDWIG. Paul W. Politics and eros in Aristophanes' speech: *Symposium* 191 e -192 a and the comedies. **American Journal of Philology** 117, p. 537-562, 1996.
- MAZON, Paul. *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris: Hachette, 1904.
- MCLEISH, Kenneth. *The theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson, 1980.
- MICHELINI, Ann N. Isocrates' civic invenctive: *Acharnians* and *On the peace*. **TAPHA**, 128, 1998. p. 115-133.
- MILANEZI, Silvia. Aristophane, Dionysos et la recherche du politique. **C.Gita** 9, p.103-117, 1996.

- \_\_\_\_\_. Introduction et notes. In: ARISTOPHANE. *Lysistrata*. Traduit par Hilaire Van Daele. Paris: "Les Belles Lettres", 1996. (Classiques en Poche).
- \_\_\_\_\_. Le suffrage du rire, ou le spectacle politique en Grèce. In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000. p. 369-396.
- MUECKE, Frances. A portrait of the artist as a young women. **Classical Quarterly**, 32 (i), p. 41-55, 1982.
- MURRAY, Penelope. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Plato on poetry. Ion; Republic 376 e - 398 b 9; Republic 595-608 b 10*. Cambridge University Press, 1996. p. 1-33.
- NEWIGER, Hans-Joachim. War and peace in the comedy of Aristophanes. In: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies. Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 219-237.
- NIGHTINGALE, Andrea Wilson. *Genres in dialogue: Plato and the construct of philosophy*. Cambridge University Press, 1995.
- NUSSBAUM, Martha. Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom. In: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 43-97.
- OPHIR, Adi. *Plato's invisible cities: discourse and power in the Republic*. Routledge, 1991.
- OLSON, Douglas S. "Anonymous male parts in Aristophanes' *Ecclesiazusae* and the identity of the DESPOTHS". **Classical Quarterly**, 41 (i), p. 36-40, 1991.
- PEREIRA, Maria Helena Monteiro da Rocha. *Concepções helénicas de felicidade no além de Homero a Platão*. Coimbra: 1955.
- PLÁCIDO, Domingo. Prácticas 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*. Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras, 2001, p. 13-30.
- PLANINC, Zdravko. *Plato's political philosophy: prudence in the Republic and the laws*. Duckworth, 1991.
- RECKFORD, Kenneth J. *Aristophanes' old-and-new comedy*. v. 1: six essays in perspective. London: The University of North Carolina Press, 1987.
- ROBERT, Ferdinand. Sur le contraste entre les *Nuées* et les *Cavaliers*. **REG.**, 379-83, 1967.
- ROBIN, Léon. *La théorie platonicienne de l'amour*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- RODRIGUES, Antônio Medina. *Reflexões sobre o cômico em Aristófanes. Um estudo de As aves*. Tese para concurso de Livre-Docência em Literatura Grega. DLCV/FFLCH/U.S.P. São Paulo, 1989.
- ROTHWELL, Jr. Kenneth S. "Aristophanes' *Wasps* and the sociopolitics of Aesop's fables". **The Classical Journal** 93.4, 233-54, 1995.
- SANTOS, Marcos Martinho dos. A teoria literária aristofânica. *Clássica* 5/6, São Paulo, 1992/1993, pp. 83-95.
- SAXONHOUSE, Arlene W. *Comedy in Callipolis: animal imagery in the Republic*. **American Political Science Review** 72, p. 888-901.
- SCAIFE, Ross. Aristophanes' *Wasps* and the sociopolitics of Aesop's fables. **The Classical Journal**, 233-54, 1995.
- SCARCELLA, A.M. *Il messaggio di Aristofane e la cultura ateniese*. Perugia: Palumbo, 1973.
- SEAGER, Robin. Notes on Aristophanes. *Classical Quarterly* 31 (II) 1881, pp. 244-251.

- SEGAL, Charles. "Aristophanes' Cloud-chorus. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Reading in Aristophany*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, p.162-181.
- SIDER, David. *Lekythion apolesen*: Aristophanes' limp phallic joke? *Mnemosyne*, vol. XLV. fasc.3, 1992, pp. 359-364.
- SIFAKIS, G.M. "The structure of aristophanic comedy". *Journal of Hellenic Studies* CXII, 1992, pp. 123-142.
- SILK, Michael. Aristophanes as a lyric poet. In: Henderson, Jeffrey (ed.). *Yale Classical Studies: Aristophanes: Essay in interpretation*, v.xxvi, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p.99-151.
- \_\_\_\_\_. The people of Aristophanes. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Reading in Aristophany*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, p. 229-251.
- SCAIFE, Ross. From *Kottabos* to war in Aristophanes' *Achaenians*. *GRBS*, v.33. n. 1, 25-35, 1992.
- SCOLNICOV, Samuel. An image of perfection. The Good and the rational in lato's material universe. *Revue de Philosophie Ancienne*, tome x, n. 1, p. 35-67, 1992.
- SLATER, Niall W. "Making the Aristophanic audience". *AJPH*, 120, 1999, pp. 351-368.
- SMITH, Nicholas D. Diviners and divination in Aristophanic comedy. *Classical Antiquity*, 140-158, 1989.
- SOLOMOS, Alexis. *Aristophane vivant*. Texte français de Joëlle Dalegre. Paris: Hachette, 1972.
- SOMMERSTEIN, A.H. Aristophanes and the demon poverty. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Reading in Aristophany*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996. p.225-281.
- STRAUSS, Leo. *Socrate et Aristophane*. Traduit de l'anglais et présenté par Olivier Sedeyn. L'Éclat, 1993. (Collection "Polemos"), (1ª edição 1966).
- \_\_\_\_\_. *The city and man*. Chicago and London: The University of Chicago, 1964. (Phoenix edition 1987).
- TAPLIN, O. Tragedy and trygedy. *Classical Quarterly* 33 (ii), 331-333, 1983.
- THEIN, Karel. Entre *ánoia* et *áгноiai*. La nature humaine et la comédie dans les dialogues de Platon. In: Desclos, Marie-Laurence (dir.) *Le rire des grecs: anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 2000, p. 169-180.
- THIERCY, Pascal. *Aristophane: fiction et dramaturgie*. Paris: "Les Belles Lettres", 1986
- TORRANO, JAA. Mito e verdade em Hesíodo e Platão. *Letras Clássicas*, n.2, p. 11-26, 1998. DLCV/USP, 1993.
- ZIMMERMANN, Bernhard. The Parodoi of the Aristophanic comedies. In: SEGAL, Erich (ed.). *Oxford Reading in Aristophany*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, p. 182-193.