



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**Tanatografia agonística e *Canto de Rãs*:  
uma análise dialógica da Comédia de Aristófanes**

ARIADNE BORGES COELHO

ORIENTADOR: PROF. DR. AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR

Brasília  
2014

ARIADNE BORGES COELHO

**Tanatografia agonística e *Canto de Rãs*:  
uma análise dialógica da Comédia de Aristófanes**

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Teoria Literária e  
Literaturas do Instituto de Letras da  
Universidade de Brasília com vistas à  
obtenção do grau de Mestre em  
Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília  
2014

ARIADNE BORGES COELHO

**Tanatografia agonística e *Canto de Rãs*:  
uma análise dialógica da Comédia de Aristófanes**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

BANCA EXAMINADORA

---

Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Junior  
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB  
(Orientador)

---

Professor Doutor Gabriele Cornelli  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UnB

---

Professor Doutor Eritelto da Rocha Carvalho  
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB

---

Professor Doutor Anderson Luís Nunes da Mata  
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB  
(Suplente)

Brasília – DF, \_08\_\_/\_08\_\_/\_2014

*Para Sócrates*

Agradeço ao Prof. Dr. Augusto Rodrigues, *magister*, pela oportunidade, orientação e amizade; aos meus pais, pelo amor e incentivo; ao Humberto, por tudo, à CAPES pela bolsa de estudos concedida.

“— Poder-nos-ia dizer  
onde Plutão vive aqui?  
É que somos estrangeiros, há pouco  
chegados.”  
(*As Rãs*)

## RESUMO

Esta dissertação analisa a peça *As Rãs* de Aristófanes, comediógrafo grego do século V a.C, por um viés bakhtiniano. Através de uma análise comparativista, na qual trabalhamos as similitudes e as oposições entre a catábase dionisiaca (descida ao Hades) aristofânica, o canto XI da *Odisséia* de Homero e os *Diálogos dos Mortos* de Luciano, relacionamos a descida de Dioniso com a invocação às almas feita por Odisseu e o discurso cômico e confrontador do deus do teatro pode ser aproximado dos cínicos. O fato do deus do vinho e do teatro – ambíguo e híbrido por natureza – querer salvar o teatro grego, e ainda ser juiz da disputa agonística e literária, certamente confere uma importância à comédia em estudo ao reverberar outros mitos de viagem aos inferos. Tendo em vista a carnavalização, a fusão de gêneros, o riso e a morte, estudados por Mikhail Bakhtin, demonstramos como o fio condutor do riso se desenvolve na peça *As Rãs*, na qual encontramos um importante diálogo entre os defuntos personagens: Eurípides e Ésquilo. Embora o autor russo não inclua nomeadamente nos gêneros sério-cômicos a comédia aristofânica, encontramos pontos de interseção que nos permitem analisá-la tendo em vista este gênero. Para analisar esse diálogo tanatográfico (SILVA JUNIOR) nos valem os seguintes conceitos bakhtinianos: carnavalização, gênero sério-cômico, baixo-corporal, riso ambivalente. Há semelhanças nesses espaços híbridos que nos permitem analisar o Hades aristofânico e luciânico como espetáculos alegres e dialógicos – interligados pelo sério homérico e por características estilísticas de uma escrita antiga da morte. Demonstramos o intercurso aos inferos, o humor, culminando com o diálogo entre mortos “tagarelas” nos três gêneros: o épico, o dramático e o diálogo.

Palavras-chave: Aristófanes; Tanatografia agonística; Bakhtin; Catábase; Carnavalização.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes, over a Bakhtin's bias, the play *The Frogs*, written by Aristophanes, greek comedy writer that lived fifth century before Christ. Through a comparative analysis involving similarities and oppositions between katabasis of Dionysus (downward to Hades), chant XI of the Homer's *Odyssey* and Lucian's *Dialogue of the Deads*, we bind Dionysus' katabasis to Odysseu's invocation of the deads and compare the confronting Theater's God speech to cynics' one. Ambiguous and hybrid by its own nature, wine and theater's God needings to save greek theater, and also be judge of agonistic and literary contest, surely provides to this comedy significance reverberating other katabasis myths. Considering carnivalization, serio-comic genre defined by Bakhtin and concepts of ambivalent laughter, we argue as laught acts as a base line throughtout *Frogs*, where we find a substantial dialogue between two deads: Euripides and Aeschylus. Although russian theoretician did not include precisely Aristophanes' comedy into serio-comic genres, we find intersection points that allow us to use it into this analyse. We use some Bakhtin's concepts to to analyse this "tanatographic dialogue"(SILVA JUNIOR): carnivalization, serio-comic, bodily lower and ambivalent laught. There are some resemblances into these hybrid concepts that allow us to analyse Aristophanes' and Lucian's Hades as joyful and dialogic linked by stylistic particularities and Homeric's serius. We infer the intercourse to Hades and the laught until the dialogue between the three genre "talkative" dead: the epic, the drama and the dialogue.

Key Words: Aristophanes; Agonistic Tanatography; Bakhtin; Catabasis; Carnivalization;



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. UM DIÁLOGO COM A COMÉDIA ARISTOFÂNICA.....	11
1.1. Os Acarnenses (425 a.C.).....	14
1.2. Os Cavaleiros (424 a.C.).....	17
1.3. As Nuvens (423 a.C.).....	21
1.4. As Vespas (422 a.C.).....	24
1.5. Paz (421 a.C.).....	29
1.6. As Aves (414 a.C.).....	31
1.7. Lisístrata (411 a.C.).....	33
1.8. As Tesmoforiantes (411 a.C.).....	36
1.9. Assembléia de Mulheres (392 a.C.).....	39
1.10. Pluto (388 a.C.) .....	40
2. CRÍTICA, RECEPÇÃO E TEORIA.....	43
2.1. Bakhtin e Aristófanes.....	44
2.2. Dialogando com Bakhtin.....	49
2.3. O passado sério e o futuro cômico: Homero e Luciano.....	55
3. CANTO DAS RÃS E DIÁLOGOS DOS MORTOS: <i>BREKEKEKEX COAX COAX</i> .....	65
CONCLUSÃO.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78

## Introdução

Nosso trabalho tem como objetivo empreender uma leitura dialógica, responsiva e bakhtiniana da obra de Aristófanes, principalmente da peça *As Rãs*, por representar um importante diálogo entre mortos: Ésquilo e Eurípides.

No primeiro capítulo traçamos um panorama da comédia aristofânica, seguindo a cronologia de 10 das 11 peças que chegaram até nossos dias, deixando *As Rãs* para o último capítulo. Tentaremos fazer uma leitura dialógica, relacionando sempre as peças entre si.

No segundo capítulo percorreremos a crítica que relaciona Aristófanes e Bakhtin. Após isso, nos deteremos na teoria bakhtiniana, a fim de analisar os conceitos que nos serão úteis para nossa análise do terceiro capítulo. Também percorreremos o canto XI da *Odisséia* de Homero, os *Diálogos* de Luciano para comparar esses dois Mundos dos Mortos com o Hades Aristofânico.

Encerraremos nossa dissertação empreendendo uma análise bakhtiniana e dialógica da peça *As Rãs*.

## 1. Um diálogo com a comédia aristofânica

A comédia de Aristófanes pode ser analisada como uma das fontes para o entendimento da Grécia Clássica (notadamente no período do século V a.C.). Além disso, outra possibilidade seria considerá-la fronteira entre o pensamento do diálogo, como gênero (valorizado por Bakhtin, aprofundado no nosso terceiro capítulo), utilizado por Sócrates e escrito por Platão. Esta dissertação consiste na análise comparativista, na qual investigaremos as similitudes e diferenças entre a peça *As Rãs* – por encontrarmos um importante diálogo entre mortos: Eurípides e Ésquilo – o canto XI da *Odisséia* de Homero e a sátira menipéia *Diálogos dos Mortos* de Luciano. Posterior (teria nascido entre 115 e 120 d.C.) a Aristófanes, Luciano reúne dois gêneros: a comédia e o diálogo. Incluso no gênero dramático, o diálogo merece nossa atenção. O próprio Aristóteles na *Poética* (144 7b) distingue os Diálogos Socráticos como um gênero particular. Analisaremos o intercurso ao mundo dos mortos, culminando com o diálogo entre os defuntos nos três gêneros: o épico, o drama e o diálogo.

O termo “similitudes” será utilizado em nosso trabalho seguindo os preceitos e o entendimento do autor Étienne Souriau, que no seu livro *A Correspondência das Artes* teoriza sobre Literatura Comparada:

É o que queremos dizer ao chamar de estética comparada à disciplina que procura observar positivamente, pôr em evidência e anotar corretamente as similitudes e as oposições que podem ser

relacionadas com esses tratamentos diversos (SOURIAU, 1892, p. 5).

A Comédia estrutura-se em partes cantadas e recitadas, geralmente a peça era dividida em duas partes. Na primeira o coro tinha a função de ator, na segunda era o porta-voz do poeta. O párodo marca o canto de entrada do coro, e em cada peça era encenado de uma forma criativa e diferente; o *agón*, embate ou batalha, momento crucial da performance, discutia e decidia o cerne do tema parodiado e/ou representado; a *parábase* marca o momento no qual os cidadãos eram aconselhados; e o êxodo, o canto final, a saída do coro, costumeiramente encerrava-se em alegria e desordem (Brandão, 1992, p.68).

De acordo com as informações hoje disponíveis (Berthold; Brandão; Silva; Pompeu; Duarte, entre outros), Aristófanes teria sido o maior representante da comédia antiga ateniense, do século V a.C. Escreveu mais de quarenta peças, das quais onze chegaram até nossos dias. Suas peças são marcantes, principalmente porque, além da democracia ateniense, revelam o povo. A crítica literária presente em seus dramas, principalmente em *Rãs*, demonstra uma alternativa à invectiva política (SILVA, 1991, p. 165).

Ainda assim, Aristófanes não aparece ostensivamente como autor consagrado e ainda não é tão (re)conhecido quanto Homero ou como os tragediógrafos Ésquilo, Eurípides e Sófocles. Embora os estudiosos e leitores da comédia grega antiga reconheçam sua importância, vivacidade e notoriedade entre os clássicos canonizados, afinal desde a poética de Aristóteles, os gêneros considerados superiores receberam mais atenção. Bakhtin nos chama a atenção para a forma como o gênero cômico foi recebido pelos críticos: “o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular” (BAKHTIN, 2008, p.03). Estes aspectos explicitam a importância deste trabalho.

Os críticos relatam a mesma origem da comédia e relacionam o teatro grego antigo com os ritos dionisiacos. Berthold, em seu livro *História Mundial do Teatro*, demonstra que:

(...) estão nos rituais de sacrifício, dança e culto. Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos, em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Seu séquito é composto por Sileno, sátiros e bacantes. Os festivais rurais da

prensagem do vinho, em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março, eram dedicados a ele (BERTHOLD, 2011, p.103).

Os intelectuais e produtores de cultura do período clássico (comediógrafos, tragediógrafos, filósofos), diante da impossibilidade da ação, fizeram uso das palavras e da performance para acenarem ao povo ateniense, na tentativa de educá-los e fazê-los desejar uma cidade ideal. Em momentos de festa, celebrando o deus do Teatro e degustando o vinho novo, os espectadores riam, participavam e refletiam sobre a condição humana.

A disputa estava enraizada na cultura grega. Walter Burkert, em seu instigante e clássico estudo *Religião grega na época clássica e arcaica*, nos explica que: “Desde Friedrich Nietzsche que o espírito ‘agonal’ é descrito com frequência como uma das forças motrizes da cultura grega” (BURKERT, 1993, p. 218). O *agón* das *Rãs* é duplamente importante: reflete a recepção e empreende uma crítica literária no interior da própria obra. “Em Atenas, ditirambos, comédias e tragédias são encenadas na competição das Dionísias, enquanto nas Panatéias rapsodos competem entre si” (BURKERT, 1993, p.219).

As peças eram encenadas em festivais competitivos. As Grandes Dionísias aconteciam em Atenas, no mês de março, e tinham seis dias de duração. A princípio eram encenadas neste festival apenas tragédias, mas no século V a.C. os dois gêneros já participavam da disputa. Os rituais, as festas e as representações começavam de manhã cedo, no teatro a céu aberto: aos pés da Acrópole, na cidade de Atenas, o Teatro de Dioniso recebia centenas de espectadores, vestidos de branco (BERTHOLD, 2011, p.114).

Nas Dionísias Urbanas se disputavam tragédias e comédias. Cada tragediógrafo compunha e performava uma tetralogia que consistia em três tragédias e um drama satírico. A única trilogia trágica completa que chegou aos nossos dias trata-se da *Orestéia*, de Ésquilo, que compreende as tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*.

De acordo com Berthold (2011, p.121) “Pouco se sabe sobre a formação e a vida de Aristófanes”. Teria nascido em 445 a.C., proveniente do demos Cidatena e teria vivido em Atenas durante toda a sua vida. Os comediógrafos contemporâneos do autor eram Crates, Cratino e Êupolis. O segundo, considerado seu maior rival,

principalmente por ter ganhado o festival com a peça *A garrafa* ou *A jarra de vinho*, deixando em terceiro lugar a famigerada crítica de Aristófanes aos sofistas e ao ensino, *As Nuvens*. Destes três autores temos apenas trechos e títulos de obras atribuídas a eles.

Para melhor entendimento de nosso trabalho, neste primeiro capítulo vamos traçar um panorama das dez peças do comediógrafo ateniense, seguindo a cronologia, exceto *As Rãs*, obra principal de nossa análise, deixando-a para o terceiro capítulo.

De modo muito objetivo, vamos analisar as comédias aristofânicas seguindo a ordem cronológica visando perscrutar seu amadurecimento progressivo: 1. *Os Acarnenses* (425 a.C.); 2. *Os Cavaleiros* (424 a.C.); 3. *As Nuvens* (423 a.C.); 4. *As Vespas* (422 a.C.); 5. *Paz* (421 a.C.); 6. *As Aves* (414 a.C.); 7. *Lisístrata* (411 a.C.); 8. *As Tesmoforiantes* (411 a.C.); 9. *Assembléia de Mulheres* (392 a.C.); 10. *Pluto* (388 a.C.).

### **1.1. Os Acarnenses (425 a.C.)**

Em *Acarnenses* temos paródias com uma das tragédias mais famosas para os antigos e perdida para nós: *Télefo*, de Eurípides. Tudo é parodiado nesta peça: o cenário e o maquinismo da peça (*deus ex machina*) e os personagens euripidianos (vestidos de trapos, para suscitar piedade). Diceópolis, o *cidadão justo*, cansado dos males da guerra contra o Peloponeso, decide comprar a paz para si por oito dracmas: “Toma lá estas oito dracmas e vai, em meu nome, fazer tréguas com os Lacedemônios, só para mim, para os meus filhos e para a minha mulher.”<sup>1</sup> (ARISTÓFANES. vv. 130).

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de *Acarnenses* são de Maria de Fátima Sousa e Silva.

Anfíteo, aquele que proporciona a negociação da paz, traz tréguas de três tipos: de 5, 10 e 30 anos. Diceópolis escolhe as mais longas, aquelas com cheiro de ambrosia:

Anfíteo: Mas aqui tens estas por trinta anos, em terra e no mar.

Diceópolis: Ó Dionísias! Estas, sim, cheiram a ambrosia e néctar. Só não ter de arranjar comida para três dias! Parece que já as sinto na boca a dizerem-me: “Vai para onde quiseres.” Essas aceito-as, faço libações com elas, bebo-as até à última gota. E os Acarnenses que passem por lá muito bem, é o que lhes desejo. Cá por mim, livre da guerra e dos meus males, vou para casa celebrar as Dionísias, no campo (ARISTÓFANES. vv. 195-202).

O vinho representa tanto a paz quanto a libação, como explica Pompeu (2011, p.36): “(...)as tréguas, cuja designação em grego é a mesma de libações, *spondai*.” foram compradas por Diceópolis especialmente para a comemoração das Dionísias Rurais, funcionando, duplamente, como um agradecimento e culto a Dioniso, culminando com a representação do Teatro Grego. Se a própria comédia já é um ritual para honrar Dioniso, nesta peça encontramos uma importante fonte e documento sobre a performance ritualística nas Dionísias Rurais (cortejo folclórico relacionado ao culto à fertilidade) e Falofórias:

Filha: Mãe, dá-me cá a colher, para eu espalhar o purê em cima deste bolo.

Diceópolis: Pronto, está bem assim. Dioniso, meu senhor, que te seja agradável este cortejo que aqui te trago, e os sacrifícios que faço em tua honra com toda a minha gente. Que eu possa celebrar, feliz, estas Dionísias rurais, longe das fileiras, e que essas tréguas que acordei por trinta anos me tragam a felicidade. (ARISTÓFANES. vv. 245-252).

Fales, companheiro de Baco, seu conviva, noctívago, adúltero, pederasta, ao fim de seis anos pude agora saudar-te, de regresso à minha terra, com o coração em festa, depois de ter feito umas tréguas só para mim, livre de questões, de lutas, e de Lâmacos. (ARISTÓFANES. vv. 265-270).

A paz adquirida pelo representante da cidade justa proporciona a ele os prazeres físicos (Pompeu, 2011, p.38) provenientes de Dioniso: comida, bebida e sexo. Todos, relacionados aos orifícios analisados por Bakhtin na sua análise d’*A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* – no contexto de François Rabelais (2008a) como baixo-corporal, assunto que trataremos nos próximos

capítulos da dissertação. Desta forma, a fartura e o exagero ligados ao corpo na comédia aristofânica também é cara a Bakhtin, em seu estudo sobre o riso.

O coro é formado por guerreiros valorosos e combatentes da batalha de Maratona, homens desgastados pelas guerras, que também dão o nome à peça. Temos a descrição do coro, na fala de Anfíteo:

Eu vinha lançado para cá para te trazer as tréguas. Mas a coisa cheirou-lhes, aí a uns tipos já de idade, de Acarnas, velhos de boas fêveras, rijos como pedra, de antes quebrar que torcer, combatentes de Maratona, gente de ferro. E então puseram-se a berrar em coro: “Ah patife! Tu a trazes aí tréguas, quando as nossas vidas estão todas derrubadas?” E começaram a apanhar pedras e a metê-las para o capote. Eu pus-me a cavar e eles a correrem atrás de mim, em grande gritaria” (ARISTÓFANES. vv. 179- 185).

Os Acarnenses reclamam das tréguas empreendidas com os Lacedemônios. Diceópolis, com suas palavras justas, tentará aplacar a revolta do coro. Na paródia que Aristófanes faz da tragédia de Eurípides, Diceópolis muda de opinião e de tragediógrafo preferido, fazendo o sentido oposto ao Dioniso em *As Rãs*, como coloca Pompeu:

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 de teatro de Eurípides (2011, p. 39).

Uma das cenas recorrentes (típicas) da comédia aristofânica é o fato de bater à porta de alguém. Assim como nas *Rãs*, o protagonista pede emprestado um disfarce, uma roupa que o torne com atributos necessários para convencer o coro irritado de Acarnenses a fazer um tratado de paz. Para isto, ele vai até a porta de Eurípides pedir uma roupa velha e rasgada emprestada. Eurípides aparece dependurado: “Mas ele está em casa, de pés no ar, a compor uma tragédia” (ARISTÓFANES. vv. 489), na mesma posição que Sócrates, em um cesto em *Nuvens*. No diálogo são mencionados todos os trapos dos desafortunados, cegos e mendigos, personagens (conhecidos pelo público) de Eurípides, nos versos 432-33: “Ó rapaz! Dá-lhe lá esses farrapos do Télefo. Estão aí em cima dos farrapos de Tiestes, misturados com os de Ino”.

Aqui, temos uma crítica literária dentro da própria representação teatral. Trata-



se de uma crítica do teatro ao próprio teatro. Diceópolis representa a cidade justa e defende a paz, trajando trapos de Télefo (crítica aos personagens de Eurípides, por serem extremamente trágicos e trajarem, quase sempre, farrapos) a fim de suscitar piedade: “Não me levem a mal, espectadores, que eu, um mendigo, vá falar aos Atenienses a respeito da cidade, numa comédia. Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia.” (vv. 499-501). Como em *Nuvens*, temos um embate entre um discurso justo e um injusto. O coro divide-se, e os representantes de cada discurso têm finais bem diferentes: Diceópolis sai para uma festa, e Lâmaco vai defender a cidade. O primeiro reaparece embriagado – possuído por Dioniso – e o último ferido.

Representada nas Leneias, concurso dramático no qual somente as comédias participavam (SILVA, 1980, p.09), *Acarnenses* recebeu o primeiro lugar. Este festival acontecia no inverno e devido ao clima inóspito a viagens, o público desta peça não teve a presença de estrangeiros.

Analisamos as tréguas singulares de Diceópolis como valorização do gênero comédia, dentro do próprio festival dramático. Ao representar os males da guerra exaltando os guerreiros virtuosos, as tragédias deixam de lado os rituais dionisíacos ligados ao corpo e à fertilidade, representantes da bonança. A calma paradoxal dionisíaca, vista em Diceópolis, possuído por Dioniso, ao final da peça, ganha força quando Lâmaco aparece ferido. Esta valorização do corpo e o culto à vida só são possíveis e completos em momentos de paz.

## **1.2. Os Cavaleiros (424 a.C.)**

Em *Cavaleiros*, temos o personagem Salsicheiro, de feira, que trabalha com miúdos e, de acordo com o oráculo, irá destronar o governante de Atenas. Encontramos semelhanças com o bufão bakhtiniano, e com a transposição do baixo para o elevado, de forma positiva e renovadora, embora a origem, monológica, de culto aos deuses nunca seja perdida.

A peça inicia-se com uma imagem recorrente na comédia antiga: dois

escravos reclamam de dores e surras, quando observam o escravo recém-chegado dormindo. A fim de obterem inspiração sobre o que fazer, o primeiro escravo incita o segundo a beber vinho (*IN VINO VERITAS*):

1° Escravo:(...) O vinho, atreve-te a negar-lhe a invenção? É um insulto! O vinho... que outra coisa poderias tu arranjar mais eficaz do que o vinho? Repara bem: se os homens bebem, são ricos, prosperam nos negócios, ganham os processos, são felizes, podem deitar a mão aos amigos. Vá lá, depressa, arranja-me um côngio de vinho para eu regar o bestunto, a ver se me sai uma ideia de gênio (ARISTÓFANES. vv.90-97).<sup>2</sup>

Segundo Adriane da Silva Duarte, em sua tese publicada *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes* (2000), a peça *Os cavaleiros* seria considerada a mais política de Aristófanes e também uma das mais emblemáticas de sua obra: “Parece que o destino d’ *Os Cavaleiros* é servir de fonte ora aos historiadores, que a consideram um tratado sobre a demagogia após a morte de Péricles, ora aos helenistas, que a vêem como um registro precioso da trajetória da comédia antiga” (DUARTE, 2000, p.85). Cada escravo-personagem representa uma crítica, dessa vez precisa, do comediógrafo:

Governa, até que apareça um outro fulano mais safado do que ele. Nessa altura leva sumiço. Vem depois o Paflagônio vendedor de curtumes, gatuno, grasnador, com voz de Ciclóboro (ARISTÓFANES. vv. 135-136).

O oráculo, no entanto, diz que Paflagônio “é o terceiro de uma série degradante de descaramento e de profissão daqueles que governam Atenas. Mas, em seguida, virá o destronador deste último” (Pompeu, 2011, p. 57). Aristófanes satiriza o destronamento de Urano, Cronos e Zeus, presente na *Teogonia* de Hesíodo, como também aponta Pompeu (2011, p.61) em seu estudo: “A ameaça de destronamento do Paflagônio (Cléon), como um terceiro da série de comerciantes no governo de Atenas, liga-se, de qualquer maneira, ao mito de destronamento de Zeus”. Por se tratar de comédia, no entanto, o destronamento é ambivalente: “Um salsicheiro? Ena pá, que profissão! Ora bem, e onde se vai desencantar esse camarada?” (ARISTÓFANES. vv. 144-145).

Rapidamente, o Salsicheiro aparece e os dois escravos contam a ele o seu

---

<sup>2</sup> Todas as traduções de *Os Cavaleiros* são de Maria de Fátima Sousa e Silva.

destino, até então, desconhecido e inesperado: “Mas, meu caro amigo, instrução não tenho nenhuma. Conheço as primeiras letras: e, mesmo essas, mal e porcamente.” (ARISTÓFANES. vv. 189). Em seguida, o escravo que representa Cléon desperta, e um *agón* entre o Salsicheiro e o Paflagônio acontece. A disputa e a vitória assemelham-se a uma feira carnalizada: “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.” (POMPEU, 2011, p.63).

Por fim, a decisão assemelha-se com a esperteza de Prometeu ao tentar enganar Zeus cobrindo ossos com gordura (a parte que caberia aos deuses) e escolhendo para si – e para todos os humanos – carne escondida sob a pele, no episódio também descrito na *Teogonia* hesiódica:

Quando se discerniam Deuses e homens mortais  
em Mecona, com ânimo atento dividindo ofertou  
grande boi, a trapacear o espírito de Zeus:  
aqui pôs carnes e gordas vísceras com a banha  
sobre a pele e cobriu-as com o ventre do boi,  
ali os alvos ossos do boi com dolosa arte  
dispôs e cobriu-os com a brilhante banha.  
Disse-lhe o pai dos homens e dos Deuses:  
“Filho de Jápeto, insigne dentre todos os reis,  
ó doce, dividiste as partes zeloso de um só!”.  
Assim falou a zombar Zeus de imperecíveis desígnios.  
E disse-lhe Prometeu de curvo pensar  
sorrindo leve, não esqueceu a dolosa arte:  
“Zeus, o de maior glória e poder dos Deuses perenes,  
toma qual dos dois nas entranhas te exorta o ânimo”.  
Falou por astúcia. Zeus de imperecíveis desígnios  
soube, não ignorou a astúcia: nas entranhas previu  
males que aos homens mortais deviam cumprir-se.  
(HESÍODO, vv. 535-552)

Com essa ação, Prometeu tirou a imortalidade dos homens. Zeus, que sabe de tudo, já previa a ruína dos mortais. Este mito também explica os sacrifícios aos deuses, já que a gordura será queimada, ofertada, enquanto a carne será o alimento para os homens, que precisam dele para viver. Aqui, de maneira emblemática, a ação de cada um e a forma como dividiram a comida implica na decisão do Povo. O Salsicheiro sugere ao Povo que olhe as duas cestas de comida:

Povo: (*a espreitar a cesta do salsicheiro*) Ora vejamos, esta aqui, o

que tem dentro?

Salsicheiro: Não vêes que está vazia, tiozinho? Se eu já te dei tudo!

Povo: Ora aqui está uma cesta verdadeiramente democrática!

Salsicheiro: Agora anda cá. Espreita a do Paflagónio (*Levanta-lhe a tampa*). Estás a ver isto?

Povo: Ah raios! Cheinha de tudo o que é bom! O pedaço de torta que o tipo reservou pra ele! A mim deu-me uma fatiinha que não era maior que isto.

Salsicheiro: Pois é assim mesmo que ele tem feito até agora. Dava-te um pedacinho do que arranjava, e guardava a maior parte para ele.

Povo: (*ao Paflagónio*) Ah safado! Era assim que tu me enganavas, a roubar dessa maneira. E eu a cobrir-te de coroas e de presentes!

Paflagónio: Mas olha que, se eu roubava, era no interesse da cidade. (ARISTÓFANES. vv. 1207- 1226).

Com sabedoria semelhante à de Prometeu, agiu o Salsicheiro ao dividir toda sua comida com o povo, ao passo que o Paflagônio guarda o melhor para consumo próprio. Desta forma, o povo fica atento e promete não mais confiar em demagogos. Pompeu (2011, p.58) continua sua análise descrevendo o personagem como “(...) o 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 jugo dos bajuladores.” A reviravolta e a inversão mais uma vez finaliza a comédia aristofânica: o que vendia salsichas passa ao poder e o Paflagônio foi condenado a vender salsichas. Esta peça, assim como a primeira, também foi apresentada nas Leneias e obteve o primeiro lugar na disputa.

Fazemos uma leitura bakhtiniana desta peça e demonstramos que momentos de tensão social são fecundos, como a própria comédia e propícios tanto ao riso quanto à transformação. Aqui, o povo lida com o inesperado e muda de opinião.

### 1.3. *As Nuvens* (423 a.C.)

Na comédia *As Nuvens*, temos Sócrates como personagem. Além de ser ridicularizado, sua representação como "fisiólogo e sofista, separado completamente da cidade, da arte musical e de Eros" (POMPEU, 2011, p.77) fomenta discussões acirradas.

Cronologicamente, Platão, além de ser posterior a Aristófanes, também foi leitor crítico de sua obra (POMPEU, 2011, p. 11). Aristófanes teria nascido entre 450 a 445 a.C., ao passo que Platão entre 428 e 347. No ano de 423 a.C., *As Nuvens* alcançam o terceiro lugar nas Dionísias. De 420 a 417, uma nova versão da peça foi feita, com mudanças na parábase. Em 408 a.C., Platão teria encontrado Sócrates (OLIVEIRA E SILVA, 1991, p.5). *As Rãs* vencem as Leneias de 405 a.C. Em 399 a.C., acontecem o processo e a morte de Sócrates e, por fim, Aristófanes morre em 387 a.C.

Segundo Platão, na *Apologia*, a representação exagerada de Aristófanes foi responsável pela má fama do filósofo e as acusações expostas na comédia foram reproduzidas nas acusações formais, feitas por Meleto:

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 sandices sobre assuntos de que não entende nada. (PLATÃO. Tradução de Jaime Bruna, 1996, *Apologia* 19 a-d).

Este extrato evidencia a resposta que Platão coloca na boca de Sócrates, referindo-se à comédia *As Nuvens*. Certamente, a comparação dos diálogos de Platão com o drama aristofânico deve ser cuidadosa, "no que concerne à expressão do pensamento do autor, embora os dois gêneros consistam no diálogo entre dois

ou mais caracteres”, como sugere Pompeu (2011) na sua tese *Aristófanes e Platão: a justiça na Pólis*.

Considerando o pensamento da representação das imagens biográficas no teatro, da humanização do mito, nas imagens fixadas pela narrativa pública, Silva Jr (2010), em seu artigo *Ser todos os seres: teatro e biografia na dramaturgia brasileira contemporânea*, analisa peças teatrais em intercursos biográficos. Para compreender esse fenômeno no teatro brasileiro contemporâneo, a fusão do gênero biografia e drama, o autor recorre aos clássicos:

Sócrates, filósofo e personagem dos Diálogos (dramáticos) de Platão, respondia a uma visão filosófica de crise e de transformação do homem. Os textos que difundiram suas ideias, pois não deixou nada escrito, sua imagem biográfica estilizada pelo discípulo, inclua-se aí a *Apologia de Sócrates*, tornaram-no personagem de um gênero que, segundo Bakhtin, estaria na gênese da representação do homem na modernidade (SILVA JUNIOR, 2010, p. 55).

Os pontos de convergência na representação de Sócrates – como personagem de Aristófanes e de Platão – são muitos, e coincidem, inclusive, entre os críticos aqui citados (DUARTE, 2004; POMPEU, 2011). Por exemplo: a descrição da aparência do filósofo, a simplicidade de seus trajes, o hábito de andar descalço, a companhia dos discípulos, o método dialético.

Por outro lado, também encontramos descrições que não combinam com as feitas pelas duas fontes, como por exemplo, o fato de Sócrates nas *Nuvens* ter uma escola e as outras fontes demonstrarem um Sócrates que fazia filosofia dialogada, no dia-a-dia, enquanto caminhava na *ágora*. A possibilidade de um Sócrates-cômico ser uma junção de vários filósofos e sofistas também é apontada:

Essa situação de um Sócrates, personagem de Platão, que desautoriza outro Sócrates, personagem de Aristófanes, deu margem a diversas interpretações sobre a natureza do Sócrates cômico, sendo predominante a que considera o personagem d’*As Nuvens* uma amálgama dos vários tipos intelectuais que circulavam pela Atenas do século V a.C. e, muito especialmente, dos sofistas (DUARTE, 2004, p.1).

Bakhtin valoriza a estilização (paródia) e a refração (quando um discurso distorce o outro). A riqueza dos conceitos bakhtinianos, embora não afirmados nomeadamente para o teatro de Aristófanes, também podem ser observados:

Essa linguagem comumente falada e escrita pela média de um dado ambiente, é tomada pelo autor precisamente como a opinião corrente, a atitude verbal para com seres e coisas, normal para um certo meio social, o ponto de vista e o juízo correntes. De uma forma ou de outra, o autor se afasta dessa linguagem comum, põe-se de lado e objetiviza-a, obrigando-a que suas intenções se refranjam através do meio da opinião pública (sempre superficial e frequentemente hipócrita), encarnado em sua linguagem (BAKHTIN, 1990, p.108).

O propósito das comédias aristofânicas não era apenas fazer o público rir das denúncias sociais ou de si mesmo, mas também, como já vimos, refletir sobre a condição humana: “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” (POMPEU, 2011, p.58).

As três fontes que nós temos de Sócrates são provenientes de três grandes autores: Platão, Xenofonte e Aristófanes. Os dois primeiros, discípulos de Sócrates, tinham o interesse e o cuidado em difundir os ensinamentos do mestre. Já Aristófanes, como comediógrafo, detinha-se nas críticas:

Na transformação do conjunto biográfico em teatro, algo fundamental é acrescentado à imagem pública que ficou e foi transformada para/pela posteridade. Afinal, o indivíduo famoso deixou/criou fatos relevantes e fez com que certas narrativas sobre sua vida tivessem mais ênfase em detrimento de outras (SILVA JR, 2010, p.57).

Tendo como base o pensamento ressaltado por Silva Jr, certamente poderíamos pensar na possibilidade das acusações em *Nuvens* influenciarem o julgamento de Sócrates. Por outro lado, o mesmo trecho também nos permite ponderar que os diálogos socráticos respondem à crítica de Sócrates na comédia.

Cornelli (2013), em seu texto *Platão aprendiz de teatro* demonstra como se deu a crítica de Platão à tragédia, as contradições da pólis (*stásis*, *éris*, *hýbris* e *pleonexía*) e como a alma trágica influenciou o desenvolvimento da teoria platônica da alma.

Em *Nuvens*, temos um pai que não suporta mais as dívidas por causa do *hobby* caro do filho (cavalos). Então ele vai ao *pensatório*, pedir a ajuda a Sócrates para aprender o discurso injusto, e assim não pagar o que deve. Sócrates tenta

fazer com que Estrepsíades reflita, mas, desconcentrado, o novo discípulo encontra distração no próprio corpo:

Sócrates: Vejamos, em primeiro lugar, vou observar o que faz esse fulano...Eh, você está dormindo?  
Estrepsíades: Não, por Apolo, eu não!  
Sócrates: Tem alguma coisa?  
Estrepsíades: Não, por Zeus, eu que não!  
Sócrates: Nada mesmo?  
Estrepsíades (erguendo a mão debaixo do manto): Nada, exceto este “pau” na mão direita (ARISTÓFANES. vv. )<sup>3</sup>.

A relação entre Estrepsíades e Sócrates é paródica e dialógica. Podemos analisá-la seguindo os preceitos bakhtinianos de carnavalização: um representa o oposto do outro. Enquanto um é dotado de saber, o outro é o oposto (o sábio e o bobo) e esta relação vai até a última fase, a da linguagem.

Quando as portas do *pensatório* são abertas podemos ver os discípulos de Sócrates “em atitudes estranhas, olhando para o chão. No fundo, um leito estreito e uma mesa com mapas, esquadros, réguas etc... Do alto do teto um cesto dependurado” (SRARZYNSKI, 1996, p.224). O Sócrates-cômico examina o céu, perde a paciência com seu novo discípulo e apresenta-lhe as novas divindades: as nuvens que dão o nome à peça. Além disso, ensina retórica: “tornar-se-á escovado na fala, charlatão, uma flor de farinha!” (ARISTÓTANES, vv.).

Estrepsíades não aprende as lições de Sócrates. Caberá então ao seu filho Fidípides aprendê-las e depois ensiná-las ao pai. Ao final, lidamos com o inesperado. Há uma inversão nesta peça: o pai apanha do filho, que explica sua ação através de um silogismo. Trata-se do destronamento carnavalesco bakhtiniano.

#### **1.4. As Vespas (422 a.C.)**

A peça inicia-se com a conversa entre dois escravos, que são mais uma vez representados como sonolentos, por terem bebido vinho, e faladores, por estarem

---

<sup>3</sup> Todas as traduções de *Nuvens* são de Gilda Reale Starzynski



sempre observando tudo que acontece. Da mesma forma que em *Rãs*, encontramos uma crítica à própria comédia, aos artifícios publicísticos de conquistar o público e o riso do povo por meio do uso das “piadas gastas” e do “lugar comum” no gênero. Embora seja uma crítica, não deixa de ser representada:

*Xântias (voltando-se para o público)* – Deixa-me agora expor o assunto aos espectadores, após estas breves palavras de introdução. Não espereis de nós coisas muito elevadas e nem tampouco gracejos furtados a Mégara. Não temos, com efeito, escravos que tirem nozes de um cesto para lançar aos espectadores, nem um Hércules, cuja gula seja completamente iludida. Eurípides não será mais uma vez alvo de chacotas e Cleão, apesar do sucesso devido à sorte, não será temperado por nós em molho picante (ARISTÓFANES. vv. 54-62).<sup>4</sup>

Em *Vespas* encontramos mais uma inversão: um filho que prende o pai em casa, pois o velho é viciado em votar e condenar os julgados. Nesse rebaixamento, ou aterrissagem, a ética é posta em análise. Assim como em *Nuvens*, a dupla cômica desta peça é mais uma vez representada por um pai e um filho. A diferença, no entanto, se dá na interação e educação. Desta vez, o filho protege o pai e tenta educá-lo e ensiná-lo como conviver e comportar-se na alta sociedade ateniense. O ato desesperado de prisão domiciliar ocorre para manter o velho longe de um vício perigoso e que havia se tornado muito popular em Atenas naquele tempo: “É apaixonado pelos tribunais, como nenhum outro homem. Sua paixão é julgar e fica desesperado, se não ocupa a primeira fila dos juízes” (ARISTÓFANES. vv. 87-90).

Além de a peça funcionar como uma crítica forte aos tribunais, juízes e à demagogia, na segunda parte também encontramos censuras aos exageros cometidos em jantares importantes. Pompeu (2011, p.92) nos demonstra que o nome dos personagens caracteriza-os como favorável ou não a Cléon, alvo recorrente do comediógrafo: “Bdelicléon, ‘o que odeia Cléon’, é o filho, que chama os servos para que encurralem o seu velho pai, Filocléon, ‘o que ama Cléon’”. Depois da derrota na disputa anterior, Aristófanes volta à sátira política e à organização judiciária, embora a temática da educação ainda apareça.

O velho, mesmo vigiado pelos dois escravos e pelo filho, tenta fugir diversas vezes. Suas tentativas são cômicas e paródicas: pela chaminé, simbolizando o éter e os novos deuses, anteriormente parodiados em *Nuvens*:

---

<sup>4</sup> Todas as traduções de *Vespas* são de Junito de Souza Brandão.

Bdelicleão – Senhor Posídon, quem faz este barulho na chaminé?  
(*Olhando pelo orifício*) Olá! Quem és tu?  
Filocleão (*Na chaminé*) – Sou eu, a fumaça que sai (ARISTÓFANES.  
vv.144-145).

Em outra tentativa o famoso episódio de fuga da *Odisséia* de Homero é parodiado. No canto IX, Odisseu e seus companheiros escapam da caverna de Polifemo, escondidos debaixo das ovelhas. Aqui, o velho viciado em tribunais inventa o pretexto de vender o burro para fugir da prisão armada por seu filho, sob o ventre do animal:

“Bdelicleão – Mas esta não surtiu efeito, porque lhe adivinhei a manha. Vou entrar; estou decidido a levar o burro, para que o velho não escape novamente. (*Entra e vem puxando o burro, sob cujo ventre se esconde Filocleão*). Burro, por que choras? Por que serás vendido hoje? Anda mais depressa. Por que gemes? Levarias algum Ulisses?” (ARISTÓFANES. vv. 176-181).

A paródia continua quando o filho, tendo percebido o estratagema do pai, pergunta no verso 183 “Quem és tu?” e, da mesma maneira que Odisseu, Filocleão responde sabiamente: “Ninguém”. Além da epopeia, a tragédia e o destino trágico do herói também são parodiados. O velho continua condenando os acusados porque acredita e teme um oráculo que predizia sua morte: “Filocleão – Sim, pois o deus, que outrora consultei em Delfos, respondeu-me que se um acusado me escapasse, nesse dia eu morreria” (ARISTÓFANES. vv.160-62). Observamos o medo da morte, da concretização do oráculo – que nas tragédias é infalível, por mais que se faça tudo para evitá-lo.

De acordo com Brandão (p.161), na introdução de sua tradução, Héliéia era o principal tribunal de Atenas, nomeando desta forma, todos os juízes de heliastas. O coro da peça, formado por heliastas, assim como Filocleão, eram viciados em condenar. No entanto, não percebiam que na verdade funcionavam como títeres de Cleão, o demagogo que, para tornar-se popular, aumentou o salário dos juízes de um óbulo para três: “(...) os heliastas são meros instrumentos políticos nas mãos dos demagogos que usam ‘de sua justiça’ para livrar-se dos adversários ou dos ricos, cuja fortuna ambicionam.” (BRANDÃO, p. 165).

O vespeiro seria um símbolo “pouco abonador”, de acordo com Magaldi (1999, p.29), para os representantes de uma atividade tão importante e nobre. O

coro, composto por outros velhos também amigos de condenação do Filocleón, possuem um ferrão alojado nas costas, simbolizando as vespas que perfuram, ferroam, condenam os acusados e dão nome à peça:

Corifeu: Mas apressemo-nos, companheiros, hoje é o julgamento de Laques. É voz corrente que ele possui um cortiço cheio de dinheiro. Por isso, ontem, Cleão, nosso protetor, nos pediu para chegar na hora, com uma provisão...de cólera terrível de três dias, para o punirmos de seus crimes. (ARISTÓFANES. vv. 242-47).

Como o de costume, aguardam na porta do velho, de madrugada, e chamam-no para votar. Depois de diversas tentativas de fuga todas sem êxito, “o que ama Cléon”, despacha os companheiros: “ – Amigos, ele não me permite julgar, nem pronunciar condenações. Está disposto a dar-me uma vida divertida, mas eu não quero” (ARISTÓFANES. vv.340). Após levarem ferroadas, os dois escravos e o filho conseguem espantar o enxame. Bdelicleão propõe um diálogo “(...) e chegarmos a um acordo sem brigas e sem gritarias.” (v.v 471-72).

Dá-se início ao *agón*. Filocleão argumenta citando os privilégios de ser juiz e compara o poder com o do próprio Zeus. Bdelicleón demonstra que os juízes, ao contrário do que pensam, são manipulados pelos políticos e que o trióbulos que recebem não passa de “migalhas de tua realeza” (vv. 673), frente ao resto do dinheiro arrecadado por Cleão:

Bdelicleão: Reinas sobre uma quantidade de cidades, desde o Ponto até a Sardenha, e que proveito tens a não ser esse salário miserável? E assim mesmo destilam-no de um floco de lã, como o azeite, sempre gota a gota, quantidade exata para viver. Querem que sejas pobre, e eu te direi o motivo: é para que reconheças a mão que te acaricia e estejas disposto, à menor instigação, a lançar-te furiosamente contra um de seus inimigos. (ARISTÓFANES. vv. 702-706).

O coro compreende e aceita os argumentos do filho, exortando o velho a aceitá-los. Porém, Filocleão ainda quer julgar. Para resolver este vício, instauram um tribunal em casa: “Bdelicleão: Pois bem, já que gostas tanto de julgar, não saias de casa, permanece aqui mesmo e julga teus criados (ARISTÓFANES. vv. 764-6)”. A paródia do julgamento de Laques, que aconteceria naquele dia, ambienta-se no julgamento do cão Labes que teria roubado um queijo da cozinha.

O filho compõe o cenário do tribunal com objetos da própria casa. Além de

parodiar o sério julgamento, parodia também o velho e suas necessidades fisiológicas. A clepsidra é substituída por um urinol, uma panela com purê de lentilhas é posta ao lado, simbolizando a representação do velho que alimenta-se de sopa e faz uso do urinol. A fim de suscitar piedade do juiz os filhotes do cão sobem e latem pela inocência do pai, da mesma forma que acontecia nos julgamentos, quando os filhos subiam ao púlpito com o mesmo objetivo. O velho emociona-se e chora, no entanto, disfarça este breve momento de piedade dizendo ter se engasgado com as lentilhas. As testemunhas, objetos característicos da cozinha – prato, pilão, ralador de queijo, grelha e panela (v.v 940) – defendem o acusado. Bdelicleão faz de tudo para suscitar piedade no seu pai, tentando absolver o cão. Por uma confusão, o pai termina votando da urna de absolvição, e pela primeira vez não condena. A parábase divide a peça e faz uma censura aos espectadores pelo insucesso de *Nuvens* no festival anterior.

Na segunda parte da comédia, no entanto, o filho tenta em vão educar o pai e ensiná-lo como se comportar. Filocleão entrega-se aos prazeres corporais e ultrapassa os limites aceitáveis. Bebe, conta fábulas despropositais, rapta uma flautista, derruba uma tábua com pães de uma vendedora e é ameaçado de ser posto em julgamento. Um trecho que exemplifica bem e evidencia o *métron* ultrapassado trata-se de mais uma inversão: o pai, que é sustentado pelo filho, espera a morte deste para desposar a bela e jovem flautista:

(...) logo que meu filho morrer, eu te resgatarei e tomarte-ei como concubina, minha leitoinha! No momento, ainda não disponho de meus bens, porque sou jovem e vigiado muito de perto. Meu garoto não me perde de vista e não é nada cômodo; além do mais é avarento, a ponto de dividir um grão de cominho e raspar o agrião (ARISTÓFANES. vv. 1351-1360).

Brandão analisa e questiona as cenas da segunda parte como "(...) demasiadamente fortes e obscenas. Não passariam elas de uma farsa desenfreada e ridícula, uma simples concessão do poeta ao gosto de um público grosseiro?" (BRANDÃO, p.166). Por outro lado, Magaldi (1999) considera que "O povo está sujeito aos imponderáveis de cada juiz. Bdelicléon soluciona as agruras do pai incitando-o à alegria da dança. A comédia termina em carnaval, única saída para a doença sem remédio." (p.29). Duarte finaliza sua análise da peça expondo que "O fracasso de Bdelicleão na reeducação de seu pai parece indicar que os esforços do

comediógrafo em relação ao público também são em vão. O poeta reconhece que a vespa ática continua em forma e disposta a usar seu ferrão.” (2000, p.120). Fracasso semelhante encontramos na educação de Estrepsíades.

Duarte (2000) e outros críticos aristofânicos concordam quando fazem uma “analogia entre o pai ávido por condenações e o público ateniense, que castigou a obra-prima do poeta com um terceiro lugar, e o filho sensato, desejoso por reeducá-lo e o próprio poeta.” (p.109-110), fazendo uma alusão à derrota das *Nuvens*, no ano anterior. No próximo festival, Aristófanes quer mostrar que “é capaz de compor uma obra de agrado do público a partir dos mesmos elementos da obra rejeitada” (DUARTE, 2000, p.107), invertendo a situação.

Pompeu (2011), Duarte (2000) e Magaldi (1999) concordam quando aproximam Bdelicléon do próprio Aristófanes, como educador do povo rústico de Atenas. O próprio Aristófanes diz isso no verso 650: “Bdelicleão: Na verdade é uma empresa difícil e que exige uma inteligência forte e superior às forças dos poetas cômicos curar uma doença inveterada, infusa na cidade”. Citamos Duarte: “De todos os heróis aristofânicos, Bdelicleão é certamente o que mais se parece com o seu criador: é jovem, urbano, culto e faz oposição a Cleão. Seu caráter, se não é inatacável, está longe de exhibir os vícios dos seus antecessores” (DUARTE, 2000, p. 110). A dificuldade em educar os mais velhos é semelhante tanto em *Nuvens* quanto em *Vespas*, “uma vez que a formação se dá na juventude” (p. 107), lembra Pompeu.

Esta peça foi encenada nas Leneias e alcançou o almejado primeiro lugar, depois da derrota no festival anterior. O tom agonístico que permeia toda a peça, mantendo uma tensão constante e crescente entre pai e filho suavemente vai atenuando-se com as cenas que parodiam a *Odisséia* e o tribunal. No entanto, ao contrário de Magaldi, analisamos o final carnavalesco da peça como ambivalente, positivo e revigorante. O próprio festival dionisíaco era composto por permissividades culturais, que o tempo e a censura casta cristã aos poucos vão denegrindo.

### **1.5. Paz (421 a.C.)**

Esta peça ficou em segundo lugar e foi encenada nas Grandes Dionísias,

pouco antes das tréguas entre os espartanos e os atenienses serem oficializadas. Por ocasião do festival, sabemos que na plateia estavam presentes tanto os espectadores locais, quanto os estrangeiros. Encontramos na fala de Hermes dialetos dos lacedemônios e dos espartanos, recurso cômico muito utilizado por Aristófanes. A peça pode ser dividida em duas partes, na primeira:

(...) a Guerra reina no lugar dos deuses olímpicos, é caracterizada por alimentos impróprios e malcheirosos: o escaravelho é um besouro que come fezes; *Pólemos*, a Guerra, prepara uma mistura de todas as cidades gregas, a serem trituradas em um pilão. Depois que a deusa Paz é libertada, todos os alimentos são agradáveis assim como os cheiros (POMPEU, 2011, p.113),

Relacionamos esta primeira parte com o baixo-corporal bakhtiniano que leva ao infero. A peça inicia-se com dois escravos “escavando” fezes para alimentar o escaravelho, que cresce forte. A viagem feita por Trigeu no escaravelho alado pode ser analisada como ambígua: enquanto o cronotopo esperado – já que o personagem queria pedir a Zeus que libertasse a Paz – era o topo mais alto (Olimpo), encontramos um local solitário, cheio de pedras, fétido, no qual a Paz estava aprisionada em uma abertura no chão e o único deus que estava presente era Hermes, aquele que pode transpassar do Hades ao Olimpo:

Trigeu: Mas afinal, para onde é que ela se sumiu?  
Hermes: Foi a Guerra que a enfiou num antro profundo.  
Trigeu: Num antro? Onde?  
Hermes: Neste aqui, lá bem para o fundo. E vê só quantas pedras lhe empilhou por cima, para vocês nunca mais a conseguirem recuperar (ARISTÓFANES. vv. 222-6).<sup>5</sup>

O local assemelha-se ao Hades, e aproximamos a reação de Trigeu, ao encontrar a Guerra neste cronotopo dúbio com que Bakhtin chama de baixo corporal, ou material. As fezes, peidos, todos os fluidos que saem dos orifícios levam à morte, e, conseqüentemente ao mundo dos mortos:

Trigeu: Apolo, meu senhor! Que almofariz! Que tamanho! Que horror! E a Guerra! Que ventas! É esta a tal de quem nós fugimos, a terrível, a inabalável, a...que nos faz fazer pelas pernas abaixo? (ARISTÓFANES. vv. 239-241).

---

<sup>5</sup> Todas as traduções de *Paz* são de Maria de Fátima de Sousa e Silva.

Esta peça está repleta de versos que parodiam *Belerofonte*, tragédia de Eurípides que não chegou aos nossos dias, como no trecho que descreve e exalta o transporte do nosso herói: “Alado é o corcel que me conduz. Não será um navio o meu transporte” (ARISTÓFANES. vv.126). Concordamos com Pompeu (2011), quando a autora demonstra em sua análise que a viagem empreendida por Trigeu pode ter sido, na verdade, ao Hades. Inusitada é a aproximação feita por ela entre Paz e Perséfone:

(...) 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. (POMPEU, 2011, p.114-5)

De acordo com o mito, quando Perséfone foi aprisionada por Hades, sua mãe, Deméter, ficou triste e não mais produziu frutos, deixando a terra sofrer no inverno. Como a população estava para morrer, Zeus empreendeu um acordo com Hades, dividindo o tempo de Perséfone nos inferos e na terra. Da presença e da ausência, conta a mitologia grega, teriam surgido as estações: quando a deusa estava nos inferos, sua mãe não produzia, resultando no outono/inverno. Seria uma forma, também, de explicar o tempo que os frutos precisam para amadurecer e germinar. Este seria também o mito que narra as colheitas. Quando Perséfone voltava à vida, a terra enchia-se de felicidade: primavera/verão. Da mesma forma acontece com a peça. Fezes, ato de defecar, besouro alimentando-se de fezes, mal cheiro e falta de recursos são apresentados enquanto a Paz ainda está aprisionada.

A bonança da paz, também exaltadas anteriormente em *Acarñenses*, é desejada pelo coro, que ajuda Trigeu a puxar os cabos:

Ainda me há-de ver manso como um cordeiro e remoçado. É só apanhar-me livre desta balbúrdia! Já chega de nos matarmos uns aos outros, e de nos esfalfarmos em correrias, para o Liceu, do Liceu, lança na mão, escudo em punho! Mas o que podemos nós fazer para te sermos agradáveis? (ARISTÓFANES, vv. 350-9)

Quando juntos conseguem libertá-la, ficam surpresos ao ver que acompanham Paz a Folgança e a Deusa dos Frutos. Dionísias, flautas, vinho, todas

as lembranças adormecidas reaparecem e inspiram Trigeu: "...a hera, a passador do vinho, a balidos de cordeiro, a seio de mulheres que correm pelos campos, a escrava borracha, a odre entornado, e a tantas outras delícias." (vv.535-6).

A peça encerra-se de forma contrastante: aparecem aqueles que estão na miséria, desde que a Paz voltou a reinar. Os fabricantes de penachos, de capacetes, de lanças (POMPEU, 2011, p.110) não têm mais para quem vender seus artigos. Certamente, trata-se de uma crítica aos verdadeiros financiadores das guerras.

### **1.6. As Aves (414 a.C.)**

Considerada pelos críticos como uma obra da fase madura de Aristófanes, esta peça alcançou o segundo lugar no festival. Em *Aves* temos dois velhos (Pisetero e Evélpides) procurando um lugar melhor para morar, já que em Atenas se paga muito imposto: "Não odiamos aquela cidade pelo que ela é: grande por natureza, feliz e comum a todos que pagam taxas" (ARISTÓFANES. Tradução de Adriane da Silva Duarte. 2000, vv. 35-6). Para Magaldi, a peça "representa o momento mais perfeito da criação de Aristófanes" (1999, p. 31), justamente por satirizar a *pólis* ateniense por completo, através de uma "insuspeitada metáfora poética".

Por outro lado, Duarte (2000) a considera "um alerta aos perigos da sedução" (p.26), já que os atenienses tinham sido seduzidos pela figura dúbia de Alcibíades a empreenderem uma expedição para Sicília, que contribuiu para a derrota de Atenas na Guerra do Peloponeso. No entanto, a autora chama a atenção para o propósito da comédia: "(...) não cabe à comédia mudar o mundo, mas sim desmascará-lo, ainda que a face que revele seja deformada pelo exagero e pelo riso" (2000, p.26). Acreditamos, como Pompeu (2011), que esta peça, assim como *Tesmoforiantes*, pode ter sido utilizada por Platão na construção do discurso de Aristófanes, no *Banquete*, sobre os seres duplos.

Evélpides (Tudo Azul) e Pisetero (Bom de Lábia) procuram Tereu, um lendário homem-pássaro que, persuadido pelo segundo velho, convoca outros pássaros, os quais formam o coro e, juntos, constroem uma cidade nas nuvens, entre os deuses e



os humanos:

Bom de Lábia: Quer dizer um lugar.  
Como é movimentado e tudo passa por ele,  
agora seu nome é *pólo*.  
E caso um dia vocês o habitem e fortifiquem,  
este *pólo* se chamará *pólis*;  
de modo que vocês governarão os homens como os gafanhotos  
e matarão os deuses de fome, uma fome digna de Melos  
(ARISTÓFANES, vv. 180-5)<sup>6</sup>.

A ideia deles era deixar os deuses olímpianos com fome, barrando a fumaça dos sacrifícios feitos pelos humanos. Magaldi nos chama a atenção quando diz que Aristófanes “Ao invés de satirizar os vícios próximos, no cenário habitual, inventou uma cidade imaginária, na qual se reproduzem os males conhecidos.” (MAGALDI, 1999, p. 31). As pessoas que desejam habitar a cidade, na verdade demonstram que estão em busca de benefícios próprios, desta forma, a “Cuconuvolândia” está fadada a ser possuidora dos males que os seus criadores tanto quiseram evitar.

Há, nesta peça, uma inovação que vai manter-se nas peças subsequentes. Nas duas parábases, a voz do comediógrafo é suprimida, permitindo que o coro mantenha sua caracterização até o final da peça. Na primeira parábase, uma nova cosmogonia é apresentada, na qual Eros ocupa importante lugar, gerado pela Noite, no seio de Érebo, a partir de um ovo de vento:

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, cumprido 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. (ARISTÓFANES. vv. 693 - 670)

Depois de pronta, a cidade e a cosmogonia dos pássaros, visitantes aparecem e são todos postos para fora, por quererem fazer parte da nova cidade, somente por interesses: “Todos que o procuram não desejam na verdade viver como pássaros, mas querem combinar poderes humanos e de pássaros” (POMPEU, 2011,

---

<sup>6</sup> Todas as traduções de *As Aves* são de Adriane da Silva Duarte

p.121).

Por fim, aparece Prometeu, que aconselha Pisetero a negociar com os deuses, caso eles lhe concedam o poder. A peça encerra-se com o casamento entre Pisetero e Soberania, semelhante em importância ao de Zeus e Hera.

### 1.7. *Lisístrata* (411 a.C.)

Em *Lisístrata*, temos uma greve de sexo em troca da paz. Os personagens masculinos permanecem com falos eretos e, ao contrário do imaginado, a cena torna-se cômica justamente pela dificuldade das mulheres em manterem o juramento. As mulheres encontram-se em frente à Acrópole vazia e, depois de fazerem libações e juramentos, prometem fazer uma abstenção de sexo até que seus maridos abandonassem a guerra.

As armas utilizadas em guerras são comparadas aos produtos de beleza usados pelas mulheres como arma de sedução. Lisístrata, Calonice, Mirrina, Lampito e mais duas moças comparecem à reunião. Mulheres das principais cidades em conflito se reúnem, representando o conselho de líderes. A insatisfação das mulheres é a mesma: “maridos longe de casa pelas expedições militares” (POMPEU, 2011, p. 135).

Embora elas saibam da importância em acabar a guerra, a princípio, recuam e recusam a greve, demonstrando o apego das mulheres ao Eros. Depois, aceitam e empreendem um juramento, sacrificando um odre de vinho de Tasos, como se fosse uma ovelha:

Lisístrata: - Tocai todas na taça, ó Lampito; e que uma em vosso nome repita o que eu disser. E vós jurareis estas coisas e as sancionareis: Não há nenhum homem, amante ou marido...  
Calonice: - Não há nenhum homem, amante ou marido...  
Lisístrata: - Que irá se aproximar de mim com tesão. Repete.  
Calonice: - Que irá se aproximar de mim com tesão. Ai! Desatrelam-se os meus joelhos, ó Lisístrata  
(ARISTÓFANES. vv 210-215).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Todas as traduções de *Lisístrata* são de Ana Maria César Pompeu

As mulheres velhas tomam a Acrópole em Atenas, a qual depois será invadida por homens velhos, que tentam penetrar os portões com tochas de fogo, que são apagadas com jarras de água, representando o desejo, o ato sexual e a recusa:

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

Coro dos velhos:- E por que, ó inimiga dos deuses, tu vieste aqui trazendo água?

Coro das mulheres: - E tu então trazendo fogo, ó túmulo? Para incendiar-te?

Coro dos velhos: - Eu, para que fazendo uma fogueira queime tuas amigas.

Coro das mulheres: - E eu, para que com esta água possa apagar tua fogueira.

Coro dos velhos: - Tu apagarás meu fogo?

(ARISTÓFANES. vv 370- 374).

Depois do embate entre os casais velhos chega o momento crucial, o embate entre os jovens: Cinésias, marido de Mirrina retorna, e ela deve, além de negar-lhe a relação sexual, excitá-lo ao máximo. A cena cômica retoma a dificuldade das mulheres ao fazerem o juramento e também o sacrifício necessário para manter a greve e acabar uma guerra:

Lisístrata: -Sua tarefa agora é queimá-lo, atormentá-lo e enganá-lo, amá-lo e não o amar, e submetê-lo a tudo exceto as coisas de que a taça é cúmplice.

Mirrina: - Não te preocupes, eu farei isto.

Lisístrata: - Eu no entanto, ficando aqui, vou te ajudar a enganá-lo e esquentá-lo. Mas afastai-vos.

Cinésias: -Ai de mim, maldito! Que convulsão e rigidez me tomam como se eu fosse torturado sobre uma roda

(ARISTÓFANES. vv. 840- 845).

Magaldi afirma que “*Lisístrata* parece ilustrar uma verdade: se o homem não se convence pelo cérebro, curva-se ante os reclamos da natureza.” (MAGALDI, 1999, p.32). Ao perceberem que todas as mulheres estavam mantendo o juramento, os homens eretos fazem um concílio e após negociações, os casais fazem as pazes e celebram um novo casamento entre eles, simbolizando, também, a paz.

### 1.8. As *Tesmoforiantes* (411 a.C.)

Em *Tesmoforiantes*, ou *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, temos mais uma vez a presença de Eurípides e do efeminado Agatão, que o ajuda a travestir um familiar a fim de entrar na celebração só para mulheres. Esta peça, como muitas outras de Aristófanes, inicia-se com uma cena recorrente, na qual Eurípides vai à casa de Agatão pedir vestes, desta vez femininas, para que possam fazer parte da celebração das Tesmofórias, da qual só participavam mulheres, e, assim, defender Eurípides das acusações de só representar mulheres vis e falsas:

*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. (POMPEU, 2011, p. 156).

A cena de Agatão à porta mais uma vez parodia o maquinário utilizado pelas tragédias gregas, o mesmo mecanismo também parodiado em *Acamenses*: “Parente: E onde está ele? Eurípides: Onde? É aquele sobre o enciclema” (ARISTÓFANES, vv 96-97). A princípio, a ideia de Eurípides era pedir que Agatão comparecesse ao templo das deusas, já que, sendo efeminado, passaria mais facilmente como uma mulher. Eurípides porta-se como suplicante, cena cara à tragédia, cita sua peça *Éolo*, da qual só nos restam fragmentos:

Eurípides: *Agatão, o homem sábio é quem em breves palavras é capaz de resumir bem um grande discurso.*  
Eu, golpeado por um desastre inusitado,  
como suplicante vim até você.  
(ARISTÓFANES, vv 177-179).<sup>8</sup>

Após recusar a proposta, sob o pretexto de não querer problemas com as mulheres, já que ele também seria fonte de raiva, por ser um rival das mesmas, o tragediógrafo oferece ajuda para travestir um dos dois. Eurípides se recusa, mas seu parente se oferece. Aqui, temos fontes sobre a forma como as mulheres se vestiam

<sup>8</sup> Todas as traduções de *As Tesmoforiantes* são de Adriane da Silva Duarte

e depilavam. O parente sofre, depois de ser depilado com uma tocha de fogo:

Eurípides: Levante e, para que eu possa queimá-lo, fique inclinado.  
Parente: Ai, ai, pobre de mim! Vou virar um leitãozinho!  
Eurípides: Tragam-me lá de dentro uma tocha ou uma lamparina!  
Dobre-se e cuidado com o rabo, com a pontinha.  
Parente: Eu cuidaria, por Zeus, se não fosse por já arder em brasa.  
Ai, ai, que dor! Água, água vizinhos,  
antes que os meus baixos sejam tomados pelas chamas!  
(ARISTÓFANES, vv. 236-242)

Após fazer a barba e a depilação feminina, ele é vestido com os trajes (manto, capa, faixa, sandálias), emprestados de Agatão, que na peça, diz que se vestia de acordo com que estava compondo no momento. Aqui, temos mais uma cena de travestimento, semelhante ao disfarce híbrido empreendido por Dioniso em *Rãs*, antes de viajar aos inferos. Até a cor do manto é a mesma das vestes andróginas do deus do vinho na outra peça aristofânica: açafraão. Após disfarçar-se e jurar pelas duas deusas (Perséfone e Deméter) o Parente consegue entrar no templo de Deméter.

Eurípides jura que vai proteger o familiar “pelo Éter, morada de Zeus” (vv. 271) assim como Sócrates, em *Nuvens*, o poeta também é acusado de convencer os homens de que não existem deuses. Na assembleia, uma das mulheres conta que “trançando coroas no mercado das flores” (vv. 448) alimentava os filhos, desde a morte de seu marido. Mas graças às tragédias de Eurípides, as vendas tinham caído: “(...) trabalhando nas tragédias, convenceu os homens de que os deuses não existem, de modo que não vendemos mais nem a metade” (ARISTÓFANES, vv. 450-52).

Quando a assembleia começa, iniciam também as queixas sobre Eurípides, por retratar as mulheres como “levianas, doidas por homens, bêbadas, traidoras, tagarelas, a desgraça completa dos maridos” (POMPEU, 2011, p.152), mesmo argumento e acusação utilizados no Hades Aristofânico, em *Rãs*, por Ésquilo, ao dizer que Eurípides representa o mal com fascínio. Duarte (2000, p.201) pondera que “A virtude máxima da mulher ateniense (...) é que nada possa ser dito a seu respeito. Isso constitui uma armadilha para o sexo feminino, cuja reputação não se funda nem em atos nem em palavras, mas no silêncio.” O problema não seria sobre a veracidade das acusações, mas a representação com fascínio, como demonstra a

autora na introdução à sua tradução:

Ao contrário do que se poderia supor, a indignação feminina não provém do fato de se sentirem caluniadas pelo poeta, mas da denúncia pública de seus vícios. O que está em jogo é a reputação feminina, pois o que perturba as mulheres é a impossibilidade de continuar a praticar seus delitos domésticos, dada a suspeita que as tragédias de Eurípides provocam nos seus maridos (DUARTE, 2005, p.XXXIV).

Mais importante do que deter-se na representação das mulheres e na análise dos mitos, torna-se imprescindível analisar a peça pelo viés paródico e dialógico, além de funcionar como fonte para tragédias euripidianas que não chegaram completas aos nossos dias. Aristófanes (assim como nas *Rãs* representa o coro de Iniciados) encena novamente trechos de performances e rituais secretos. Por um lado, concluímos que a representação não invade os rituais nem descreve tanto detalhe a ponto de revelar segredos ritualísticos. Por outro, as cenas parodiadas, representadas pelo próprio Eurípides – enquanto personagem de Aristófanes – podem ser vistas como uma festival dionisíaco. A fala de Mica ilustra bem as acusações feitas pelas mulheres a Eurípides e coincidem com a paródia feita anteriormente e comentada acima, presente em *Rãs*:

Mica: Qual dentre os males este homem não nos atribui?  
Onde não nos caluniou? Onde quer que estejam  
uns poucos espectadores, atores e coros trágicos,  
põe-se a chamar-nos conquistadoras, taradas,  
entorna-vinho, traidoras, tagarelas,  
sem-juízo, desgraça maior dos maridos.  
Assim, tão logo voltam do teatro,  
olham-nos com suspeita e logo saem à cata  
de um amante escondido dentro de casa.  
(ARISTÓFANES, vv. 389 – 397).

Com relação ao tema desta peça, os estudiosos contemporâneos analisam-na não mais só pela questão do gênero. Para Pompeu (2001, p.155) “*Tesmoforiantes* é na verdade uma peça de disfarces, mas ela própria é uma máscara feminina utilizada pelo poeta para criticar os homens”, além de ser importante fonte, no que diz respeito aos seres duplos “para o discurso de Aristófanes como personagem do *Banquete* de Platão.” (POMPEU, 2011, p. 171). Duarte também chama a atenção para a questão literária e paródica, assunto este

que mereceria mais atenção:

Embora os comentadores antigos tenham classificado *As mulheres que Celebram as Tesmofórias* entre as comédias de Aristófanes sobre as mulheres, os modernos parecem mais inclinados a vê-la ora como uma peça sobre como os homens percebem as mulheres, ora como uma peça sobre Eurípides ou, mais especificamente, sobre as relações entre a tragédia e a comédia. (DUARTE, 2000, p. 187).

O parente tenta defender Eurípides, dizendo que este poderia falar muito mais das mulheres, e termina agravando a situação ao deixar as mulheres presentes mais raivosas com seu discurso. As mulheres já estavam se questionando quem era essa com ideias tão diferentes das demais: “Por que, se somos assim, acusamos este daí e ficamos indignadas, se duas ou três de nossas faltas contou, sabendo que as cometemos aos milhares?” (ARISTÓFANES, vv 473- 475). A parábase é composta pela defesa das próprias mulheres. Depois de parodiar diversas tragédias gregas, tentando escapar das suas próprias tragédias, Eurípides aparece e faz as pazes com as mulheres, prometendo não mais falar mal delas.

### **1.9. As Mulheres no Parlamento (392 a.C.)**

Em *As mulheres no Parlamento* ou *Assembléia de Mulheres*, temos o contrário da peça anterior. Dessa vez, as mulheres se disfarçam de homens para irem à assembleia no lugar dos seus maridos. Aqui, temos a habitual crítica de Aristófanes sobre os maus governantes da cidade e a sua consequente má administração. Como as mulheres dificilmente saíam de casa possuíam a pele mais branca. Mesmo se empenhando em bronzear-se, ainda assim, ficavam com a tez mais clara que os homens. Na peça, quando elas entram na assembleia, os presentes questionam-se porque tantos sapateiros (por ser um ofício característico de local fechado) estiveram presentes hoje:

Cremes: Havia para lá gente aos montes, como nunca se junta na

Pnix. Olhava-se para eles, tinham todos cara de sapateiros, fazes lá ideia! Palavra, era de pasmar, ver aquela assembleia cheia de gente pálida. Por isso, trióbulo, viste-o!...nem eu, nem outros tantos como eu! (ARISTÓFANES. vv. 384-388).<sup>9</sup>

A ideia defendida pelas mulheres era deixar o governo como responsabilidade delas, desta forma elas cuidariam da cidade da mesma maneira e com a mesma seriedade que cuidam do lar. Por estarem em maioria, aprovaram e sancionaram o projeto. Dois homens chegam atrasados, trajando as roupas de suas mulheres, por não encontrarem suas roupas.

A principal mudança empreendida pelas mulheres era o fim da propriedade privada. Assim, não haveria ricos nem pobres. Todos deveriam entregar os seus pertences. As mulheres também seriam um bem comum entre todos os homens, porém, as mais velhas tinham prioridade perante as mais jovens. Seriam pais das crianças todos os homens que tivessem idade para tal. Seguindo o mesmo raciocínio, os jovens não mais bateriam nos velhos, pois eram agora seus pais.

A peça encerra-se com um jantar coletivo e uma briga entre uma jovem e uma idosa. O rapaz ia visitar sua amada, mas a velha solicitou sua prioridade. Depois, apareceu outra velha mais feia e, por fim, outra mais feia ainda. Magaldi demonstra que “a tese do amor livre não resiste à cômica urdidura aristofanesca. O impulso irresistível da natureza humana leva o jovem a procurar a jovem, o belo a querer a bela.” (MAGALDI, 1999, p. 39). A mudança pretendida e a falta de noção de propriedade privada mostra-se absurda.

### **1.10. Pluto (388 a.C.)**

Esta foi a última peça encenada por Aristófanes. Ela já não é considerada uma peça da comédia antiga, mas uma peça de transição para a comédia média, por já não se tratar de um tema caro a toda a pólis, mas um tema individual. Pluto, deus da riqueza, cego, diz para Carião que, se voltasse a ter visão, daria riqueza

---

<sup>9</sup> Todas as traduções de *As Mulheres no Parlamento* são de Maria de Fátima Sousa e Silva



aos justos. Crêmilo comenta que mesmo aqueles que podem ver não veem homens justos, por estes já não existirem. Ao final, Pluto recupera a visão e há uma procissão para consagrá-lo deus.

Por fim, percebemos neste breve panorama das peças de Aristófanes a presença de categorias utilizadas por Bakhtin em *Cultura Popular*: travestimento, carnavalização, paródia de gêneros elevados e populares:

O riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; (...) somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (BAKHTIN, 2008, p.57)

Finalizamos este capítulo, após traçar um breve panorama das dez peças de Aristófanes. Nos valem, principalmente, das autoras Pompeu, Duarte e de nossas próprias leituras para interpretar as peças. Ao fim, foi possível traçar aproximações e diferenciações entre todas as comédias estudadas aqui e as *Rãs*.

Com *Acarñenses* percebemos uma diferenciação entre Diceópolis e Dioniso. O primeiro muda de tragediógrafo preferido, passa de Ésquilo para Eurípides, sentido oposto ao deus do vinho, na peça *Rãs*. O fato de as duas peças apresentarem a mesma cena de bater à porta também merece nossa atenção. Se em *Acarñenses* é preciso suscitar piedade com trapos de Télefo, emprestados por Eurípides, em *Rãs*, Dioniso pede informações de como chegar ao Hades para o meio-irmão ao mesmo tempo que arranca risos do herói, já que Dioniso aparece vestido com trajes de Hércules, porém, misturando o masculino e o feminino. Ainda assim, o deus do teatro mantém as botas típicas das tragédias, compondo seu disfarce híbrido.

O disfarce, aliás, permeia outras peças de Aristófanes. Em *Assembléia de Mulheres* temos mulheres trajando as vestes dos maridos e estes vestindo as roupas femininas que foram abandonadas. Nas *Tesmoforiantes* é Eurípides quem vai bater à porta e pedir emprestado a Agatão um disfarce feminino.

O início de *Cavaleiros* assemelha-se muito ao de *Rãs*. O escravo que reclama do peso, da piada gasta e ainda assim representa o peso a piada desgastada ainda fazem rir. Seria uma crítica à comédia dentro do próprio gênero. Em *Nuvens*, o sério

mais uma vez é parodiado. Sócrates aparece dependurado da mesma forma que Eurípides em *Acarnenses*. Em ambas as cenas os dois estão a fazer o seu trabalho: um filosofa e questiona, o outro cria tragédias, obviamente, as representações são cômicas e exageradas. Podemos aproximar, mais que o maquinário trágico das duas peças, o pensamento e o diálogo, travados no *agón* mais literário de Aristófanes, no mundo inferior das *Rãs*. Em *Paz*, aproximamos o dúbio mundo subterrâneo, resguardado por Hermes ao ífero dialógico e alegre das *Rãs*.

No próximo capítulo vamos nos deter, de forma mais detalhada, em uma apresentação e uma revisão crítica de Aristófanes, valorizando, principalmente, as pesquisas contemporâneas à nossa e também teórica, incluindo o pensamento de Bakhtin à nossa análise.

## 2. Crítica, Recepção e Teoria

Após traçar um panorama sobre a comédia de Aristófanes, no capítulo anterior, neste momento avançamos e empreendemos uma revisão crítica sobre a peça em estudo. Nossa pesquisa tem como objetivo principal contribuir no âmbito acadêmico dos estudos aristofânicos com um viés bakhtiniano. Por outro lado, também esperamos colaborar com os estudos bakhtinianos ressaltando a comédia de Aristófanes – quase totalmente ausente em sua obra. De certa forma, não estamos em uma zona de conforto nem entre os bakhtinianos nem entre os aristofânicos.

Entre os grandes comentadores e críticos da comédia aristofânica, encontramos dois autores que vão ao encontro da nossa leitura ao relacionarem Aristófanes e Bakhtin: Silk (*Aristophanes and the Definition of Comedy*, 2000) e Platter (*Aristophanes and the Carnival of Genres*, 2007). Charles Platter faz um excelente mapeamento dos elementos carnavalescos estudados por Bakhtin e em seguida demonstra, através de uma cuidadosa e dialógica leitura a presença desses traços em *Nuvens*, *Vespas*, *Acarnenses* e *Tesmoforiantes*. Também detém-se em *Paz*, *Cavaleiros* e *Lisístrata*, no capítulo quarto, sobre o discurso oracular. O fato das *Rãs* não fazerem parte de seu estudo, por um lado, nos intriga especialmente por observarmos a paródia, a estilização, a morte e o riso, tão caros à Bakhtin, presentes nesta peça. Por outro, este fato pode demonstrar a importância e inovação desta relação dialógica, bem como a necessidade da existência do nosso trabalho.

Este capítulo também será teórico, uma vez que vamos nos valer dos conceitos de Mikhail Bakhtin (carnavalização, gênero sério-cômico, baixo-corporal, riso ambivalente, grotesco, aterrissagem, cronotopo, morte, diálogo) encontrados na sua tese *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (2008a). Também utilizaremos *Questões de Literatura e de Estética* (A Teoria do Romance) (1990) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008b).

## 2.1. Bakhtin e Aristófanes

O fato de Bakhtin pouco se referir diretamente a Aristófanes em seu estudo sobre o riso (apenas quatro vezes, sendo duas em notas de rodapé) abre diversas possibilidades de entendimento e interpretações. Uma possibilidade da forma discreta na qual o comediógrafo grego está inserido na teoria bakhtiniana é o seu maior interesse pelas obras do período helenístico grego.

Do ponto de vista de Fernández “los usos del término carnavalesco que hemos comentado en su aplicación a la comedia antigua limitan y desvirtúan las implicancias de la concepción bajtiniana.” (p.03). A autora demonstra em seu instigante artigo “La antigüedad griega en los orígenes de la literatura carnavalizada: el rol de la comedia de Aristófanes” que a teoria bakhtiniana cresceu muito nas últimas décadas e inevitavelmente o gosto e o uso destas concepções chegariam aos estudos da literatura grega antiga:

en el esquema de categorizaciones sociales, culturales y estéticas del pensamiento bajtiniano la comedia aristofánica no encuentra un espacio que la defina, la represente y la valore. Aunque se le reconozcan algunos de los rasgos esenciales de la carnavalización en la medida que se la estudie como producto literario, sin embargo, constituye un elemento esencial del teatro, con lo cual forma parte de un evento situado en las antípodas del carnaval ( FERNÁNDEZ, s/d, p.8-9).

Cláudia Fernández finaliza seu artigo demonstrando fortes indícios de que a teoria de Bakhtin não se aplica ao estudo da comédia de Aristófanes, apesar de considerar algumas características da carnavalização como elemento central do teatro. Em outro artigo a autora comenta a reestruturação dos espaços sociais nas peças do comediógrafo: “que resulta mucho más compleja que la mera inversión de jerarquías que recrean otras celebraciones transgresoras con las que se ha comprado la comedia, como el carnaval 'bajtiniano', por ejemplo.” (2013, p.37). Por outro lado, encontramos a possibilidade de entendimento que as inversões bakhtinianas e os destronamentos carnavalescos estão presentes nas peças aristofânicas, como demonstraremos em análise posterior.

Mostramos, de forma mais detalhada, no capítulo primeiro como podemos fazer leituras destas peças por um viés bakhtiniano, sem diminuir os dramas nem forçar uma teoria impulsionada por modismo editorial. Esta leitura, para nós, indica uma valorização do riso, já que o consideramos como ambivalente e regenerador e não somente satírico.

De forma objetiva podemos lembrar: 1) Percebemos a inversão carnavalesca em *Nuvens*: quando Estrepsíades apanha do filho, há um destronamento. A relação entre pai e filho é oposta, paródica e dialógica, na medida em que dialogam de maneira responsiva. A presença da estilização, a paródia, do discurso socrático no Sócrates-aristofânico, a refração do discurso. 2) Em *Vespas* temos mais uma relação invertida entre pai e filho, quando este prende aquele em casa para curá-lo do vício de condenar os réus no tribunal. Novamente, uma estilização do discurso com a paródia aos tribunais, aos juízes e à demagogia. A *Odisséia* séria é parodiada quando Filocleão tenta fugir debaixo de um burro, fazendo alusão ao Canto IX, quando “Ninguém” tenta escapar de Polifemo escondido sob as ovelhas do ciclope. A previsão oracular também é parodiada e apontada por Platter (2007). 3) O cenário, o maquinismo e os trapos que vestem os personagens euripidianos são parodiados em *Acarnenses*. A relação dos cultos ligados à fertilidade, além de fonte sobre a performance ritualística das Dionísias Rurais, pode ser relacionada com o exagero e a imagem de abundância e fartura rabelaisianas, estudadas por Bakhtin. A paz e os prazeres físicos que Diceópolis experimenta, vindos de Dioniso (comida, bebida, sexo), podem ser relacionados com o baixo-corporal bakhtiniano que regenera.

Charles Platter em seu livro *Aristophanes and the Carnival of Genres* (2007), faz um estudo minucioso dos conceitos bakhtinianos de carnavalização, romance, sátira menipéica, sério-cômico, interação entre gêneros, para em seguida deter-se nas peças aristofânicas, citadas no começo deste capítulo. Para Platter, o estudo bakhtiniano sobre Rabelais e cultura popular permite a aproximação entre a Comédia Antiga e o pensamento referente ao carnaval, pelo fato de as peças aristofânicas serem repletas de obscenidades, críticas políticas, ambivalências, morte e renascimento, paródias, além dos exageros típicos (comida, bebida, excreção).

Neste sentido, a carnavalização, presente nas relações dialógicas de discursos e na interação entre gêneros, (Platter, 2007, p.03-09) pode ser observada nos estratos da *Odisséia* incorporados e parodiados em uma nova forma literária, em *Vespas*. O autor demonstra ainda que a ambivalência bakhtiniana pode ser vista nas peças aristofânicas como inacabamento (2007, p.05). O autor demonstra que, para Bakhtin, a paródia funciona como a voz de oposição nas relações de alteridade ao contestar a forma oficial do discurso (2007, p.9).

O estudo de Platter nos faz considerar que a visão agonística da sociedade vivenciada pelos gregos (embate, diálogo) da mesma maneira que o agón dramático, como parte característica da comédia grega, seria um início “rudimentar de tipo de dialogismo”:

Bakhtin’s ultimately agonistic vision of human society (the dramatic agon being a rudimentary type of dialogism, after all) will turn out to be an important tool for understanding the polytropic workings of Aristophanic comedy (PLATTER, 2007, p. 9).

Sabemos que a carnavalização e o dialogismo são desenvolvidos no gênero sério- cômico e que Bakhtin não inclui a comédia neste gênero. Da mesma maneira que Charles Platter, encontramos fortes indícios que tornam esta aproximação possível. O autor analisa as peças *Nuvens*, *Vespas*, *Acarnenses* e *Tesmoforiantes*. Estas são as peças paródicas de Aristófanes, dentre as onze que chegaram aos nossos tempos. Também concordamos com a interpretação de Platter (2007) acerca da espontaneidade dos gêneros carnavalizados, que herdaram do carnaval o fato de não haver divisão formal entre performer e espectador:

The privileged elements in this literary bildungsroman are the carnivalized genres, which are, in turn, derived from the carnival in its spontaneous, preliterate form and contain all the features that Bakhtin will attribute to the novel. Two aspects of carnival are particularly important. First is the atmosphere of spontaneity (as opposed to the relatively inflexible structure of everyday life), which Bakhtin characterizes as a pageant “without footlights”, that is, one in which there is no formal division between performers and spectators (PLATTER, 2007, p. 10).

Em *Questões de Literatura e de Estética* (1990), no capítulo “Epos e Romance”, Bakhtin cita a *Ciropedia* de Xenofonte e explica que “(...) (certamente, já não pertence ao domínio do sério-cômico, mas situa-se nas suas fronteiras)” (BAKHTIN, 1990, p. 418). Aproveitamos a ressalva do autor para empreender uma visada respondível. Da mesma forma, tentamos considerar a possibilidade de analisar a comédia aristofânica na fronteira com este gênero, tanto “pelas raízes folclóricas do romance”, pelo riso ambivalente (não é só denúncia, não é só satírico), e, principalmente, pela “parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional” (BAKHTIN, 1990, p.412).

No capítulo VIII de *Questões de Literatura de Estética* (BAKHTIN,1990), ao tratar dos fundamentos folclóricos do cronotopo rabelaisiano, Bakhtin dedica duas páginas para a influência direta de Aristófanes na obra de Rabelais:

Na obra de Rabelais, a influência direta de Aristófanes se associa a uma profunda afinidade interna (no sentido do folclore primitivo). Aqui nós encontramos, num outro estágio da evolução, o mesmo riso, o mesmo fantástico grotesco, a mesma transformação do todo privado e cotidiano, a mesma heroificação do cômico e do ridículo, as mesmas obscenidades sexuais, as mesmas vizinhanças com a comida e a bebida (BAKHTIN, 1990, p.328).

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008a), Bakhtin, em nota de rodapé diz que “Tornou-se um lugar comum comparar Rabelais a Aristófanes (...) A leve semelhança nos procedimentos cômicos (...) explica-se pelo parentesco das fontes folclóricas e carnavalescas” (BAKHTIN, 2008a, p.84). Se por um lado, a obra “de fôlego avantajado” (SILVA JUNIOR, 2008, p.164) de Rabelais, certamente apresenta ecos da comédia Aristofânica, Bakhtin utilizou-a como parâmetro limitado em seu estudo inovador sobre o riso:

Pode-se dizer que em Aristófanes, sobre a imagem da morte (significado básico da máscara cômica cultural), se superpõem, sem cobrir totalmente, os traços individuais e típicos da vida cotidiana, destinados a ser mortos pelo riso. Mas esta morte alegre está cercada pela comida, pela bebida, pelas obscenidades e pelos símbolos da concepção e da fertilidade. (BAKHTIN, 1990, p. 328).

Silk (2000) percorre Bergson, Freud e Bakhtin para demonstrar o riso em Aristófanes, em seu livro *Aristophanes and the definition of comedy*. Distingue a noção de carnavalização da simples sátira, já que o riso bakhtiniano e aristofânico é ambivalente e regenerador. O autor afirma (2000, p.91) que para Bakhtin o carnaval não seria apenas um espetáculo, além de não haver distinção entre o performer e o espectador. Temos o mesmo entendimento de Silk ao interpretar este trecho, tendo em vista que as apresentações dos festivais teatrais faziam parte de uma grande festa ritualística em honra a Dioniso, na qual os espectadores também participavam e interagiam com os atores:

In this connection we may ponder the significance of the way that Aristophanic (and some other) comic drama can break its illusion and establish a complicity between actors and spectators, then return to the illusion as if nothing has happened (SILK, 2000, p. 91).

O autor exemplifica com um trecho do início da peça *As Rãs*, no qual Dioniso e Xântias criticam as piadas gastas, aquelas que representam o “lugar comum” das comédias e ainda assim repetem a cena cômica e provocam o riso. Silk chama de “pro-life” a cena relacionada à “Morte” presente na mesma peça, quando a dupla cômica desce ao Hades a fim de resgatar um tragediógrafo:

One comic drama that corresponds closely to the pattern is Aristophanes' *Frogs*, where we find *both* the dead in 'continuing existence' *and* the 'survivors' Xanthias and Dionysus, and, at the heart of the play, the latter's quest to add to the number of survivors one deceased poet. Nor is it only the dead in and around Pluto's palace who vociferously assert their propensity to exist: even the corpse in transit to Hades notoriously does so. In a very literal sense comedy is pro-life. (SILK, 2000, p.94)

Drumond (2002, p.91) em sua dissertação *A realidade ficcional em A Paz de Aristófanes*, analisa o final da peça como “atualidade viva”, pelo desfecho inesperado, pela reviravolta. Nossa leitura bakhtiniana aproxima-se desta análise. Em sua pesquisa também considera a comédia de Aristófanes como pertencente ao gênero sério-cômico, mesmo depois de aferir que Bakhtin não incluiu a obra aristofânica como pertencente ao gênero responsável pelo nascimento do romance.



## 2.2. Dialogando com Bakhtin

Para Bakhtin, todo enunciado é dialógico e monológico. Nosso ato responsivo seria fundamentado em ideias e não teorias. Por se tratar de Literatura, Arte, não devemos forçar uma teoria, ela deve vir naturalmente, dialogicamente.

Em *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2010) encontramos um embrião da noção de inacabamento, quando o autor valoriza o que não está pronto, o que pode surpreender, o imprevisível. Ao distinguir a verdade “*istina*” e a verdade “*pravda*”:

É um triste equívoco, herança do racionalismo, imaginar que a verdade [*pravda*] só pode ser a verdade universal [*istina*] feita de momentos gerais, e que, por consequência, a verdade [*pravda*] de uma situação consiste exatamente no que esta tem de reproduzível e constante, acreditando, além disso, que o que é universal e idêntico (logicamente idêntico) é verdadeiro por princípio, enquanto a verdade individual é artística e irresponsável, isto é, isola uma dada individualidade (BAKHTIN, 2010, p.92).

Percebemos uma relação entre as verdades e as singularidades. De um lado, a singularidade de cada um, de outro, as relações de troca. Por causa da noção de inacabamento estamos sempre relacionados com o Outro. Assim, observamos o ato responsivo e dialógico nas relações entre Xântias e Dioniso, de um lado, Ésquilo e Eurípidés, de outro, em *Rãs*, na medida em que o pensamento de cada um sempre reflete-se no outro.

Mikhail Bakhtin, em sua tese *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008b) estuda o romance polifônico de Dostoiévski e as peculiaridades do gênero, tipos de discurso, criando uma nova Poética que revolucionou nosso entendimento de gênero, diálogo, Morte e Riso. Em seu estudo sobre o romance encontramos a valorização da linguagem dialogizada por meio da paródia. Na concepção clássica seria um canto paralelo e imitativo do outro. A paródia para Bakhtin teria um conceito mais amplo, no sentido de parodiar também os gêneros do discurso. Desta forma, a visão bakhtiniana recupera a linguagem do Outro, polemizando-a:

Para que ela seja substancial, produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui lógica

interna e que revela um mundo especial indissolavelmente ligado à linguagem parodiada (BAKHTIN, 1990, p. 161).

A melhor linhagem da paródia assemelha-se com a estilização e mistura de gêneros. No entanto não basta costurar uma colcha de retalhos, é preciso que haja interação. Há relação paródica quando um pensamento discute/critica o outro, a visão de um é paródia do pensamento do outro (Sancho Pança e Quixote).

Vamos nos deter na carnavalização da literatura. A partir do caráter ritualístico e do espetáculo do carnaval e das diversas “matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 2008b, p.139), Bakhtin transpôs para a linguagem da literatura este espetáculo, chamando “carnavalização da literatura” (2008b, p.140). Para ele, não há divisão formal entre atores e espectadores, durante o carnaval:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e *vive-se* conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, e *vive-se uma vida carnavalesca*. (BAKHTIN, 2008b, p.140)

A liberdade e abolição de posições hierárquicas, a familiarização dos valores, a aproximação entre o sagrado e o profano fazem parte das categorias (BAKHTIN, 2008b, p141) acerca da igualdade vivenciadas no período carnavalesco. Estas mesmas transgressões, no âmbito do conceito de aterrissagem (equanimização dos seres) também influenciaram a literatura e a formação dos gêneros.

A coroação e o destronamento, ritual ambivalente, para Bakhtin representa “mudança-renovação” (2008b, p.142). O riso carnavalesco também está ligado à mudança e ao momento de crise (2008b, p.145). Retomamos a paródia bakhtiniana por ela ser momento máximo dos gêneros carnavalizados. Diz ele:

(...) a paródia é um elemento inseparável da “sátira menipéia” e de todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia, tragédia), sendo ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. (...) O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Por

isso a paródia é ambivalente. A Antiguidade, em verdade, parodiava tudo: o drama satírico, por exemplo, foi inicialmente, um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu. Aqui a paródia não era, evidentemente, uma negação pobre do parodiado (BAKHTIN, 2008b, p.145).

Observamos como o autor exclui, notadamente, a epopéia e as tragédias dos gêneros carnavaalizados, inclui o drama satírico e não menciona a comédia grega. O drama satírico, incluído por Bakhtin nos gêneros carnavaalizados (2008a, p.104), fazia parte da tetralogia (três tragédias e um drama satírico) composta pelo tragediógrafo. O único drama satírico que chegou aos nossos dias foi *Ciclope*, de Eurípides. A livre relação familiar, a profanação carnavalesca, a aproximação e a aterrissagem, as paródias, o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, são vistos por Bakhtin como uma influência na “formação dos gêneros” (2008b, p.141).

As Dionísias, a comemoração da fertilidade, o sentido de coletividade e o período de grandes mudanças podem demonstrar o caráter popular da comédia grega, já que elas tinham um caráter popular e público:

(...) as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular no mundo, da cultura popular (BAKHTIN, 2008a, p.4).

Outro ponto importante na carnavaalização é a praça pública. Por ser o carnaval uma festa “*universal*, pois *todos* devem participar do contato familiar” (BAKHTIN, 2008b, p. 146), a praça representa o cronotopo da condição de igualdade e interação. Para Bakhtin é ainda mais interessante “a lógica carnavalesca do 'mundo às avessas' para a representação do inferno” (BAKHTIN, 2008b, p.152).

O riso ambivalente: “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 2008a, p.10), do povo, festivo e universal “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 2008a, p.11). Justamente por ser um riso carnavalesco, todos estão inclusos, é universal. Podemos dizer que um dos propósitos das comédias aristofânicas não era

apenas fazer o público rir das denúncias sociais ou de si mesmo, mas refletir sobre a condição humana.

Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* (1990, p.412) demonstra a origem da melhor linhagem do romance (polifônico, inacabado e dialogizado) não da epopéia, do gênero elevado, mas do gênero sério-cômico, constituído pelas sátiras menipéias, diálogos socráticos e o drama satírico. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008b, p.122) o autor demonstra as três particularidades e características do gênero sério cômico: 1) a atualidade viva, 2) a experiência e fantasia livre, 3) pluralidade de estilos e variedade de vozes de todos os gêneros (p.122-123). A atualidade viva, uma nova forma de tratar a realidade, inclusive o dia a dia, em que as relações familiares são atualizadas e inacabadas. Esta mudança no campo “valorativo-temporal de construção da imagem artística” (Bakhtin, 2008b, p.123) demonstra a peculiaridade deste gênero proposto por Bakhtin. A experiência consciente e o tratamento com a lenda chegam a ser cínico-desmascaradores (BAKHTIN, 2008b, p.123).

O gênero sério-cômico (BAKHTIN, 2008b, p.121), (BAKHTIN, 1990, p. 412) seria o primeiro grande tronco dessa literatura carnalizada. Em seu estudo, o pensador russo demonstra a importância desse gênero para uma nova forma de analisar a poética dos gêneros. O romance surge em momento de crise, de acordo com o autor, estes momentos são os mais profícuos e criativos justamente por discutir momentos emergentes. A partir do riso popular surge o sério-cômico, cuja composição inclui:

(...) mimos de Sófron, o "diálogo de Sócrates" (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística (Íon de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a "sátira menipéia" (como gênero específico) e alguns outros gêneros. Dificilmente poderíamos situar os limites precisos e estáveis desse campo do sério-cômico. Mas os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc. (BAKHTIN, 2008b, p. 121).

A grande particularidade dos gêneros do sério-cômico é “a profunda relação

com o folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 2008b, p.122). O autor detém-se mais nos diálogos socráticos e na sátira menipéia em sua *Poética*. Retomamos a discussão acerca da aproximação da comédia grega com as peculiaridades deste gênero. Acreditamos que o princípio cômico e o riso destes gêneros, “extraído do folclore (o riso popular)” (BAKHTIN, 1990, p. 413) coincidem. A *Poética* de Aristóteles caracteriza a comédia como oposta à tragédia. Encontramos, em Bakhtin, a possibilidade de analisá-la como ambivalente e não somente como satírica.

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a) Bakhtin faz uma análise cultural do riso popular para compreender a obra do escritor francês, através da dicotomia cultura oficial e cultura não-oficial e este embate na arena romanesca. O riso ambivalente (do festejo carnavalesco, que ri de si mesmo) em oposição ao riso satírico (só denúncia) e a paródia são apontadas com elementos inseparáveis da “sátira menipéia’ e de todos os gêneros carnavalizados” (2008b, p. 145).

O baixo-corporal (ou material) não está localizado somente abaixo da barriga. Ele relaciona-se, de maneira ambivalente, com os orifícios do corpo, com a fisiologia escatológica, (comer, urinar, suar, defecar, empreender o coito). São as partes do corpo em cima e embaixo: “O círculo dos motivos e imagens relativos ao avesso do rosto e à substituição do alto pelo baixo está ligado da maneira mais estrita à morte e aos infernos” (BAKHTIN, 2008a, p.331). Quando dizemos que o corpo grotesco e o baixo-corporal bakhtinianos são ambivalentes, ressaltamos a noção positiva de fartura e exagero, opostas às visões negativas da Idade Média, por exemplo. É ambivalente por ser vivenciado em idades limiares: está nascendo ou morrendo – está em estado constante de transformação e passagem. Imagem que nos remete diretamente para o momento no qual o teatro grego se encontrava. Para Bakhtin, o momento de crise é profícuo e propício para renovação. Desta forma, ele explica o nascimento do Romance inacabado e polifônico.

Também encontramos como sinônimo de baixo-corporal a boca escancarada. Ela conduz para os infernos: “A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 2008a, p. 284). Ressaltamos, mais uma vez, a ambivalência dessas imagens. Para Mikhail Bakhtin, esse rebaixamento, ou

aterrissagem (transposição do elevado para a realidade da vida material) é sublime e permite o debate – é aberto, como uma via dupla – e convida para o diálogo.

Da mesma maneira o corpo grotesco híbrido pode ser positivo, enquanto comunica-se com outros corpos e com o mundo: ele come, faz sexo, bebe, transpira, excreta etc. A morte desse corpo significa *renascimento* e é por isso que o baixo-corporal e o rebaixamento (aterrissagem) levam para a Morte: “Todas essas variações sobre o “inferno” do carnaval são ambivalentes, todas, em certa medida e num certo aspecto, incluem o medo vencido pelo riso” (2008a, p. 345), assim como o riso que regenera. Observamos, principalmente, que o baixo-corporal bakhtiniano está intrinsecamente ligado à linguagem da carnavalização:

Caracteriza-se principalmente pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo ("a roda"), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 2008a, p. 10).

Bakhtin compara as “agonias” aristofânicas, as duplas cômicas que se embatem no *agón* das peças:

Assim são as “agonias” de Aristófanes, que adquirem naturalmente um caráter de complicação literária. Debates desse gênero, tanto em latim (por exemplo *Conflictus veris et hiemis* [O conflito da primavera e do inverno]), como sobretudo nas línguas vulgares, estavam disseminados na Idade Média em todos os países. Todos esses exercícios e debates eram, no fundo, os diálogos de forças e fenômenos de épocas diferentes, os diálogos dos tempos, dos dois pólos do devir, do começo e do fim da metamorfose; desenvolviam e mais ou menos racionalizavam ou retorizavam o diálogo, que residia na base da palavra de dupla tonalidade (e imagem de dupla tonalidade). Esses debates dos tempos e das idades, da mesma forma que os diálogos dos pares, do rosto e do traseiro, do alto e do baixo, eram aparentemente uma das raízes folclóricas da obra e do seu diálogo específico. Contudo, esse assunto ultrapassa também o quadro do nosso estudo” (BAKHTIN, 2008a, p.381).

Este caráter agonístico ultrapassa a parte de embate na comédia aristofânica e, talvez, pode ser visto como início de uma relação dialógica. Na *Poética* de Bakhtin o cronotopo ocupa importante função: “no cronotopo artístico – literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1990, p.211). Pensamos o cronotopo do *Hades* aristofânico como uma espécie de praça, ou *ágora*.

### 2.3. O passado sério e o futuro cômico: Homero e Luciano

Em Heródoto a morte significa mais do que uma transição e sim a completude da felicidade, para aqueles que tivessem uma morte digna. A morte é retratada de acordo com os valores do homem e sua etnia, neste caso, Heródoto não busca a verdade, mas representa com o mesmo respeito costumes aqueus e bárbaros.

Silva Junior, em sua tese *Morte e Decomposição Biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2008) faz um excelente estudo comparativo da Morte através de vários cânones (*Odisséia, Diálogos dos Mortos, Gargantua e Pantagrue, Divina Comédia, Hamlet, Bóbok, ...*) até chegar no inaugural “defunto autor” Brás Cubas de Machado de Assis. Sempre tendo em vista o dialogismo e a alteridade: “O homem não tem território interior soberano, está todo e sempre na fronteira; olhando para dentro de si ele olha o outro e, nos olhos ou com os olhos do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 341 Apud SILVA JUNIOR, 2008, p.136).

No nosso objeto de estudo temos uma catábase – ida ou descida ao *Hades* – o mundo dos mortos e/ou o deus do mundo subterrâneo. No mito greco-romano outros heróis fizeram esse mesmo percurso e voltaram: Hércules, Alceste, Perséfone, Psiquê, Orfeu, Eurídice, Teseu, Castor, Pólux, Odisseu, Enéias, Aquiles e Hermes. Outros, por lá ficaram, como é o caso de Piríto, companheiro de Teseu que ficou sentado no “banco do esquecimento”, por ter feito uma refeição no Hades.

O conjunto de cânones, a leitura que faz Aristófanes da tragédia de Eurípides e Ésquilo, as imagens do mundo dos defuntos, o intercurso entre vivos e mortos, a invocação de Odisseu no canto XI impulsionam nossa leitura da catábase dionisíaca como uma mescla do passado heróico da epopéia com o futuro cínico dos diálogos de Luciano. Neste sentido, nos detemos em apreciar como a morte, os mortos “tagarelas”(SILVA JUNIOR, 2008) que falam e o Hades estão presentes na epopéia de Homero e na sátira menipéia de Luciano.

A morte aparece de forma distinta nas obras selecionadas: o tão almejado *kalòs thánatos* de Aquiles na *Ilíada*, na *Odisséia* já é arrependimento e vontade de ficar vivo e sem glória: “Não tentes embelezar a morte na minha presença, meu atilado Odisseu. Preferiria como cabra de eito trabalhar para outro, um pobretão, a

ser rei desse povo de mortos.” (HOMERO, 2011, vv. 487 – 490).<sup>10</sup> Já nos *Diálogos dos Mortos* (diálogo XXVI, Aquiles e Antíloco) o herói entende que a glória é inútil e que todos são iguais: “Nem mesmo os troianos mortos me temem; nem os aqueus me respeitam. A igualdade de direitos é perfeita; e um morto, seja ele bom, seja mau, é igual ao outro.” (LUCIANO, 1999, p.195)<sup>11</sup>.

Se na *Ilíada* a ira de Aquiles *Pelida* funciona como o mote do canto do rapsodo, na *Odisséia* é Odisseu *Industrioso* que figura os cantos. O retorno para Ítaca, atribulado pelo ciúme divino, ilhas encantadas, sereias aladas e até uma viagem ao mundo subterrâneo, amplia as façanhas vivenciadas e contadas pelo astuto herói. Notícias sobre o desfecho da Guerra em Ílion, como o famoso cavalo de madeira, só tomamos conhecimento quando Odisseu narra, já que a *Ilíada* encerra-se com os funerais de Heitor:

Os contratempos na Ilha de Circe, no Hades e na sua quase chegada à Ítaca (não fosse o cochilo demasiado humano) passam a fazer parte 'do mito' e conseqüentemente da epopéia. Enfim, já não é mais o divino que se manifesta, mas o próprio homem (personagem). Isso confirma a recriação na composição e mostra uma epopéia mais aberta e menos fadada às limitações do gênero sério (SILVA JUNIOR, 2008, p.132).

As aventuras e desventuras do *polýtropos* – nós leitores – tomamos conhecimento no momento exato de sua fala, quando ele narra para os Feáceos. Só podemos crer na história, já que não sobrou mais nenhum marinheiro vivo para comprová-la ou negá-la. O herói deste poema, praticamente um canto todo de reconhecimento (DUARTE, 2012, p.95), também se deixa reconhecer na ilha dos Feáceos, quando as lágrimas acompanham o canto de um aedo sobre as façanhas da guerra de Tróia.

Dentre todas as aventuras narradas e vividas por Odisseu a que mais nos interessa é a viagem ao Hades:

Os termos mais usuais para designar a ida de Odisseu ao Hades são necromancia, *catábasis* ou sacrifício para a evocação. À porta desse mundo distante para obter um oráculo, mais especificamente evocar o adivinho Tirésias. O sentido da ação é saber a melhor forma de

---

<sup>10</sup>Todas as traduções de *Odisséia* são de Donaldo Schüler.

<sup>11</sup>Todas as traduções de *Diálogos dos Mortos* são de Henrique Murachco.



voltar para Ítaca (SILVA JUNIOR, 2008, p.131).

No Canto XI, após seguir as orientações de Circe para chegar ao local, Odisseu faz uma libação e um sacrifício e os mortos aproximam-se iniciando o diálogo. Preferimos chamar de “invocação” este contato que o herói mantém com os mortos falantes, muito embora, usualmente quando se menciona catábase o parâmetro costuma ser este:

Noite compacta esconde aqueles homens desditos.  
Lá chegados, aportamos e tratamos de desembarcar  
as reses. Ladeamos pé as correntes do Oceano  
até alcançarmos o lugar que Circe nos falara.  
Perimédies e Euríloco seguravam os animais para  
o sacrifício. Puxei da espada que trazia comigo  
e me pus a cavar o fosso de um côncavo de lado.  
Seguindo as instruções, procedi à libação a todos  
os mortos: a mistura de mel, vinho, água e um  
bocado de farinha. Repetidas vezes dobrei os  
joelhos às cabeças inanes dos mortos. Prometi-  
lhes, devolvido a Ítaca, uma vaca não parida,  
das melhores – dádivas ardentes. Eu deveria oferecer  
só a Tirésias uma ovelha toda negra, a mais  
apreciada do meu rebanho. Invoquei, então, com  
rezas fortes e preces, o povo dos que já partiram.  
Agarrei os animais e os degolei em cima da  
fossa. Jorra negro o sangue. Procedentes do Érebo  
congregam-se, em grupos, as psiques de finados:  
noivas, moços, anciãos castigados pela vida,  
virgens viçosas, afligidas por dores novas, exércitos  
de feridos por bronze guerreiro, favorito de Ares,  
ainda em suas armaduras manchadas de sangue.  
Multidões, de todos os lados, atropelavam-se em  
torno da fossa. O alarido deixou-me pálido  
de medo (HOMERO, 2011, vv. 19 -44).

Este trecho evidencia que Odisseu não desce, mas invoca as psiques da entrada do Hades. O primeiro que aparece vagueando é Elpenor, o último a morrer, e suplica que seus ritos fúnebres sejam feitos para que ele possa fazer parte, de fato, do mundo dos mortos. Logo no início do Canto XII há o retorno ao palácio de Circe para prestar as honras fúnebres ao morto suplicante. Mesmo da entrada, Odisseu vivencia, vê, chora, sente medo, planeja e dialoga com aqueles que já morreram (SILVA JUNIOR, 2008).

O diálogo com Tirésias e as informações preciosas sobre o retorno para casa

são os principais motivos para o herói suportar este momento. No entanto, acaba tomando conhecimento da morte de sua mãe, quando avista seu vulto em direção ao sangue. Ainda tomado pelo surpreendente luto, Odisseu precisa ser cauteloso e estrategista, portanto, retarda sua fala com ela, pois precisa poupar sangue para o adivinho, que aparece logo em seguida:

(...)'Divino filho de  
Laertes, ardiloso Odisseu, que vieste fazer aqui?  
Deixaste a luz de Hélio por quê? Para ver os mortos?  
Conhecer o reino sem risos?' (HOMERO, 2011, vv. 91-94)

Após receber as informações necessárias do adivinho, Odisseu permite que a psique de sua desditosa mãe alimente-se do sangue negro libado e vivencia seu luto, já que Anticléia estava viva quando o herói partiu para a guerra. Recebe notícias sobre sua Penélope, mas ao mesmo tempo também responde à genitora que também o esperou sem notícias, e morreu, literalmente, de saudades e preocupações. Podemos analisar este encontro também como uma cena de reconhecimento, uma vez que Odisseu se deixou reconhecer. Na citação acima, Tirésias define o Hades Homérico como sério, sem risos. Da mesma forma se comportam os mortos sedentos e falantes no canto XI, como demonstra Silva Junior:

Se antes, na *Ilíada*, todos estavam orgulhosos porque seriam imortais, nesse momento, são sombras carpideiras dos próprios funerais. Silenciados, só têm voz quando se aproximam do sangue imolado (pois passam pelo rio do Esquecimento). Nesse *locus asperus*, coexistem heróis, o marinheiro fraco não enterrado, a mãe saudosa, os seres sagrados, semideuses e aqueles que pertencem às grandes genealogias... (2008, p.133)

Em seguida, semelhante ao canto da catalogação das naus, na *Ilíada*, Odisseu vivencia uma catalogação de linhagens e mitos, através das “companheiras de leite e filhas de heróis” (HOMERO, 2011, vv. 226 – 227). Tiro, Antíope, Alcmena, Mégara, Epicasta (Jocasta), Clóris, Leda, Ifimédia, Fedra, Prócris, Ariadne, Maira, Clímene, Erífila... até que Odisseu interrompe seu relato. Seus anfitriões, Arete e Alcínoo, escutam atentos e pedem que conte mais. Aqui, temos o momento da fala de Odisseu, narrando suas aventuras, entrecortada, no auge de sua performance:

“Sabes dar/ forma à tua epopéia. Pensas elevadamente. Com/ habilidades de aedo, narras teus mitos, não só os/ dos argivos, mas sobretudo os teus, comoventes./ Conta-nos mais aqui e agora sem nada ocultar” (HOMERO, 2011, vv. 366 - 370). Se por um lado a epopéia é considerada por Bakhtin como monológica, podemos considerar a *Iliada* mais monológica que a *Odisséia*, uma vez que esta, pelo *discurso* de Odisseu e pela *artimanha* de Homero evidencia princípios, mesmo que limitados, de um certo dialogismo inventivo. Concordamos com Silva Junior:

Mesmo sendo complexa uma leitura comparativa da *Odisséia* com gêneros modernos, tendo em vista que o dialogismo se dá entre consciências e no poema épico os personagens estão fadados a uma engrenagem monológica sem intercomplementação de sujeitos falantes, ainda assim, por meio das ações de Odisseu e a escrita de Homero podemos enxergar: 1) o caráter personalista (individualizado) que se concentra em um Herói. Sua vida e os detalhes do seu caráter, pertencentes a um grupo determinado lugar e tempo, com contornos diferenciados. 2) o diálogo existe, mas em um grau de suma complexidade: percebe-se uma subversão no momento em que ele é autoral e não mais pertencente aos mais variados aedos que prestavam serviços mnemônicos. 3) não é possível constatar/comprovar historicamente se a *Odisséia* oral tinha exatamente essa peculiaridade: os personagens com falas e revelações pessoais. Assim, todo enunciado, por mais que tenha ambição à univocidade e à pureza ideológica é um discurso ligado a expectativas: "O homem não tem território interior soberano, está todo e sempre na fronteira; olhando para dentro de si ele olha o outro e nos olhos ou com os olhos do outro" (BAKHTIN, 2003, p.341)" (SILVA JUNIOR, 2008, p.136).

Depois os companheiros de guerra de Tróia aparecem. Agamêmnon, “chorou alto” (vv. 391), Aquiles, com Pátroclo “ao encaço” (vv. 468), Antíloco, Neoptólemo e Ajax. Destes encontros merecem nosso destaque os diálogos com Agamêmnon, Aquiles e a ausência dele com Ajax. O Atrida conta ao “inventivo Odisseu” (vv. 405) que a própria mulher (Clitemnestra) o matou e adverte-o a desembarcar em segredo no seu retorno. Depois também busca notícias sobre seu filho Orestes. Como amigos que não se veem há muito tempo e fortuitamente se encontram em um paço dominical os dois conversam. No entanto, um deles está morto e só podem chorar, já que não conseguem se abraçar:

O discurso, por sua vez, também é uma forma de vencer o finamento, mas essa expressão da derrota propicia a vitória diante do inaceitável para o homem: deixar de ser o que sempre foi. Dessa perspectiva, a diferença entre a vida e a arte é que a segunda permite que o sepultado fale, ao invés de falarem por ele ou dele (SILVA JUNIOR, 2008, p.127).

Odisseu vê Ajax, mas o diálogo não é possível. Mesmo depois da morte a raiva por causa da disputa pelas armas de Aquiles ainda está presente. Em vão, Odisseu suplica: “Acabemos com isso, meu caro, eu te imploro. Fora com a fúria! Aquiete teu coração’. Não adiantou. Ficou calado. Afundou no abismo dos que um dia foram vivos.” (HOMERO, 2011, vv.560- 564). Representa a mágoa e o rancor que não é neutralizado nem com a morte, tudo por causa de bens materiais.

Em seguida vê Minos, Orion, Tício, Tântalo e Sísifo, ocupados com seus trabalhos e castigos divinos. Depois vê Hércules e quando pensa que poderia encontrar Teseu e Pirítoos teme olhar nos olhos da Medusa e petrificar-se, perdendo assim, sua vida e seu retorno.

O emblemático encontro com Aquiles e o pedido de Elpenor sobre os ritos fúnebres marcam também dois pontos importantes sobre a religiosidade e o pensamento grego. Já que estava vivo, após uma catábasis Odisseu vivencia uma anábasis e: "O ardiloso Odisseu parte porque ama a vida e pálido de medo teme a morte." (SILVA JUNIOR, 2008, p.139). A morte, então, relaciona-se com a vida e com a arte numa escrita do trespassado, numa tanatografia: “Exéquias literárias que manifestam a essência e fraquezas humanas por meio da imagem do aniquilamento. Essa trajetória que não se fecha em si mesma, na arte, possibilita 'ver' o que acontece do outro lado e transfigura o olhar para a vida” (SILVA JUNIOR, 2008, p.126).

O Hades homérico, sério, sombrio, sem riso, cheio de sangue – e de notícias passadas e futuras – funciona como parâmetro para o Hades aristofânico na medida em que a morte saudosa está interligada com a vida plena. Nos dois espaços encontramos organizações, semelhantes à cidade, ocupações, trabalho, disputas e diálogos. Embora Odisseu faça libações em busca de notícias experimenta a saudade e o luto. Busca informações e conta notícias do mundo dos vivos. Mais do que um mapeamento de como deve agir, ele lembra-se que deve ficar vivo. Tão

importante quanto a invocação/catábase é a anábase:

A necessidade de sobreviver, marca o início de um longo processo de construção da alteridade na figura de um proto-autor que 'assina' a obra, mas deixa o personagem falar e criar (SILVA JUNIOR, 2008, p.135).

Do mesmo modo que se contentou em ouvir o canto das sereias amarrado ao mastro (sem entregar-se por completo, pois a entrega significaria a morte), contentou-se com o tanto que viu do/no Hades. Antes de encontrar a Medusa, Odisseu precavido e sabido, sai correndo.

Luciano de Samósata (séc II d. C), posterior e certamente respondendo a Homero e Aristófanes, também recria seu Hades, nos seus *Diálogos dos Mortos*:

Nas visões satíricas do além-túmulo da sátira menipéia, as personagens do passado absoluto, os atuantes das diversas épocas do passado histórico (por exemplo, Alexandre, o Grande), e os contemporâneos vivos colocam-se frente a frente, de maneira familiar, para conversar, e até mesmo para brigar. É extremamente típico este entrechoque de épocas, segundo o ponto de vista da atualidade (BAKHTIN, 1990, p.416).

Formam a dupla – cômica (BELTRAMETTI, 2000) e (MOTA, 2012) em seus diálogos os heróis clássicos do passado épico da *Ilíada* e da *Odisséia* de Homero, os filósofos cínicos, os representantes do passado glorioso e personagens da mitologia greco-romana. Através da sátira e da paródia, Luciano cria seu humor cínico baseado no apego que os vivos manteriam depois de mortos. Os cínicos, por já serem despojados das vaidades e dos bens materiais não sentem falta, pelo contrário, aproveitam a vida no Hades para rir e zombar do sofrimento dos outros, ao: “desfigurar a tradição por meio da sátira e da paródia em atos provocadores para subverter autoridades e gêneros” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 141).

Diógenes de Sinope, teria sido o mais famoso dos filósofos cínicos e discípulo de Antístenes (MURACHCO, 1996, p.49). Dentre aqueles que podem entrar e sair do Hades, encontram-se os Dióscuros, (os irmãos gêmeos que são filhos de Leda e Zeus), Castor e Pólux. Logo no primeiro diálogo, entre Diógenes e Pólux já podemos observar como acontece a sátira luciânica:

Diógenes: Pólux, eu te peço que, assim que subires de novo à Terra (e creio que amanhã será a tua vez de subir), se vires Menipo, o cão (e poderias encontrá-lo em Corinto, lá pelo Crânion ou no Liceu perturbando os filósofos que estão brigando uns contra os outros), eu te peço que lhe diga o seguinte: “Menipo, Diógenes está te convidando, caso as coisas na terra já estejam suficientes zombadas por ti, que venhas para cá, para zombar muito mais. Na verdade, aí o riso ainda está incerto e frequente o refrão: “Quem sabe com certeza das coisas de além-vida?” Aqui, no entanto, não cessarás de rir com segurança, como eu estou fazendo agora (LUCIANO, 1996, p.45).

As desmedidas humanas, a vaidade, a disputa, (SILVA JUNIOR, 2008, p. 140) o apego aos bens materiais e ao passado glorioso vivenciado pelos heróis e pelas pessoas comuns da praça greco-romana tornam-se alvo e motivo de riso, quando postas lado a lado com o exagerado desapego cínico. O Hades luciânico é dialógico e alegre, pelo menos para nós leitores cínicos, uma vez que há o rompimento com o sério épico e o individualismo seria amenizado, quando a Morte iguala todos os homens e mulheres.

Se na *Odisséia* o diálogo entre Ajax e Odisseu não acontece, no Hades luciânico acompanhamos Ajax explicar-se para Agamêmnon, no diálogo XXIII:

Agamêmnon: - Tu pensavas que não tinhas rival e podias dominar a todos, sem esforço?

Ajax: -Sim. É isso mesmo. A armadura cabia a mim, pois tinha sido do meu primo. Além disso, vós outros, sendo muito melhores, renunciastes à disputa e deixastes os troféus para mim. Mas o filho de Laertes, que muitas vezes eu salvei do perigo de ser feito em pedaços pelos Frígios, achou que era melhor do que eu e mais digno de possuir as armas (LUCIANO, 1996, p.175).

O trecho evidencia a ambição, disputa pelos bens materiais, reconhecimento e o pensamento de um ser humano poder ser melhor e mais importante que o outro. Agora, todos são iguais, esqueletos ambulantes, nada mais pode distingui-los ou diferenciá-los, mas ainda assim, continuam apegados aos padrões e às disputas feitas em vida.

Helena, a moça mais bela e distinta, que teria movimentado toda a frota grega, narrada na catalogação das naus, na *Iliada* para a costa de Tróia, agora era um esqueleto qualquer. No Diálogo V, entre Menipo e Hermes, acompanhamos sua transfiguração:

Menipo – Onde estão os belos e as belas, Hermes? Leva-me até

eles, pois eu sou novo aqui.

Hermes – Não tenho tempo, Menipo. Mas, olha aquilo ali, à direita: ali está Jacinto, também Narciso e Nireu e Aquiles; e ainda Tiró, Helena, Leda, em suma, todas as beldades antigas.

Menipo – Eu estou vendo só ossos e crânios desprovidos de carnes, a maioria deles semelhantes.

Hermes – Contudo, aqueles são os ossos que todos os poetas admiram e que tu pareces desprezar.

Menipo – Mesmo assim, mostra-me Helena, pois eu não saberia reconhecê-la.

Hermes – Esse crânio aí é Helena.

Menipo – Então é por causa disso aí que foram lotados milhares de navios da Grécia inteira e tombaram tantos gregos e bárbaros! E tantas cidades foram arrasadas!

(...)

Menipo – Pois é isso mesmo que me causa admiração, Hermes: que os Aqueus não percebiam que estavam sofrendo por uma coisa tão efêmera e tão facilmente perecível (LUCIANO, 1996, p. 67).

Menipo já sabia que a beleza era “efêmera e perecível”, assim como outros bens. Por isso não sofre. Acontece um destronamento, uma inversão bakhtiniana. O que estava no alto agora passa ao baixo. Helena de Tróia agora era só mais uma caveira, entre as outras. Sua beleza não podia mais protegê-la ou concedê-la benesses. A morte iguala os homens e as mulheres nos diálogos dos mortos (SILVA JUNIOR, 2008). Se antes da morte os cínicos eram comparados com cães e pereciam, sendo postos à margem, por não fazerem parte das pessoas que valorizavam o efêmero, no mundo subterrâneo eram os mais felizes, não só pelo riso constante, mas por terem a consciência de que não precisavam de bens.

Emblemático é o diálogo II, entre Caronte, Menipo e Hermes. Caronte cobra um óbolo para transportar os mortos em um barco pelo rio Aqueronte. Menipo não paga: “não poderias tomar de quem não tem” (LUCIANO, 1996, p.53). Caronte questiona se Menipo não sabia do pagamento. O cínico responde “Saber, eu sabia, mas não tinha. E por isso, então, era preciso não morrer?” (LUCIANO, 1996, p.53). Caronte questiona se ele será o único a fazer a travessia de graça, quando rapidamente Menipo responde que não foi de graça, pois ele remou. Caronte finaliza: “Hermes, de onde tu trouxeste esse cão? Que coisas ele dizia durante a travessia...ele ria e zombava de todos os passageiros. Enquanto os outros gemiam, ele era o único que cantava” (LUCIANO, 1996, p.55).

Silva Junior (2008, p. 149) demonstra em seu estudo que “somente os mortos tagarelas são iguais, porque podem rir do outro lado e vagar pelo fim recordando e

zombando”. Nessa concepção, demonstramos como Menipo reage ao deparar-se com Helena e o como ele se sente confortável nesse Hades igualitário. Concordamos e dialogamos com o autor:

A personificação de figuras históricas e mitológicas desprezíveis e macilentas, profundamente apegadas ao que eram antes, conjugam não só a performance de posturas e hábitos a serem criticados, bem como a mistura de gêneros (elevados e populares) (SILVA JUNIOR, 2008, p.143).

As semelhanças entre o Hades aristofânico e o luciânico são marcadas pelo uso da barca de Caronte no momento da travessia e a presença do humor cínico, ressaltando o fato de o transeunte ser obrigado a remar. Para entrar no Hades luciânico, todos devem deixar suas bagagens, que os adjetivavam e diferenciavam enquanto vivos. Diferente do Hades aristofânico, para o qual Dioniso e Xântias levam pesos típicos de viajantes, que representam o aspecto estrangeiro do deus do teatro e também faz menção às cenas típicas (recorrentes) na comédia grega, na qual um escravo sempre carrega um peso e é surrado, fazendo o público rir com a piada já gasta. Também podemos comparar os diálogos de Menipo, desprovido de pudores, ao falar e incitar os mais famosos guerreiros (a responderem), com o *agón* aristofânico, no qual cada tragediógrafo argumenta exaltando sua maneira de escrever/compor e menosprezando a produção do rival.

Feitas estas considerações, estamos prontos e bem equipados e amparados para encaminharmos nossa dissertação para a o nosso terceiro capítulo, no qual vamos, através de uma leitura aberta e dialógica, nos deter à peça *As Rãs*.



### 3. Canto das Rãs e diálogos dos mortos: *brekekekex coax coax*

A peça *As Rãs*, representada nas Lenéias de 405 a.C, demonstra uma visão amadurecida e paródica da tragédia grega, ensaiada em *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (411 a.C) e *Acarnenses* (425 a.C). Esse era o momento de confrontar os padrões trágicos e realizar não apenas um processo paródico risível, mas literário e ambivalente. Atenas passava por uma crise e tinha perdido dois emblemáticos tragediógrafos (Sófocles e Eurípides). Quando a democracia ateniense estava em declínio e a tragédia, de certa forma, acompanhava este declínio, o comediógrafo encenou as *Rãs*: “O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise” (BAKHTIN, 2008b p. 145), momento no qual o teatro grego clássico se encontrava. Aproveitando o momento de crise, Dioniso empreende uma catábase a fim de resgatar Eurípides e salvar o teatro grego, que estava carente de bons tragediógrafos. Somente o deus do teatro podia empreender a catábase com este intento: “Tal é a saudade que me morde, de Eurípides”<sup>12</sup> (ARISTÓFANES, vv.66). Ele precisa “de um poeta competente, 'porque tais já não existem, e os que existem são maus’” (ARISTÓFANES, vv.72 – 73).

Nietzsche em sua instigante conferência *Sócrates e a Tragédia* (2010), escrita antes da publicação de *O nascimento da tragédia*, cita *As Rãs* de Aristófanes para comentar a morte dos emblemáticos tragediógrafos e do drama musical. O estudioso divide opiniões entre os comentadores ao demonstrar que a morte do drama musical grego se deu devido ao socratismo: “Sócrates é o aniquilador do drama musical em um sentido muito mais profundo do que pôde ser aludido até agora” (NIETZSCHE, 2010, p. 87).

Embora Bakhtin não incluía nomeadamente nos gêneros sério-cômicos a comédia de Aristófanes, encontramos pontos de interseção que nos permitem analisá-la tendo em vista este gênero, além de considerá-la fronteira entre o pensamento do diálogo, como gênero (valorizado por Bakhtin e por Nietzsche). A forma que o teórico russo trata a comédia antiga em seu estudo sobre o riso divide

---

<sup>12</sup>Todas as traduções de *As Rãs* são de Américo da Costa Ramalho

opiniões, como mostramos no capítulo anterior. Sabemos que o autor teve formação em estudos clássicos, tendo em vista seu mestre Zielinski e seus estudos de filologia.

Para analisar esse diálogo tanatográfico agonístico nos valem dos conceitos de Mikhail Bakhtin (carnavalização, baixo-corporal, riso ambivalente, cronotopo, morte) encontrados na sua tese *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (2008a), comentados no capítulo anterior.

Antes, porém, de fazer a viagem, Dioniso pede ajuda a Hércules, seu meio irmão, que já havia feito anteriormente o mesmo percurso. O herói ri ao abrir a porta e se deparar com Dioniso vestido de mulher:

Mas não sou capaz de afastar o riso, ao ver uma pele de leão, posta sobre uma túnica cor de açafraão. Que ideia é essa? Porque andam juntos o sapatinho de mulher e o arrocho? Para onde ias? (ARISTÓFANES, vv. 45 - 47)

Com relação ao travestimento, podemos compreendê-lo como representação da imagem híbrida do deus do vinho e/ou como explica Duarte (2010, p. 225) “(...) como o ato de vestir-se ou disfarçar-se com roupas do sexo oposto”. Dioniso utiliza o disfarce, imitando Hércules para obter bom tratamento daqueles que ofereceram ajuda ao Herói quando este foi ao mundo dos mortos em busca do Cérbero.

Em seguida, eles tentam despachar a bagagem por “um dos que (...) vão para lá” (ARISTÓFANES, vv. 168) e depois de tentarem fazer negócio com um morto, no meio de um cortejo fúnebre, decidem eles mesmos levarem o “fardo”, já que o preço era alto. Para entrar no Hades luciânico, todos devem deixar suas bagagens, que os diferenciavam enquanto vivos. Diferente do Hades aristofânico, para o qual Dioniso e Xântias levam pesos típicos de viajantes, representando o aspecto estrangeiro do deus do teatro e ironizando as cenas típicas da comédia grega, na qual um escravo sempre carrega um peso e apanha, fazendo sempre o público rir com a piada repetida.

O coro das rãs-cisnes aparece somente no momento do trespasse, quando Dioniso rema na barca de Caronte e canta junto com o coro. Xântias, o escravo do deus do vinho, não pode ir pela barca, pois não participou da naumaquia, atravessa

o pântano à nado. Na travessia, ouve-se o canto das rãs-cisnes, que nomeiam a peça. Dioniso começa a repetir o refrão cantado pelo coro de rãs e a competir com elas, durante todo o intercurso:

Rãs: brekekekex, coax cox  
Dioniso: Oxalá rebentásseis com o coax,  
não é nada senão coax.  
(...)  
E eu já tenho bolhas  
e o cu, há muito sua  
e depressa, inclinando-se dirá  
Rãs: brekekekex coax cox  
(ARISTÓFANES, vv.225-227, vv.236- 239)

O canto das rãs marca o compasso da remada e aparece somente neste momento. Este coro, que nomeia a peça, demonstra também a importância do trespasse dionisiaco, da morte causada pela saudade que se transformará em renascimento.

Com seu aspecto de viajante, Dioniso chega às portas do Hades: “Poder-nos-ias dizer /onde Plutão vive aqui?/É que somos estrangeiros, há pouco chegados.”(ARISTÓFANES, vv. 431-434). Dioniso, com seu traje andrógino, vestido cor de açafraão, coturnos e uma capa de leão, é constantemente confundido no Hades. Éaco, o porteiro, por causa da capa com pele de leão, pensa se tratar de Hércules, meio irmão de Dioniso, que no início da peça indicou os caminhos ao mundo dos mortos. Quando Éaco promete trazer os cães e as Górgonas para repreender o Herói pelo rapto do Cérbero, Dioniso tem medo:

Já fiz...chama o deus.  
Xântias: Ó cúmulo de ridículo, põe-te de pé depressa, antes que outrém te veja!  
Dioniso: Mas sinto-me desmaiar. Antes, aplica-me ao coração uma esponja!  
Xântias: Aqui está, pega-lhe, aplica-a! (Dioniso limpa o traseiro.)  
Onde está? Ó deuses de ouro, é aí que tens o coração?  
Dioniso: Ele, de medo, desceu-me para o baixo ventre  
(ARISTÓFANES. vv. 479- 485).

Dioniso não recebe as bonanças que esperava ao vestir o disfarce com a pele de leão. Troca as vestimentas com seu escravo. Xântias-Hércules recebe as

bonanças esperadas por Dioniso. Constantemente trocam de lugar e sempre Dioniso apanha ou sofre. O destronamento bakhtiniano, no qual um representa o oposto do outro aparece na relação paródica e dialógica. Dioniso só é reconhecido como um deus por Plutão. Aqui encontramos uma paródia das cenas de reconhecimento. O medo de Dioniso, revelado pelo corpo, leva-o para o mundo dos mortos. Para Bakhtin, o baixo-corporal relaciona-se, de maneira ambivalente, com os orifícios do corpo, com a fisiologia escatológica. E desta forma, Dioniso entra no mundo dos mortos.

Os personagens de Aristófanes ganham destaque quando interagem entre si, gerando relações de duplicidade:

O diálogo dessas personagens constitui um fenômeno interessante na medida em que ele é a palavra de dupla tonalidade, em estado de decomposição parcial. É na verdade o diálogo do rosto com o traseiro; do alto com o baixo, do nascimento com a morte (BAKHTIN, 2008a, p. 381).

Há aqui uma inversão, um rebaixamento, nos termos bakhtinianos: uma aterrissagem (transposição do elevado para a realidade da vida material). Enquanto Dioniso tem a função de bobo ao longo da peça (apanha, é confundido, tem medo, faz necessidades fisiológicas, não é reconhecido como um deus, exceto pelo Plutão), Xântias desempenha a função de sábio.

Xântias e Dioniso trocam de vestes diversas vezes e sempre Dioniso apanha, não importa de quem ele esteja disfarçado no momento. Como uma seta dupla na horizontal, que aponta para os dois lados, a aterrissagem representa o destronamento carnavalesco bakhtiniano. Formam a dupla-cômica (BELTRAMETTI, 2000) que sugere o (embrião de) inacabamento na relação eu-outro (MOTA, 2012).

O cronotopo do Hades – aristofânico lembra uma feira barulhenta. Na *ágora* aristofânica, mortos dialogam e respondem. Ésquilo e Eurípides brigam para ocupar o trono de honra:

Criado: Uma questão, uma grande questão está em movimento entre os mortos e absolutamente uma enorme revolução!

Xântias: A que propósito?

Criado: Há aqui uma lei estabelecida a respeito das artes, de todas as que são grandes e nobres, de que o melhor de entre os seus colegas de arte recebe a alimentação no Pritaneu e

uma cadeira de honra ao lado de Plutão. ( ARISTÓFANES, vv.760-764).

Pompeu (2011) em seu estudo *Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis* compara o *Hades* aristofânico (*As Rãs*) com o “pensatório” (“frontistério”; vide *As Nuvens*). Tal aproximação deve-se ao fato do diálogo agonístico (na disputa entre o melhor tragediógrafo e no embate entre o discurso justo e o injusto) ser ponto forte nos dois dramas, além da temática sobre a educação ser levantada:

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 (POMPEU, 2011, p. 179).

A autora também chama a atenção para os dois discursos (o justo e o injusto) presentes em *Nuvens* e a diferenciação entre os dois poetas (Ésquilo e Eurípides). Essa dicotomia entre justos e injustos é bem representada no Hades aristofânico, por um lado, na divisão do coro entre Iniciados (que canta na luz, junto ao Plutão) e o canto das rãs (somente na travessia do pântano), por outro, no embate entre tragediógrafos, momento no qual encontramos as críticas formais da tragédia na comédia.

O momento mais importante da peça é o *agón*. Ele reflete a recepção e empreende uma crítica literária. Assim, nesta tanatografia agônica, encontramos um *agón* dentro de um *agón*. No diálogo entre Ésquilo e Eurípides, já que Sófocles desistiu antes do embate, versos são recitados e pesados em uma balança. Esta fusão de gêneros literários também é cara a comédia (e a Bakhtin). A recriação da cena e a reprodução parodiada demonstram a carnavalização de gêneros, representando o dialogismo entre essas obras. Este é o momento da tanatografia (SILVA JUNIOR), do diálogo dos mortos. O riso permite essa aproximação. E, segundo Junito Brandão: “O debate é literário e político: a disputa se constitui num documento de alta valia acerca das concepções estéticas e o gosto literário do século de ouro da literatura grega” (1999, p.86).

Peidos, caganeiras, inversões, surras, todos os orifícios – altos e baixos – levam para a morte. O baixo-corporal de Bakhtin (2008a) não está relacionado apenas aos órgãos do baixo ventre: todos os orifícios (boca, gônadas, olhos, poros) que ligam o homem às ações da vida e da morte, como um círculo, repetem-se e de maneira ambivalente, levam à morte.

No *agón* das *Rãs*, Ésquilo acusa Eurípides, assim como o "discurso justo" acusa o "discurso injusto", no *agón* das *Nuvens*. Para Pompeu, Aristófanes parece preocupar-se com o objeto de sua poesia, privilegiando os princípios éticos e utilizando a comédia para discutir temas contemporâneos e caros aos atenienses. A autora também aponta a crítica formal das obras, através da pesagem dos versos, como uma "(...)sátira dos critérios técnicos utilizados nos concursos dos Festivais de Dioniso, numa antecipação do que viria a ser uma crítica dos poetas em Platão e depois em Aristóteles" (POMPEU, 2011, p.187).

No *agón*, cada tragediógrafo argumenta exaltando sua maneira de escrever/compor e menosprezando a produção do rival, da mesma forma que Menipo incitava os mais famosos guerreiros (a responderem na Arena) do Hades do *Diálogo dos Mortos* de Luciano. A recriação da cena e a reprodução parodiada demonstram a carnavalização de gêneros, representando o dialogismo entre essas obras. Esta fusão de gêneros literários também é cara a comédia (e a Bakhtin).

Dioniso, juiz na disputa, pesa em uma balança os argumentos e os versos de cada um. Os versos molhados (pesados) de Ésquilo (como lã vendida em feira) sempre vencem, pesam mais, ao passo que os versos leves de Eurípides (ironia aristofânica: "tragediógrafo – sofista") pesam menos. A personalidade do malandro (astucioso) oculta em um tragediógrafo respeitável também é cômica e pode ser comparada com Odisseu.

Incitado pelo Coro de Iniciados, Ésquilo pergunta "(...) em que é que devemos admirar um poeta?" (ARISTÓFANES, vv. 1008) e Eurípides responde demonstrando o caráter pedagógico da poesia: "Pela sua inteligência e bom conselho, porque tornamos melhores os homens nas cidades" (ARISTÓFANES, vv.1010).

Em sua defesa Eurípides diz que compõe de forma clara e educa os cidadãos, ao contrário de Ésquilo. Este, por outro lado, diz que as mulheres das peças daquele são todas vis e maldosas. Em sua defesa, o poeta diz que retrata a verdade. Nesse momento Ésquilo diz que o Poeta não deve representar o mal com

fascínio, e sim, escondê-lo. É com esse argumento – ao que parece – que Dioniso muda de ideia: “O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte” (BAKHTIN, 2008).

Dioniso empreende uma catábese a fim de resgatar Eurípides, após o *agón* literário decide trazer de volta Ésquilo. O deus do teatro lida com o inesperado e muda de opinião, empreende uma anábase inusitada com Ésquilo. Sófocles, que nem entrou na disputa, termina ganhando o lugar no trono (no Hades) para o melhor tragediógrafo.

As inversões bakhtinianas (quem estava no alto passa para o baixo) demonstram a carnavalização presente no Hades aristofânico: “Ésquilo: E você, dê meu trono a Sófocles para que cuide dele e o preserve até que um dia venha para cá. Eu o considero o segundo em sabedoria. Cuidado! Que esse patife, mentiroso e bufão, nunca se sente no meu trono, nem que outros queiram” (ARISTÓFANES, vv. 1515- 1520).

As semelhanças entre o Hades aristofânico e o luciânico são marcadas pelo uso da barca de Caronte no momento da travessia, a presença do humor cínico e o morto ter que remar. O barqueiro assemelha-se no drama e no diálogo: reclama e obriga todos a trabalharem. Em Aristófanes, no entanto, o Caronte não transporta escravos, exceto aqueles que lutaram na guerra. Em Luciano o barqueiro transporta até Menipo, que, risivelmente, não tinha como pagar. Xântias, por sua vez, atravessa o pântano caminhando.

Outro ponto importante que merece o nosso destaque é o personagem Dioniso. O fato de o deus do vinho e do teatro – extremamente ambíguo e híbrido por natureza – querer salvar o teatro grego e ainda ser juiz da disputa agonística e literária, certamente confere uma importância à comédia em estudo ao reverberar os outros mitos de viagem ao mundo dos mortos. Dioniso, um deus errante e estrangeiro, é a única possibilidade para esta demanda.

Concluimos retomando a ideia de ensinamento, discussão e confronto encontrados no diálogo sério entre Ésquilo e Eurípides, em um Hades dialógico e alegre: “Trata-se, portanto, de definir a essência do didactismo cômico: apontar a justiça, ainda que pelo meio duro da crítica” (SILVA, 1986, p.135).

A comédia de Aristófanes faz uma paródia do próprio mito, da narrativa da catábese (invocação de Odisseu) e é parodiada por Luciano nos *diálogos dos*

*mortos*, ao reunir Dioniso – um deus errante, ambíguo – com Eurípides, Ésquilo e Sófocles no Hades aristofânico para realizar um *agón* literário paródico. O gênero dialógico permite dar voz aos tragediógrafos defuntos que se transformam em defuntos personagens (SILVA JUNIOR, 2008) e nos fazer rir sobre a crítica literária de suas obras em condição de arena tanatograficamente paródica. Em *Rãs* não encontramos a igualdade luciânica, mas nos deparamos com o mesmo riso diante da morte:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e as ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (BAKHTIN, 2008a, p.105).

A morte desse corpo significa renascimento e é por isso que o baixo-corporal e o rebaixamento (aterrissagem) levam para a Morte: “Todas essas variações sobre o “inferno” do carnaval são ambivalentes, todas, em certa medida e num certo aspecto, incluem o medo vencido pelo riso” (2008, p. 345), assim como o riso que regenera (como apreendeu e estilizou François Rabelais).

Por fim, tentamos imaginar qual seria o cronotopo do Hades-Aristofânico. Parece ser um local barulhento e movimentado como uma feira, uma festa carnavalesca, onde deuses apanham como escravos e escravos são detentores do saber. Há uma inversão (de caráter fortemente como compreendido por Rabelais e Bakhtin) que faz esse Hades não parecer tão terrível como esperávamos que fosse. Em momentos de festa, aos pés da Acrópole, no teatro de Dioniso e possuídos por Dioniso (vinho), os espectadores riam e refletiam sobre a condição humana, ao som do canto das rãs.

O deus do teatro retorna à vida trazendo consigo Ésquilo. Uma ressurreição do teatro, renovado através do riso: “A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa” (BAKHTIN, 2008a, p.8). Se o teatro grego estava morrendo, sabemos que sempre após uma catábase deve ocorrer uma anábase, um renascimento, mostrando que está vivo. Certamente



o gênero modificou-se, a comédia nova ganhou espaço, a Acrópole e o Teatro de Dioniso viveram anos de mudanças culturais, tão bem representadas em cada rachadura vista hoje, nos nossos dias. Está vivo o teatro grego, em cada obra completa, que sobreviveu até os nossos dias, em cada estrato ou título de peça que citamos em nossos dias, em cada representação, inspiração, leitura, performance, ou até mesmo, em cada gole de vinho.

## Conclusão

Empreendemos em nosso trabalho uma leitura da obra *As Rãs* de Aristófanes, na tentativa de colaborar com os leitores de Aristófanes e de Bakhtin através de uma análise bakhtiniana. Demonstramos como o riso ambivalente, o baixo corporal e os elementos carnavalescos, estudos por Bakhtin, estão presentes na obra aristofânica, principalmente em *As Rãs*, quando Dioniso empreende uma catábase a fim de resgatar Eurípides e após o agón literário decide trazer de volta Ésquilo. A catábase dionisíaca, comparada com a invocação séria de Odisseu no canto XI e com o Hades alegre de Luciano, mostrou-se dialógica e viva.

Empreendemos em nosso trabalho uma leitura dialógica da obra *As Rãs* de Aristófanes. Dentro deste percurso, fomos impulsionados pelo fato de Aristófanes pouco, ou quase não aparecer na Poética proposta por Bakhtin. Fizemos esta dissertação com o intuito de colaborar com os leitores aristofânicos e bakhtinianos. Por se tratar de uma combinação ousada e rara tanto entre os comentadores do comediógrafo quanto entre os estudiosos do autor russo, nos colocamos em uma Arena responsiva e dialógica, refletindo e dialogando no âmbito de nossa leitura sempre com buscando elementos do/no outro.

Nosso trabalho dividiu-se em três capítulos. No primeiro “Um diálogo com a comédia aristofânica” apresentamos Aristófanes, importante, porém não ostensivamente consagrado comediógrafo do século V a.C. Demonstramos como eram os festivais nos quais as peças eram encenadas e de que maneira a disputa, o agón, estava enraizado na cultura grega. Em seguida analisamos cronologicamente dez peças de Aristófanes, exceto *As Rãs*, que por se tratar do ápice do nosso trabalho, deixamos para o último capítulo. Dialogamos principalmente com Pompeu e Duarte.

Através de uma leitura bakhtiniana que valoriza o riso e considera-o não somente satírico, mas ambivalente e regenerador, fizemos a análise das peças, sempre que possível aproximando-as das *Rãs*, sem diminuir os dramas nem forçar uma teoria. Dialogamos com a tradição estudada por Silva Junior e sua teoria do

diálogo dos mortos a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a teoria da escrita da morte, a tanatografia.

Podemos retomar: 1) Em *Acarnenses* percebemos uma diferenciação entre Diceópolis e Dioniso. O primeiro muda de tragediógrafo preferido, passa de Ésquilo para Eurípides, sentido oposto ao deus do vinho, na peça *Rãs*. Se em *Acarnenses* é preciso suscitar piedade com trapos de Télefo, emprestados por Eurípides, em *Rãs*, Dioniso pede informações de como chegar ao Hades para o meio-irmão, ao mesmo tempo que arranca risos do herói, já que Dioniso aparece vestido com trajes híbridos misturando o masculino e o feminino. O cenário, o maquinismo e os trapos que vestem os personagens euripidianos são parodiados em *Acarnenses*. A relação dos cultos ligados à fertilidade, além de fonte sobre a performance ritualística das Dionísias Rurais, pode ser relacionado com o exagero e a fartura rabelaisiana demonstrada por Bakhtin. A paz e os prazeres físicos que Diceópolis experimenta, vindos de Dioniso (comida, bebida, sexo), podem ser relacionados com o baixo-corporal bakhtiniano que regenera.

2) O início de *Cavaleiros* assemelha-se muito ao de *Rãs*. O escravo que reclama do peso, da piada gasta e ainda assim representa o peso a piada desgastada ainda fazem rir. Seria uma crítica à comédia dentro do próprio gênero. 3) Em *Nuvens*, o sério mais uma vez é parodiado. Sócrates aparece dependurado da mesma forma que Eurípides em *Acarnenses*. Em ambas as cenas os dois estão a fazer o seu trabalho: um filosofa e questiona, o outro cria tragédias, obviamente, as representações são cômicas e exageradas. Podemos aproximar, mais que o maquinário trágico das duas peças, o pensamento e o diálogo, travados no *agón* mais literário de Aristófanes, no mundo inferior das *Rãs*. Percebemos a inversão carnavalesca em *Nuvens*, quando Estrepsíades apanha do filho, há um destronamento. A relação entre pai e filho é oposta, paródica e dialógica, na medida em que dialogam de maneira responsiva. A presença da estilização, a paródia, do discurso socrático no Sócrates-aristofânico, a refração do discurso.

4) Em *Paz*, aproximamos o dúbio mundo subterrâneo, resguardado por Hermes ao ínfero dialógico e alegre das *Rãs*. 5) Em *Vespas* temos mais uma relação invertida entre pai e filho, quando este prende aquele em casa para curá-lo do vício de condenar os réus no tribunal. Novamente, uma estilização do discurso com a paródia aos tribunais, aos juízes e à demagogia. A *Odisséia* séria é parodiada

quando Filocleão tenta fugir debaixo de um burro, fazendo alusão ao Canto IX, quando “Ninguém” tenta escapar de Polifeno escondido sob as ovelhas do ciclope.

6) O disfarce permeia outras peças de Aristófanes. Em *Assembléia de Mulheres* temos mulheres trajando as vestes dos maridos e estes vestindo as roupas femininas que foram abandonadas. Nas *Tesmoforiantes* é Eurípides quem vai bater à porta e pedir emprestado a Agatão um disfarce feminino.

No segundo capítulo “Crítica, recepção e teoria” nos voltamos para a teoria de Bakhtin e para a crítica aristofânica. Organizamos em três tópicos: “Bakhtin e Aristófanes”, “Dialogando com Bakhtin” e “O passado sério e o futuro cômico: Homero e Luciano”. No primeiro tópico nos detemos no fato de Bakhtin pouco se referir a Aristófanes em seus livros. Trouxemos para nossa Arena a autora Fernández, que em seus instigantes artigos vai de encontro ao que demonstramos em nossa pesquisa. Em seguida dialogamos com Platter e Silk que vão ao encontro da nossa leitura dialógica e responsiva.

No segundo tópico analisamos os conceitos de Mikhail Bakhtin (carnavalização, gênero sério-cômico, baixo-corporal, riso ambivalente, grotesco, aterrissagem, cronotopo, morte, diálogo) encontrados na sua tese *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (2008a), em *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)* (1990) e *Problemas da Poética de Dostoiévsky* (2008b). Passar por todos esses conceitos foi fundamental para nosso trabalho e para o entendimento do riso regenerador e da morte ambivalente.

No terceiro tópico nos detemos no Canto XI da *Odisseia* de Homero e nos *Diálogos dos Mortos* de Luciano. Estas obras, indispensáveis para nosso estudo comparativo de Morte e Descida ao mundo dos mortos, dialoga com a catábase de Dioniso, em *As Rãs* o que gera o cerne de nosso pensamento: a tanatografia agônica. Todo esse percurso convergiu para nosso terceiro capítulo, o canto de rãs e as especificidade deste canto-diálogo dos mortos.

Demonstramos como o riso ambivalente, o baixo corporal e os elementos carnavalescos, estudos por Bakhtin, estão presentes na obra aristofânica, principalmente em *As Rãs*, quando Dioniso empreende uma catábase a fim de resgatar Eurípides e após o agón literário decide trazer de volta Ésquilo. Analisamos o Hades aristofânico como um local alegre, dialógico, de embate. Como se fosse

uma praça, um paço dominical, uma festa carnavalesca há a inversão: Dioniso que empreende uma catábese para resgatar Eurípides após o agón, lida com o inesperado e muda de opinião, empreende uma anábase com Ésquilo. Sófocles, que nem entrou na disputa, termina ganhando o lugar no trono (no Hades) para o melhor tragediógrafo.

Se a catábese dionisiaca representava a Morte, a anábase dionisiaca representa a volta à vida. Valorizamos o agón dos tragediógrafos como uma relação dialógica máxima, um diálogo entre mortos, já que estavam todos no Hades. Concluímos que a catábese dionisiaca, comparada com a invocação séria de Odisseu no canto XI e com o Hades alegre de Luciano, mostrou-se dialógica e viva. Como um vinho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Nélon de. **História do Teatro**. Salvador: Imprensa Gráfica da Bahia, 1991.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo, HUCITEC, 2000.

\_\_\_\_\_. **As Rãs** Prefácio, tradução do grego, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa:Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **As mulheres no Parlamento**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

\_\_\_\_\_. **As Nuvens**. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. In: Sócrates. Nova Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. **As Tesmoforiantes**. Tradução de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes,2005.

\_\_\_\_\_. **As Vespas**. Tradução de Junito de Souza Brandão. In: Eurípidés e Aristófanes. Editora Espaço e Tempo. S/d.

\_\_\_\_\_. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **Os cavaleiros**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.

\_\_\_\_\_. **Paz**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.

\_\_\_\_\_. **Pluto (A Riqueza)**. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Editora Universidade de Brasília, 1999.

\_\_\_\_\_. **Um drama satírico (O ciclope) e duas comédias (As Rãs e As Vespas)**. Tradução de Junito de Souza Brandão Editora Espaço e Tempo. S/d.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1992.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1990.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BILES, Zachary P. **Aristophanes and the poetics of competition**. New York: Cambridge University Press, 2011.

BOWIE, A.M. **Myth, Ritual and Comedy**. Cambridge University Press, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Teatro Grego**: Origem e Evolução. São Paulo, Ars Poética, 1992.

BURKERT, Walter. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CABRAL, Otávio. **O Riso Subversivo**. Maceió: EDUFAL, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. de Bolso, 2009.

CARDOSO, Zélia de Almeida & DUARTE, Adriane da Silva (Orgs). **Estudos sobre o Teatro Antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

CORNELLI, Gabriele (Org.) **Representações da cidade antiga**: categorias históricas e discursos filosóficos. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Clássica Digitalia, Archai. 2010.

CORNELLI, Gabriele & COSTA, Gilmário Guerreiro da (Orgs). **Estudos Clássicos I**: origens do pensamento ocidental. Brasília: Annablume, 2013.

DESERTO, Jorge. **Não-lugar ou lugares outros?** Notas sobre a utopia no teatro grego. Revista da Faculdade de Letras "Línguas e Literaturas". Porto, XX, I. 2003, pp.317/330.

DRUMOND, Greice Ferreira. **A estrutura do prólogo e do párodo de Assembléia de Mulheres de Aristófanes.** Revista Synthesis, n17, 2010.

\_\_\_\_\_. **A realidade ficcional em A Paz de Aristófanes.** Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/GreiceDrumond.pdf>>. Acesso em 20/09/13.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono.** São Paulo: Humanitas, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cenas de reconhecimento na poesia grega.** Campinas: Editora UNICAMP, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sócrates, mestre de retórica.** In: Revista do Museo de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. MAE, N 14, 2004.

EHRENBERG, Victor. **The people of Aristophanes:** A sociology of old attic comedy. New York: Schocken books, 1962.

FERNÁNDEZ, Claudia N. **La antigüedad griega en los orígenes de la literatura carnavalizada: el rol de la comedia de Aristófanes.** Disponível em: <<http://www.oocities.org/textossbec/>>. Acesso em 20/09/13.

\_\_\_\_\_. **Transgresione, delitos y castigos en el imaginario jurídico-social de la comedia griega antigua:** transgressions, misdemeanors, and punishment in the legal and social imaginary of ancient greek tragedy. Revista Aletria- n . 1 - v. 2 3, 2 0 1 3 . Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4245/pdf>>. Acesso em 29/09/13.

GOMES, André Luis (Org). **Leio Teatro:** Dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile & BRANHAM, Branham (Orgs). **Os cínicos – O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

\_\_\_\_\_. **Odisséia.** Tradução, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.



JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KANGUSSU, Imaculada & PIMENTA, Olímpio. (Orgs). **O cômico e o trágico**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora, 2008.

KITTO, H.D.F. **A Tragédia Grega**: Estudo Literário Vol 2. Coimbra: Arménio Amado, 1990.

LAURIOLA, Rosanna. **Os gregos e a utopia**: uma visão panorâmica através da literatura grega. Tradução de Eva P. Bueno. Revista Espaço Acadêmico, n 97, junho de 2009.

MAGALDI, Sábato. **Visão de Aristófanes**. In: O Texto no Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Nos passos de Homero**. Ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

NEWTON, Belleza. **Teatro grego e suas consequências**. Rio de Janeiro: editora Pongetti, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**: proveniente do espírito da música. São Paulo: Madras, 2005.

\_\_\_\_\_. **El origen de La tragédia**. Escritos preliminares Homero y La filología clásica. Traducción de Eduardo Ovejo y Maury. Notas de Carlos Taorino Rotens. Buenos Aires: Caronte Filosofia, 2010.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. **Mikhail Bakhtin e a Cultura Grega Antiga**. Revista Archai, v. 3, p. 81-86, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de & SILVA, Maria de Fátima. **O teatro de Aristófanes**. Coimbra, Faculdade de Letras, 1991.

PLATÃO. **Defesa de Sócrates**. Tradução de Jaime Bruna. In: Sócrates (Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PLATTER, Charles. **Aristophanes and the Carnival of Genres**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

PLATÃO. **Defesa de Sócrates**. Tradução de Jaime Bruna. In: Sócrates (Os

Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

POMPEU, Ana Maria César & ARAÚJO, Orlando Luiz de & PIRES, Robert Brose. (Orgs.) **O Riso no Mundo Antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanis e Platão**: a justiça na Pólis. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. (Org.) **Filosofia e literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RUBIÃO, Laura Lustosa. **A comédia e a ruptura dos semblantes**: Notas sobre "As Nuvens", em Lituraterra. Revista Ágora. Rio de Janeiro, v.IX n.2 jul/dez 2006, p. 259-271.

RUSTEN, Jeffrey. **The Birth of comedy**: texts, documents, and art from athenian comic competitions, 486-280. John Hopkins university press, 2011.

SAMÓSATA, Luciano. **Diálogos dos Mortos**. Tradução, introdução e notas: Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SANTANA, Márcio Santos de. **Cultura e identidade na pólis grega**: modelos femininos em Medéia e Lisístrata.

SILK, M.S. **Aristophanes and the definition of comedy**. New York: Oxford University Press, 2000.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Literatura e Performance**: dramas, corpos e vozes no período colonial brasileiro. In. Performances Culturais. São Paulo: Hucitec, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mikhail Bakhtin**: Pensador de Teatro (no prelo).

\_\_\_\_\_. **Morte saturnal e tanatografia em François Rabelais**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/viewFile/1359/1794>>. Acesso em: fevereiro de 2014.

\_\_\_\_\_. **Morte e Decomposição Biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 216 f. Tese (Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em <[www.btdt.ndc.uff.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2500](http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2500)>. Acesso em: 2013.

\_\_\_\_\_. **Ser todos os seres**: teatro e biografia na dramaturgia contemporânea. In:

Leio Teatro. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SILVA JUNIOR, Augusto Rogrigues & COELHO, Ariadne Borges. **Sócrates personagem em As Nuvens de Aristófanes**: uma análise dialógica. In: Primeira Conferência da Área Latino-Americana da Internacional Plato Society; X Seminário Internacional Archai. Brasília: Cátedra Unesco Archai, 2012.

SLATER, Niall W. **Spectator Politics**: Metatheatre and Performance in Aristophanes. Porto Alegre Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

SOARES, Carmen Isabel Leal. **A morte em Heródoto**: valores universais e particularismos étnicos. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. São Paulo: Cultrix, 1892.

SOUSA, Eudoro de. **Catábases**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

THIERCY, Pascal. **Tragédias Gregas**. Porto Alegre: L&M Pocket, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.