

AS MULHERES QUE CELEBRAM AS TESMOFÓRIAS: O TEATRO EM CENA

Elisana De Carli^a

RESUMO

Aristófanes, em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, ao apresentar Eurípides como personagem e parodiar suas tragédias, mostra o próprio teatro como tema da peça. Assim, a proposição deste estudo é observar essa composição, iluminando os fios de elaboração dramática que desdobram um teatro sob o teatro, salientando a apropriação de tragédias de Eurípides para compor essa comédia.

PALAVRAS-CHAVE: Aristófanes; comédia; Eurípides.

Recebido em: 16/10/17

Aprovado em: 22/01/18

Introdução

A peça *As mulheres que celebram as Tesmofórias* foi apresentada nas Grandes Dionisíacas, festival que se realizava no período da primavera e tinha muito prestígio no mundo helênico, recebendo um grande número de estrangeiros como público espectador. Distanciando-se da temática expressamente política, uma de suas marcas, Aristófanes oferece uma espécie de compêndio teatral a aferir o conhecimento do gênero bem como da plateia. De acordo com Russo (1994, p.192), esta peça se constitui em um experimento artístico, o que entendemos como forma de destacar e consolidar outra característica aristofânica, isto é, a elaboração estética.

^a Professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenadora do Grupo de Estudos sobre o Riso e o Cômico – GERICO. elisana.carli@ufsc.br

Representada no concurso de 411 a.C., traz como mote a figura do tragiógrafo Eurípides e, conseqüentemente, suas tragédias e a repercussão de sua obra na sociedade ateniense. Essa disposição é refletida na estrutura dessa comédia e na sua intriga, que se revela intrincada, romanesca, ao modo euripidiano. É importante destacar que Eurípides apresentara as tragédias *Helena* e *Andrômeda*, as quais são retomadas nessa comédia, em 412 a.C.; com isso, o público que assistia a Aristófanes possivelmente tinha viva na memória a representação do ano anterior. Desta última peça, restaram apenas fragmentos, ao passo que a outra nos chegou na íntegra.

O enredo dessa comédia organiza-se organiza na tentativa de Eurípides safar-se do veredito que as mulheres de Atenas deliberariam sobre seu destino durante as Tesmofórias, no templo¹ – “julgarão se ainda vive ou se está morto Eurípides.” (v. 77). Como auxiliar para executar seu plano de travestir-se para participar das Tesmofórias, celebração exclusiva para mulheres, com o intuito de engendrar sua defesa, Eurípides convoca Ágaton, jovem poeta trágico que, naquele momento, se dedica a escrever uma nova tragédia e se recusa a envolver-se diretamente, porém empresta vestimentas para compor a personagem feminina urdida para o velho e barbudo Parente, fiel companheiro de Eurípides durante todo o percurso, compondo um enredo de sacrifício e salvamento qual proposto nas tragédias euripidianas. De acordo com Lesky (1995, p. 416) além de *Helena*, a tragédia *Ifigênia entre os Tauros* repete o esquema dramático de um par em um país distante e hostil a estrangeiros, devendo ter astúcia para salvar-se, reiterando a estratégia de sacrifício e fidelidade pelo outro. Wright (2005, p.158) acrescenta, a esses dois títulos, *Andrômeda*² na categoria que nomeia como tragédias de salvamento. Esses elementos são retomados por Aristófanes ao escolher o *Tesmofórion* como espaço cênico para atuação de Eurípides e Parente, criando um cenário e um par cômicos.

¹ *Tesmofórion*, templo dedicado às deusas Deméter e Perséfone. O festival religioso das Tesmofórias, com duração de três dias, ocorria entre outubro/novembro, sendo referendado no texto, a indicar o tempo da ação na comédia, como nos versos 66 e 80, diferenciando-se do momento da representação nas Dionisiacas.

² Matthew Wright, em *Euripides' escape tragedies: a study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians* (200, p.209), analisa esses três enredos, considerando os fragmentos de *Andrômeda*.

Na tentativa de defender o tragediógrafo afamado por difamar as mulheres, o disfarce de Parente é descoberto, e as mulheres notificam a autoridade cívica sobre um impostor no ritual feminino. Contudo, para tentar escapar, os invasores usarão como subterfúgio o repertório das tragédias eurípidianas, lançando mão de seus personagens para livrarem-se do imbróglio, surgindo Eurípides como Menelau e, posteriormente, como Perseu, formando par com Parente, no papel de Helena e Andrômeda, constituindo os casais mitológicos, retratados no ano anterior em tragédias eurípidianas. Como as artimanhas não geram os efeitos desejados, Eurípides revela suas identidades às mulheres e propõe um acordo – a liberdade pelo compromisso de firmar a paz, não mais as atacando-as –, o qual é prontamente aceito.

Além de Parente, Eurípides e Ágaton, compõem a peça os seguintes personagens: servo de Ágaton; Critila, a sacerdotisa do templo; coro de mulheres atenienses; Mica, esposa de Cleonimo, Clístines, Florista,³ Pritane, Guarda Cita, além de personagens mudas colaborando na dinâmica da cena durante sua representação no palco. Além desses, há os personagens trágicos que surgem inesperadamente, dando vivacidade, causando o riso e constituindo os fios de composição dessa comédia, sendo representados em cena pelos personagens de Parente e de Eurípides.

A apropriação, base da paródia, é configurada não apenas pela presença dos personagens, mas na utilização de um enredo e uma estrutura da tragédia eurípidiana. Um desses elementos, que pontua a estrutura da peça bem como seu conteúdo, é a atuação do coro. Aqui, um coro feminino canta em honra aos deuses e à cidade (vv. 315 e 355), interage com os personagens, comenta o que foi dito (vv. 435 e 460), apoiando e defendendo as mulheres e atacando o discurso do travestido Parente (v. 520), e, sobretudo, mantém o assunto, a defesa das mulheres, durante a parábase, ocasião de destaque da atuação do coro.

Na obra de Aristófanes, a parábase é composta de modo variado, quer pelo seu conteúdo quer pelo momento de sua execução com relação ao enredo. Em *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata*, o objetivo

³ É importante destacar a utilização da terceira edição da tradução elaborada por Maria de Fátima Silva (2001) a partir da edição de A. Sommerstein (1994) para o texto grego, diferindo-se das demais edições pautadas em V. Coulon.

do herói é alcançado antes dessa intervenção coral, de modo diverso às demais em que o objetivo é auferido somente no final, como em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. A variabilidade na estruturação salienta a mobilidade no trato com o referencial da tradição, recebido por Aristófanes de comediógrafos anteriores e contemporâneos a si, perspectiva que o notabiliza e que reitera, de modo explícito em suas comédias, ao criticar autores que repetem fórmulas consolidadas e consideradas de alta eficiência a causar riso junto ao público espectador. No texto em análise, com 1.230 versos, a parábase (vv. 785-845), segue a tradição de se dirigir diretamente à audiência, contudo mantém o tema da peça: “Vimos agora aqui junto de vós para dizer qualquer coisa em nosso abono” (v. 785). O apelo direto se mantém em mais dois momentos, quando o público é interpelado e a sua atenção mobilizada (“Nem tu aí serias capaz de afirmar”, v. 809; “Destes aqui presentes, quantos não poderíamos nós apontar que fazem destas habilidades?”, v. 815). Como destaca Taplin (1986, p.14), “o público da comédia antiga nunca está a salvo de ser indicado, implicado na peça”, recurso que é identificado com constância nas peças aristofânicas, diferenciando-se quanto à função e intenção, sendo articulado ao contexto sem causar dano ao andamento do enredo e ao ritmo da peça. Nesse caso, ocorre a manutenção do assunto da peça, conformação que se aproxima da dinâmica da composição dramática trágica, o que é aventado como mais uma forma de relação com o objeto de inspiração e de *mimesis*, a tragédia euripidiana.

Desse modo, a temática metateatral é pontuada, demarcando a dinâmica da cidade e seu fazer político, no sentido amplo do termo, entretecendo a trama através de referências à assembleia, ao tribunal, aos oradores, à religião. O olhar para a cidade e seu andamento, um dos pilares na dinâmica cômica, nessa peça mira o universo teatral que a movimenta de diferentes modos e em diversos setores, como atestam os registros históricos. Para explorar esse universo, Aristófanes se vale de outro evento significativo para a sociedade, o ritual das Tesmofórias, como considera o verso 80: “Agora que nem os tribunais estão a julgar, nem há reunião do Conselho, porque estamos a meio das Tesmofórias [...]”. Esse festival religioso tinha grande repercussão por toda a Grécia, ainda que não se tenha precisão sobre seu andamento, visto seu caráter fechado e de sigilo, também referido nos versos 360-365 e 627-629. O uso dessa referência, já explícito no título e facilmente reconhecido pelo público

espectador, por fazer parte de seu cotidiano, permite-o perceber a paródia feita na cena do rapto do bebê de Mica por Parente (vv. 689-762), vindo este a descobrir que era um odre de vinho disfarçado entre fraldas, sugerindo o que poderiam fazer as mulheres durante as Tesmofórias, longe do olhar masculino.

A representação do ritual na peça assemelha-se aos trâmites das assembleias e tribunais da cidade, com a abertura dos trabalhos da sessão (vv. 373-379), sendo indicadas as funções de presidente, secretária e oradora; o uso da palavra para expor e defender ideias, como fazem Mica, a Florista e Parente, travestido de mulher. A aproximação ou paródia às instituições da *pólis* é reiterada no verso 430, quando Mica notifica o passo de registrar por escrito as acusações. A estruturação jurídica se sobrepõe ao ritual religioso estabelecendo um espelhamento e, de algum modo, propondo a questão: qual seria a imagem verdadeira? Some-se a isso a observação feita pelo coro: “Já estou como aquele provérbio antigo: ‘Debaixo de cada pedra é preciso espreitar, para não ser mordido por um... orador.’” (v. 530), ao substituir o vocábulo escorpião por orador, demonstrando a fama que tais figuras poderiam ter. Ainda, a presença de personagens como Prítane, que corresponderia à autoridade administrativa, e o guarda convergem para uma composição crítica às atividades e à organização da cidade. E é nesse cenário que o par magistral dessa comédia, Eurípides e Parente, atua transitando pelas diferentes esferas da cidade e, principalmente, do teatro.

Eurípides e Parente

A abertura da peça é feita por dois personagens, Eurípides e Parente, o que remonta a uma estratégia habitual no gênero cômico, que é a presença de uma dupla possibilitando a configuração inicial da trama, as intenções dos personagens, o desenvolvimento das ações. E é essa dupla que, para alcançar o objetivo – defender e salvar o tragediógrafo Eurípides da ira das mulheres –, terá muitas aventuras, aos moldes de uma trama euripídiana, com reveses, revelações e um final feliz.

Para entrar em um espaço exclusivo às mulheres, o ritual no *Tesmofóron*, o único recurso é travestir-se, assumir uma identidade feminina. Para Eurípides, a figura mais recomendada e com competência para tanto é outro trage-

diógrafo, Ágaton, pois “tens um palminho de cara, és pálido, bem barbeado, com voz de mulher, franzino, uma boa figura.” (v. 190). E justamente são esses atributos utilizados para a recusa da missão: “Ainda havia de ter um fim pior que tu. [...] Por parecer que ia roubar o trabalho nocturno das mulheres e arrebatá-las a Cípris feminina” (vv. 204-205). Ágaton é ser assertivo com o velho Eurípides: “Os teus problemas pessoais, resolve-os tu!” (v. 197). Mas, apesar da recusa de participar do plano, Ágaton faz uma entrada espetacular que justificam e aferem os argumentos:

Parente: Onde é que ele está?

Eurípides: É aquele que ali vem a rolar cá para fora.

Parente: Estou cego ou o quê? Cá por mim não vejo aqui nenhum homem! É Cirene que eu vejo!

Eurípides: Cala-te! Ele prepara-se para cantar. (vv. 97-99)

Cirene refere-se à famosa cortesã da época, indicando a especificidade com que Ágaton entra em cena, na qual apresenta sua composição, como notificara seu servo anteriormente: “Ele está aí não tarda nada. É que vai começar a compor um canto; e, como estamos no inverno, não lhe é fácil articular as estrofes sem vir cá para fora, para o sol.” (v. 66-69)

Assim, configura-se um quadro sobre a forma de composição dos dramaturgos, uma proposição de discussão estética, ridicularizada na descrição de Parente sobre as indumentárias usadas por Ágaton (vv. 130-150):

Parente: E tu, meu rapaz, quero perguntar-te, como Ésquilo na *Licúrgia*, que raio de mulher és tu? Que fatiota é essa? [...]

Ágaton: Cá por mim trago uma roupa conforme à minha maneira de pensar. É preciso que o poeta actue de acordo com suas peças, que lhes adapte o seu tipo de vida. Por exemplo, se se fazem peças com mulheres, é preciso que o corpo participe dessa natureza.

Parente não desiste e segue a ironizar esse procedimento do tragediógrafo, o qual recebe o apoio de Eurípides, que afirma: “Até eu era assim, tal e qual,

na idade dele, quando comecei a escrever.” (v.174). Pelo modo como essa cena é configurada, entendemos que a ideia de travestimento cumpre duas funções, desenrolando-se como forma de propiciar o riso e maneira de analisar a composição da arte, no caso do drama, o desenvolvimento de personagens e de suas falas, iluminando um meio de conhecimento que se torna importante na cidade e levantando questionamentos. Isto é, em termos dramáticos, fomentando o diálogo sobre a própria arte, como está na reiteração de Ágaton: “Se se fazem peças com homens, tem-se no corpo essa característica. E aquilo que não possuímos, consegue-se pela imitação.” (v. 155). Silva (2001, p. 52, nota 50) destaca que é “a ocorrência mais antiga de um conceito, *mimesis*, que se tornou fundamental na teorização de Platão e de Aristóteles”.

O travestimento segue por toda a peça como recurso para assumir outra identidade, feminina ou masculina, conforme a situação exigia, reviravoltas que apontam a uma dinâmica do universo romanesco, potencializada através das ideias que vêm das tragédias de Eurípidés para escapar da punição por invadir o ritual das tesmoforiantes. Parente assume três disfarces femininos, Eurípidés se apresenta em papéis masculinos e femininos. Essa dinâmica que apresenta personagens sobre personagens, como em uma sobreposição do fazer teatral, dá destaque à temática proposta por Aristófanes, bem como à composição do espetáculo.

Parente, também conhecido por Mnesíloco, na empreitada de defender Eurípidés, passa no palco pela transformação que irá permitir-lhe participar do ritual, fazendo frente à figura de Ágaton, que empresta os acessórios necessários: navalha para barbear, túnica cor de açafrão e corpete para vestir, sapato e turbante. “Cá temos o nosso homem com ar de mulher. Se falares, dá a voz um tom bem feminino, que convença.” (v. 266), pede Eurípidés. Contudo, o estratagema é descoberto por uma denúncia feita por Clístenes, apesar do empenho de Parente, que se refugia no altar após raptar o bebê de Mica.⁴ Entretanto, qual a surpresa de Parente ao descobrir que o filho de Mica era um odre de vinho, camuflado entre fraldas e baeta, revelando assim parte do

⁴ Esta cena é relacionada com a tragédia *Télefo*, de Eurípidés, possivelmente encenada em 438 a.C., indicando sua paródia, como atestam Silva 2001, 1987; MacDowell, 1995; Duarte, 2005.

que fariam as mulheres em seu ritual exclusivamente feminino e desfazendo a possibilidade de troca de sua liberdade! A pensar em formas de escapular, a primeira é a tentativa de escrever pedidos de socorro (vv. 765-784), inspirada na tragédia *Palamedes*, de Eurípides, encenada em 415 a.C., como apontam Silva (2001, p. 20), Duarte (2005, p.xxxiv), conforme análise dos fragmentos. Como Eurípides não aparece, Parente atesta seu veredicto: “Já estou vesgo, de tanto esperar! E ele, nada! Que é que o terá impedido de vir? Não há dúvida, tem vergonha do *Palamedes*, por ser frio. Mas então com que peça é que o hei-de fazer vir? Vou imitar a *Helena*, que compôs há pouco tempo. Tanto mais que estou vestido com roupa de mulher.” (vv. 846-852). E, inspirado na verve artística do parente famoso e na sua salvação, encarna mais um personagem, agora Helena: “Estas são do Nilo as águas de belas Ninfas, do rio que, em vez da chuva divina, rega a planície alva do Egíptio e o seu povo, o da... purga negra.” (vv. 855-858), retomando quase na íntegra os versos originais⁵ da tragédia euripídiana, acrescentando um elemento paródico com a referência à planta purgativa, habitual entre os egípcios. (SILVA, 2001, p.102, nota 147). Dos versos 850 a 924, ocorre a representação de Helena/Parente que aguarda ser resgatada por seu esposo Menelau/Eurípides, “Menelau, aquele... da alfazema”⁶ (v. 910), sendo assim claramente apresentado por Parente, marcando notadamente o recurso cômico de referências do cotidiano no universo ficcional, estabelecendo pontos de reconhecimento, aqui, para Eurípides tragediógrafo.

Diferentemente da versão trágica euripídiana,⁷ porém, haverá um revés, a exigir mais um artil até a resolução final:

Eurípides: Tu queres impedir-me de levar a minha mulher, a filha de Tíndaro, para Esparta?

⁵ “Eis as correntes do Nilo de belas ninfas, que, em lugar das chuvas de Zeus, banha os campos e terras egípcias quando a neve branca se dissolve.” (*Helena*, 2015, vv.1-3)

⁶ A referência a alfazema estabeleceria ligação com Clito, mãe do tragediógrafo que venderia hortaliças, pecha que se tornaria habitual a Eurípides, de acordo com Silva, 1987, p. 140.

⁷ *Helena*, tragédia euripídiana, retrata o falso rapto de Helena, que ocasionara a guerra de Troia. Helena estaria no Egito, sob a tutela do rei Proteu, a pedido de Zeus, e o que estaria em Troia seria uma imagem, um *eidolon*. Como afirma a personagem-título (v. 44): “Não fui eu a causa da guerra, mas meu nome.” Esta peça foi representada em 412 a.C., um ano antes da representação de *As mulheres que celebram as Tesmofórias*.

Crítula: Ai que me estás a parecer também um trapaceiro, feito com esse fulano! Por alguma razão é que, há já uma data de tempo, vocês estão para aí a armar-se de egípcios. Mas este tipo de um castigo não se safa. Já lá vem o prítane e o guarda.

Eurípides: Que sarilho este! Tenho mas é de me raspar. (vv. 919-924)

A formação do casal Helena e Menelau, sobre a pele de Parente e Eurípides, abre um intertexto mais claro, destacado pela utilização quase direta de partes do texto euripídiano, aponta para a sobreposição de papéis, visto que Parente já estava de mulher ateniense, e reitera a dinâmica da dupla estabelecida desde o início da trama. Além disso, cabe lembrar que o argumento dessa tragédia se distancia da conformação de um herói trágico, uma vez que retrata como causa da guerra de Troia uma falácia, com uma configuração romanesca, de final feliz, em que o recurso do travestimento para ocultar a identidade aparece e a resolução do imbróglio se dá pela astúcia da própria Helena, assegurada nas palavras de Menelau: “Deixo a missão a teu cargo, porque só uma mulher pode entender-se com outra.” (*Helena*, 2015, v. 830). De acordo com Bowie (1993, p. 223), Eurípides é o alvo de crítica e de paródia por ter “avançado” no terreno da comédia, usando recursos do gênero na tragédia, simbolizado através do personagem Eurípides infiltrado no ritual das mulheres, transgredindo áreas, como transpassando tragédia e comédia, o que é ou não apropriado à tragédia, sendo punido pelas mãos de Aristófanes (BOWIE, 1993, p. 217). A esse respeito, Silva (1987, p. 134) considera que o foco de atenção do comediógrafo são as inovações propostas pelo tragediógrafo, visto que “as grandes paixões das primeiras tragédias dão lugar às fantasias imprevisíveis do destino.” Tomando essas duas análises, destaca-se o interesse de Aristófanes quanto ao campo de composição artística e um conhecimento considerável sobre a produção euripídiana.

A artimanha do casal cômico Helena/Parente e Menelau/Eurípides não tem sucesso, e, à chegada do Prítane e do guarda, Parente é novamente interpelado, amarrado e castigado. Porém, a fuga de Eurípides é ponto para aumentar o engodo cômico e propiciar mais risos e atuações, pois o acervo dramático é extenso e reconhecido (à época dos espectadores):

Parente: Ora aqui está a rica ajuda que me deu o Eurípides! Ei! Ó deuses, ó Zeus salvador, há uma esperança. Parece que o tipo não vai me abandonar; deu-me sinal, ao aparecer no papel de Perseu, de que tenho de me transformar em Andrômeda. Pelo menos, preso com cadeias estou eu. Uma coisa é certa: vem para me salvar. Se não, não voava para aqui. (vv. 1007-1014)

Dos versos 1010 a 1127 se desenrola a tentativa de ludibriar o guarda, e para tanto Eurípides assume o papel da ninfa Eco e do herói Perseu para libertar Andrômeda/Parente, invocando a trama da tragédia *Andrômeda*⁹; contudo, o recurso não se demonstra efetivo. Uma das dificuldades é interposta pelo guarda Cita, que, além de cuidar do prisioneiro, não reconhece os personagens escolhidos para o subterfúgio da fuga; assim não vê sentido nas falas. Caracterizado como um bárbaro, um estrangeiro, o personagem tem um registro linguístico que demonstra um distanciamento do registro padrão, marcando-se assim também um distanciamento da cultura grega, com o desconhecimento do repertório teatral e suas inferências. Eurípides, percebendo que as referências aos personagens dramáticos não são efetivas, afirma: “Que argumentos hei-de arranjar? É que os não aceita uma natureza bárbara como esta! A brutos apresentar teorias novas, é tempo perdido. Tem de se arranjar outra estratégia mais conveniente para ele.” (vv.1129-1132). Novamente, Aristófanes se vale do personagem para endossar seus interesses e posições no âmbito da *poiesis*. E, na voz da ninfa Eco, lembra a todos onde estão, entretecendo referências teatrais à cidade: “Sou Eco. Repito, em tom de mofa, tudo o que ouço, e, no ano passado, fui eu que, neste mesmo lugar, me bati por Eurípides no concurso. Vamos, filha, tens de fazer o teu papel, chora em tom lamentoso.” (vv. 1060-1063). Apesar da orientação para o andamento da cena, como um

⁹ *Andrômeda*, de Eurípides, também fora representada, juntamente com *Helena*, em 412 a.C., porém seu texto não subsistiu. A personagem está presa a um rochedo, aterrorizada pela chegada próxima de um monstro, mas é surpreendida pelo aparecimento de Perseu, que a ampara. Ambas as tragédias tratam da temática de salvamento, muito pertinente à situação de Parente e Eurípides. Silva (1987) apresenta minuciosa análise sobre estas tragédias e seu aproveitamento cômico por Aristófanes, atentando-se também à linguagem, melodia, métrica, estrutura.

diretor a orientar o ator, Parente/Andrômeda se demonstra impaciente com a insistência da atuação de Eco, gerando um descompasso de discurso e de esfera, visto que atua como Parente e Eurípides está a atuar como Eco, o que é risível e demonstra a força do espetáculo para a efetivação do gênero cômico:

Parente: Acabas comigo, ó velha, com essa arenga toda.

Eco: Com essa arenga toda.

Parente: Poça, que aborrecida, sempre a me interromper! É demais!

Eco: É demais!

Parente: Meu caro amigo, deixa-me dizer a minha monódia, é um favor que me faz. Acaba com isso!

Eco: Acaba com isso!

Parente: Vai-te enforcar!

Eco: Vai-te enforcar! (vv. 1074-1080)

Segue-se a esta cena a interação de Eco com o guarda, que também tem suas palavras repetidas pela ninfa. Irritado, o guarda tenta prendê-la/o, mas Eurípides foge para retornar como Perseu, seguindo no intuito de salvar sua heroína, mas sem conseguir. Então, o que lhe resta é o reconhecimento e a revelação, assumindo sua identidade e de seu parente preso, fazendo uma proposta ao coro, barganhando a liberdade de ambos pela promessa de não mais falar mal das mulheres. A proposta é prontamente aceita, porém Eurípides precisa livrar-se do guarda. Esse personagem, que é externo à dinâmica do ritual, representa a autoridade dos tribunais, a lei dos homens, acionada para manter a ordem. A forma escolhida por Eurípides para distraí-lo, possibilitando a fuga, se dá através de um expediente tradicional – uma dançarina: a moça que seduz o rapaz/ o rapaz seduzido pela dança/corpo da mulher. Essa estratégia, segundo MacDowell (1995, p. 270), tem como princípio o fracasso dos “recursos trágicos” para resgatar Parente. Essa cena pode ser relacionada com a observação anterior sobre a dificuldade de apresentar novas proposições (vv. 1129-1132), estabelecendo uma relação com o córdax, dança licenciosa com presença constante em manifestações cômicas e que recebe críticas severas por parte de Aristófanes, assim como outros recursos repetitivos usados pelos comediógrafos, como espancar um escravo.

Eis que finalmente a fuga é empreendida, o que exigiu ainda ao personagem Eurípides mais um travestimento. Depois de atuar como Menelau, ninfa Eco, Perseu, o derradeiro personagem é feminino, arrematando a saga de Eurípides, que, como tragediógrafo, compôs um espectro significativo de personagens femininas, muitas ardilosas e temidas, como Helena, Medeia, Fedra, Electra e, como observa Mica (v. 548), nenhuma Penélope. Curiosamente, Eurípides surge como uma velha, Artemísia, combinando com sua faixa etária, como demonstra o argumento que utilizara no início como impedimento para fazer sua própria defesa nas Tesmofórias, ter cabelos brancos, barba e ser conhecido (v.190). Ludibria, então, o guarda, libertando Parente e criando mais uma vez no palco o jogo das personagens.

Referências cênicas

As mulheres que celebram as Tesmofórias, como uma obra mais madura, tendo em vista a produção de Aristófanes desde o ano de 425 a.C. com *Acar-nenses*¹⁰, apresentam o tema da composição teatral, tramado na abordagem do gênero trágico quer pela presença de tragediógrafos como personagens quer por suas produções; a peça ainda sobrepõe níveis de representação, ao apresentar um personagem em cena a lançar-se, com consciência, como outro personagem, como declara Parente: “Ao que parece o homem (Eurípides) não vai me trair, ao contrário, ao fazer sua entrada como Perseu, deu sinal de que eu devia virar Andrômeda.” (vv. 1010-12). Nessa passagem, o figurino e a indumentária fornecem o índice para a significação e o encaminhamento da cena, tendo o discurso a função de reiterar a direção do espetáculo. No palco, os personagens têm um espectador imediato, o guarda, a quem precisavam convencer de suas identidades ficcionais; entretanto, a atuação não parece convencer o soldado de natureza bárbara: “Não é uma dunzela, mas um velho trapaceru, ladrão e canalho.” (v.1111). E a toda essa cena dupla, com camadas de significação, está o público a assistir.

¹⁰ Considerando o texto completo mais antigo que nos chegou. Porém, a estreia de Aristófanes é estabelecida no ano de 427 a.C, com *Os Convivas*; em 426, *Babilônios*; 425, *Acar-nenses*; 424, *Os cavaleiros*; 423, *Nuvens*; 422, *Véspas*; 421, *Paz*; 414, *Aves*; 411, *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*; 405, *As Rãs*; 392, *Assembleia de Mulheres*; 388, *Pluto*. São-lhe atribuídas 44 comédias.

Identificamos como referências cênicas os elementos dispostos nessa comédia que mobilizam o universo teatral, expondo um teatro sob o teatro. Rubricas internas, menções a dramaturgos e peças, indicação ao público espectador, personagens atuando como outro personagem e discussão estética corporificam a peça. Apresentamos uma breve sistematização com o intuito de corroborar a proposição de que a composição estética aristofânica é feita não só pelo aproveitamento paródico da tragédia, mas também pela combinação de outros elementos que são entretecidos, potencializando o espetáculo e oferecendo, ao leitor de hoje, um acervo sobre a composição teatral.

Um desses elementos que demarcam o gênero dramático é o público espectador a participar do jogo cênico no momento da representação. A forma de relação com essa presença é variada ao longo da história do teatro, e, nesse período específico da Grécia antiga, tomando o texto como referência, tragédia e comédia apresentam forma díspar. No gênero cômico, os personagens e o coro se dirigem diretamente ao espectador, de modo variado, como atestam os fragmentos e as peças completas. Nas palavras de Sifakis (1971), tal procedimento é regra básica na comédia ática, pois é reconhecida a presença da plateia e se estabelece mais uma linha de comunicação. Em *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, esse procedimento também é utilizado, bem como nas demais peças de Aristófanes, destacando-se as intenções dessa convocação. A primeira notificação se dá no verso 40, pelo servo de Ágaton: “Quede-se a multidão silenciosa, de boca cerrada. Aqui dentro, sob os tetos do meu senhor, encontra-se um tíaso de Musas a compor cantos.” Também a personagem Mica (v. 535) solicita o apoio do público: “Se há algum de vocês que [...] se não há, vamos nós mesmas e as nossas escravas [...]”; assim como o coro, no momento da parábase que tem como característica justamente esse direcionamento direto ao público espectador: “Vimos agora aqui junto de vós para dizer qualquer coisa em nosso abono.” (v. 785). A indicativa direta se mantém, quando o público é interpelado: “Nem tu aí serias capaz de afirmar.” (v.809); “Destes aqui presentes, quantos não poderíamos nós apontar que fazem destas habilidades?” (v.815). Assinalando a atenção aos espectadores, Aristófanes segue a tradição da parábase e da comédia, e, mesmo sem alterar o tema, qual o molde trágico, a referência ao público espectador é feita, destacando sua presença e participação no teatro.

Tal entendimento pode ser considerado como mais um recurso estético utilizado por Aristófanes na sua composição cômica, alicerçada no fazer teatral. Essa composição se dá, então, pelos seguintes motivos: a) assunto: o destino do dramaturgo Eurípidés; b) personagens relacionadas com o teatro: i) tragediógrafos (reais) como personagens; ii) personagens trágicos de outras peças; c) referências ao universo teatral: “como Êsquilo na *Licúrgia*,” v. 135; menção aos tragediógrafos Frínico (v. 165), Fílocles, Xénocles, Teógnis (v. 170); d) atuação do coro; e) elementos cênicos: engenhos (vv. 98 e 265), indumentária que possibilita o travestimento para camuflar identidades (vv. 250, 265), para compor personagens (como Ágaton, vv.136-141; 148-151); f) indicação direta aos espectadores; g) indicativas sobre composição dramática.

Esse delineamento aponta que, em certa medida, para a efetiva recepção desses elementos, os espectadores teriam um repertório significativo para depreender as referências e índices dispostos ao longo do texto e do espetáculo. Esse conhecimento pode ser aventado pela experiência de participar dos festivais, pela força dos concursos, como é demonstrado na organização da pólis, como atestam Pickard-Cambridge (1966, p. 32), Leão (2012, p.68). Essa repercussão do teatro no cotidiano do cidadão é referida na própria comédia, sendo um dos motivos do levante das mulheres: “após assistir uma tragédia de Eurípidés os maridos chegam em casa desconfiados, procurando amantes e estranhando os filhos”. (vv. 400-4, 474); além disso, “convenceu os homens de que não há deuses”, reclama a Florista (vv. 444-459). Assim, é possível afirmar que as referências cênicas atestam que o universo teatral era mobilizado na rotina da cidade, constituindo uma de suas instituições, de tal modo que é a força motriz dessa comédia.

Considerações finais

A sobreposição de personagens, com base no intertexto parodístico de tragédias de Eurípidés, configura uma organização cuidadosa que toma como ponto de partida e de análise o próprio teatro, demonstrando a dinâmica aristofânica a utilizar os elementos dramáticos e cênicos para gerar um objeto estético pleno, aliando tradição e inovação, considerando efetivamente o público espectador como parte fundante e demonstrando o teatro como insti-

tuição da cidade. As proposições críticas acerca da sociedade através das referências às assembleias, aos tribunais e oradores, à religião, ao fazer teatral são apresentadas ao longo do texto, sendo mantido o ritmo cômico de fomento ao riso e de interligação de ficção e realidade.

O recurso do intertexto paródico com as tragédias possibilita o acréscimo de personagens que na elaboração do espetáculo fomenta a visualidade da cena e propicia o riso. Não há convergência sobre como teria sido o espetáculo à época de sua estreia, sobre o uso ou não de indumentária e acessórios complementares, ou o nível de materialidade da cena expressas no texto, como abordam os estudos de Slater (2002), Russo (1994), Sifakis (1971), Pickard-Cambridge (1962), mas há índices suficientes para orientar uma encenação (atual) que possibilita explorar os recursos na composição de figurinos, destacando ainda mais a sobreposição de personagens, o trabalho de atuação dos atores e o ritmo da comédia. Essa potencialidade do espetáculo, com o distanciamento dos ataques aos políticos e com a abordagem do tema do teatro como fio central, faz com que, como afirma MacDowell (1995, p. 350), essa peça tenha uma pretensão mais forte de entretenimento do que as demais, sem deixar de contemplar um aspecto habitual em Aristófanes: o embate entre o que é considerado velho e o novo. E, pautado nesse binômio, evidenciado como abalroamento mas também sobreposição, suscitando o diálogo sobre tradição e modernidade, sobre a *poiesis* do teatro, Aristófanes cria um repertório que propicia um olhar sobre o teatro de ontem e de hoje.

Referências

ARISTÓFANES. *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. Tradução, introdução e notas Maria de Fátima Sousa e Silva. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOWIE, A.M. *Aristophanes: myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

EURIPIDES. *Fragments*. Edition and translation by Christopher Collard and Martin Cropp. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

_____. *Helena*. Tradução, introdução e notas Alessandra C. Oliveira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2015,

<https://classicadigitalia.uc.pt/en/livro/helena>, 04.07.2017.

KOVACS, David. *Euripidea*. New York: Brill, 1994.

LEÃO, Delfim. *A globalização do mundo antigo: do polite ao kosmopolite*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

LESKY, A. *História da literatura grega*. Tradução Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace. *Dityramb, tragedy and comedy*. 2. ed. Oxford University Press, 1962.

_____. *The dramatic festival of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

RUSSO, Carlo F. *Aristophanes: an author for the stage*. Routledge, 1994.

SIFAKIS, G.M. *Parabasis and animal choruses*. The Athlone Press, 1971.

SILVA, Maria de Fátima S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: INIC, 1987.

SLATER, Niall. *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.

TAPLIN, O. Fifth-century tragedy and comedy. In: SEGAL, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996. p. 9-28

WRIGHT, Matthew. *Euripides' escape-tragedies: a study of Helen, Andromeda, and Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WOMEN AT THE THESMOPHORIA: A THEATRICAL GESTURE

ABSTRACT:

In *Women at the Thesmophoria*, Aristophanes presented Euripides as a character and parodied his tragedies to show the theater itself as the play's theme. Thus, the study aims to observe that composition by illuminating the threads of dramatic elaboration that unfold a theater under the theater and notifying Euripides appropriation of tragedies to compose this comedy.

KEYWORDS: Aristophanes; comedy; Euripides.