

ISTO NÃO É UM RITUAL: EURÍPIDES EM TESMOPORIANTES

THIS IS NOT A RITUAL: EURIPIDES IN THESMOPHORIAZUSAE

Luciano Heidrich Bisol

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1739-2613>

173

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n2ID37678

RESUMO:

O presente artigo discute os recursos de representação do feminino na obra de Eurípides (c. 484 - 406 a.C.) a partir da crítica teatral encontrada na comédia *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), de Aristófanes (c. 446 - 386 a.C.). Na peça há a encenação de um ritual religioso realizado por mulheres na cidade de Atenas, durante o período Clássico. Como um fractal, Aristófanes desenvolve sucessivos desdobramentos a respeito da encenação dentro da encenação. Esta investigação se trata de uma pesquisa bibliográfica que tem como objetivo identificar o papel da música enquanto elemento mimético para o constructo do feminino na obra euripideana.

Palavras-chave: Eurípides; Mimese; Aristófanes; *Tesmoforiantes*; Feminino.

ABSTRACT:

The present article discusses the resources of female representation in the work of Euripides (c. 484 - 406 BC) based on the theatrical critique found in Aristophanes' comedy *Thesmophoriazusae* (c. 411 BC) (c. 446 - 386 BC). The play portrays a religious ritual performed by women in the city of Athens during the Classical period. Like a fractal, Aristophanes develops successive layers of performance within the performance. This investigation is a bibliographical research aimed at identifying the role of music as a mimetic element in constructing the feminine in Euripidean work.

Keywords: Euripides; Mimesis; Aristophanes; *Thesmophoriazusae*; Feminine.

INTRODUÇÃO:

Eurípides: Homem eis o nosso e também mulher pela aparência. Se falares, faz com que a voz efeminizes com beleza e convenientemente (Ar., Th., vv. 265 - 267)ⁱ.

Quando René Magritte publicou a série *The treachery of images* em 1929, despiu a ficcionalidade do véu de realismo predominante no mundo das artes até o início do século XX. O famoso cachimbo acompanhado pela igualmente famosa assertiva – *ceci n'est pas une pipe* – confirmariam a tendência modernista de modificação do conceito de mimese enquanto representação da realidade e da literatura enquanto imitação das ações humanas, conforme proposto por Aristóteles na *Poética* (c. 335 a.C.). Tal desnudamento da ilusão ficcional guarda semelhança com a proposta de Aristófanes na comédia *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), ou “desmascaramento” da tragédia e do teatro, nas palavras de Pompeu (In: ARITÓFANES, 2015, p. 27).

O enredo da peça de Aristófanes se desenrola em um dos dias de celebração das Tesmofóras, festejos tradicionais da sociedade ateniense, dos quais participavam exclusivamente as mulheres casadas em honra às duas deusas, Deméter e Perséfone, mãe e filha separadas com a chegada do inverno. Nesse dia, após tomar conhecimento de uma conspiração que se instaurava contra si, Eurípides decide penetrar na festa para dissuadi-las de atacar-lhe. Devido ao risco que corre de ser destruído, o poeta, acompanhado por um familiar, busca a colaboração de outro poeta trágico, Agatão, que, por ser efeminado, passaria despercebido entre as mulheres. No entanto, este se recusa a comparecer pessoalmente ao evento, mas consente em auxiliá-los, travestindo o Parente de Eurípides com a roupa de uma mulher trágica. Nesse momento, discutem-se os métodos de composição de uma personagem feminina e encontramos, conforme aponta Patrizia Mureddu (1983), um dos mais antigos registros do conceito de mimese, discutido décadas mais tarde por Platão, em *As Leis* (1999) e em *República* (2001), e por Aristóteles, na *Poética* (1980).

Após travestir-se de mulher, o Parente se dirige às Tesmoforiantes para impedir que Eurípides seja liquidado. No entanto, durante a assembleia que se instala para julgar o poeta, o disfarce do Parente é revelado. Enquanto as mulheres tentam capturá-lo, o Parente sequestra o bebê de uma delas, que na verdade é um odre de vinho escondido. Eurípides então entra em cena para tentar resgatar seu aliado e, para isso, promete não mais caluniar as mulheres em suas peças. As participantes da celebração recusam libertá-lo. Assim, os dois personagens masculinos iniciam uma série de paródias de dramas euripideanos perdidos e, em meio à confusão instalada, conseguem escapar.

O presente artigo é uma pesquisa bibliográfica que possui como objetivo explicar a representação do feminino em Eurípides a partir da mencionada peça de Aristófanes, que, como uma espécie de fractal, desdobra-se em múltiplos níveis de representação. Na primeira seção, apresentamos um levantamento a respeito da recepção Eurípides e de suas personagens mulheres na obra de Aristófanes, Platão e Aristóteles. Na segunda etapa de investigação, apresentamos um estudo a respeito dos aspectos ritualísticos de *Tesmoforiantes*, recuperando aspectos míticos e religiosos. Como considerações finais, apontamos que as os recursos, constantes na obra de Eurípides, não são cantos ritualísticos reais, mas se assemelham a eles.

AS EURIPIDEANAS NO PERÍODO CLÁSSICO

Seja por meio das paródias a seu estilo discursivo, seja por meio da representação de sua figura no palco, podemos afirmar, juntamente com a professora Ana Maria César Pompeu (2008), que Eurípides está presente em todas as peças de Aristófanes. Isso é, inclusive em falas que imitam o tratamento peculiar dado à língua ática, explorando uma série de recursos linguísticos como o poliptoto, a parataxe, aliteraões e neologismos. De fato, rimos muito com Aristófanes dos estilos circulares para construção de aforismas axiomáticos formulados à moda de Admeto em *Alceste* (c. 448 a.C.):

“ela é e já não é” (E., *Al.*, v. 521), que ecoam na comédia *Acarnenses* (c. 425 a.C.), por exemplo: “Eurípides está dentro de casa, e está fora” (Ar. *Ac.*, vv. 398).

Nas últimas décadas do século V a.C., festivais teatrais proliferaram por toda a Hélade (WILSON, 2000), chegando até as colônias gregas no sul da Itália (BEACHAM, 2007). A partir de seu epicentro em Atenas, as peças funcionaram com suporte de inovações estéticas veiculadas, principalmente, por sua música, que passou por transformações. Entre os diversos compositores que aderiram a um novo estilo musical plangente e feminino, destacam-se os poetas trágicos Agatão e Eurípides (CSAPO, 1999, 2004), cujas composições são ridicularizadas nas *Tesmoforiantes* em que, conforme aponta Mureddu (1983), críticas literárias e musicais se misturam a críticas pessoais. A autora reconhece a mimese como o empenho de um autor em instituir uma realidade fictícia reproduzindo, por meio da fala, da música e da gestualidade da performance, ações concretas de um passado mítico. Ou seja, a musicalidade é um recurso para o estabelecimento da ficcionalidade. Todos esses elementos serão expostos ao ridículo nas peças de Aristófanes.

Embora evidentemente a intenção primeira de *Tesfomoriantes* seja achincalhar o gênero trágico e alguns de seus mais notáveis adeptos, a insistente menção a procedimentos de criação estética possibilita uma complexa reflexão acerca da ficcionalidade, do estilo e da composição. É fato que uma piada séria contradiz as diretrizes aristotélicas registradas na *Poética*. No entanto, assim nos empenhamos em analisar o fenômeno de caracterização do feminino na obra de Eurípides.

Considerando isso, cabe tecermos algumas ponderações a respeito da *Poética* de Aristóteles. Ao longo das aulas que compõem o curso *perí poietikês*, Aristóteles ensina seus discípulos a lerem poesia. Nesse processo, emprega ferramentas específicas para interpretação e atribuição de certo juízo de valor a um conjunto de obras literárias produzidas entre os séculos VIII a IV a.C. Mas nessa sequência didática, Aristóteles expõe comentários descritivos – ou

mesmo normativos – sobre elementos característicos dos gêneros poéticos, entre os quais se destacam alguns dos tópicos relativos à tragédia e à epopeia. Na *Poética* são identificáveis proposições acerca da imitação do feminino em cena de um teatro dionisíaco. Uma mulher não costuma ser valente, inteligente ou nobre, afirma Aristóteles na seção 1450a, por isso, não é recomendável serem assim representadas. Esse conjunto de lições estéticas é tradicionalmente lido como uma defesa da arte poética, espécie de resposta a seu predecessor.

Antes dele, na *República* (2001), Platão realizou uma espécie de censura ao desprezar na poesia a presença de qualquer falibilidade divina ou fraqueza humana perante a morte. No diálogo narrativo, Sócrates ensina Trasímaco que a repetição leva ao hábito e, portanto, o homem que imita o papel de uma mulher no palco enfraquece seu corpo, o que coloca em risco a segurança da Politeia. Nesse sentido, pouco antes do legado platonista, Aristófanes apresentou em suas comédias, no final do século V a.C., uma profusão de comentários debochados e, algumas vezes, estapafúrdios, a respeito da relação entre Eurípidés e as mulheres de seu tempo, destacando principalmente aspectos desastrosos da recepção de sua obra entre o público feminino. Essa primeira abordagem crítica, assim como as outras duas que se seguiram, aponta que a recorrente referência a temas concernentes ao universo feminino realizou-se de maneira não convencional nas peças do poeta, leitura que se tornou canônica ao longo dos séculos.

Nesse sentido, Aristóteles, na seção 1461b da *Poética*, condena a representação exagerada dos atores que imitam tudo. Mais do que isso, sugere uma predileção ao discurso recitativo em relação à encenação das narrativas, épicas e trágicas. O filósofo atribui uma noção de valor ao objeto estético, prescrevendo a contenção gestual do intérprete, ao mesmo tempo em que parece subestimar a compreensão da plateia:

Poderia perguntar-se qual das duas é melhor, a imitação épica ou a trágica. De facto, se a forma menos vulgar é a melhor, e essa é sempre

a que se dirige aos melhores espectadores, é por demais evidente que a que imita todas as coisas é extremamente vulgar. É, na verdade, por pensar que eles não percebem se o próprio actor não acrescentar alguma coisa, que fazem muitos movimentos, como os maus flautistas que rodopiam, se tiverem de imitar o lançamento do disco, e arrastam o corifeu, se tocarem o Cila. E realmente a tragédia é assim, da mesma forma que os primeiros actores criticavam os seus sucessores: Minisco chamava a Calípides macaco, porque ele era muito exagerado, e igual opinião havia também sobre Píndaro. Estes actores estão, em relação aos mais velhos, como toda a arte trágica está em relação à epopeia. Na verdade, dizem que a epopeia é para espectadores distintos, <que> dispensam completamente os gestos, e a tragédia para espectadores vulgares. Portanto, se é vulgar, é evidente que será inferior (Arist., *Po.*, 1461b).

Compreendemos, a partir da leitura do fragmento acima, que o filósofo discute limites para a mimese. A gestualidade do ator é um fator limitante no processo de representação. Essa espécie de regulamentação da performance prevaleceu como ideologia da fortuna crítica desde a Antiguidade até o século XXⁱⁱ. Além disso, a preferência da épica recitativa à tragédia representada parece-nos indicar um ideal cívico de desaprovação de pessoas de “classes inferiores”. O excerto indica ainda uma transformação da relação entre os atores com sua mimese ao longo do século V. Segundo Valakas (2008, p. 97), no decorrer do período trágico desenvolveu-se uma espécie de maneirismo entre os atores. De acordo com o teórico, os papéis dos protagonistas tornaram-se cada vez maiores e mais virtuosos. Assim, acreditamos que as passagens líricas de nossa análise nos capítulos seguintes desenvolvem uma espécie de poética dos lamentos por meio do elemento melódico, dos topoi acionados pelos discursos, acompanhados de uma partitura corporal específica. Aristóteles é o primeiro a formular o paradigma de que a leitura poderia ser superior à performance, aproximadamente um século após as representações originais das cativas euripideanas que, como vimos, trata-se de mulheres masculinizadas.

Platão, no livro III, 395c-e da *República*, sugere, na voz de Sócrates, que não agrada a possibilidade de guardiões da Politeia tornarem-se fracos e

lascivos, devido à influência da mimese feminina sobre seus corpos. De acordo com o filósofo, a representação de lamentos femininos por parte dos atores poderia comprometer sua representação dos lamentos masculinos, resultando em uma feminização dos mesmos:

Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência? [...] Logo, não ordenaremos a um daqueles de quem queremos ocupar-nos e que é preciso que se tornem homens superiores, que, sendo homens, imitem uma mulher, nova ou velha, ou a injuriar o marido, ou a criticar os deuses, ou a gabar-se, por se supor feliz, ou dominada pela desgraça, pelo desgosto e pelos gemidos [thrénos]; muito menos quando está doente, ou apaixonada, ou com as dores da maternidade (Pl. R., 395c-e).

Platão parece atacar diretamente a representação dos dramas euripideanos. Segundo Loraux (1998, p. 9 - 11), o *páthos* – espécie de sofrimento cívico – está relacionado, sob a perspectiva do filósofo, com os excessos femininos. Dessa maneira, segundo a autora, a lamentação seria um comportamento feminino que não deveria ser imitado pelos guardiões da cidade. Sua representação acabaria por comprometer a integridade e segurança de toda a comunidade. A ligação entre mulheres e lamentação estabelece-se no seio do mesmo âmbito de proibições daquela sociedade. Sua representação no momento cívico das Grandes Dionisíacas configurar-se-á como um espaço de resistência, conforme aponta Chong-Gossard (2008).

Por outro lado, em *Greek Tragedy in Action* (2003), Taplin destaca que a filosofia estética do século V aplica à tragédia, assim como a outras expressões artísticas sofisticadas, além da noção de mimese, a de *apáte*, ilusão. Esses efeitos são reconhecidos amplamente na iconografia da cerâmica clássica, na qual se identifica uma acentuação dos traços realísticos ao longo da produção do século V, ao mesmo tempo em que identificamos alguns elementos

estilizados, como o *ekkýklema* (plataforma) e o *mekhané* (elevador, guindaste). Embora nossa investigação preocupe-se com a identificação de uma espécie de poética do feminino em Eurípides, concordamos com Oliver Taplin em relação a uma sutil percepção do humano, anterior mesmo ao gênero, identificável por meio da organicidade dos corpos, da pele, dos órgãos dos atores. Esse reconhecimento implica a alteridade entre masculino e feminino e participa, mais uma vez, da subversão entre as categorias organizadoras do pensamento grego.

Willian Allan, em *Andromache and Euripidean Tragedy* (2000, p. 6), destaca que na tragédia ática há, de modo geral, uma tensão entre o mundo mítico a que se refere e o mundo contemporâneo à audiência a que se dirige. Essa sensível oposição entre um passado glorioso e um presente decadente é percebida especialmente nas heroínas de nossas peças. Conforme veremos em nossas discussões, um dos elementos constitutivos da linguagem de lamentação é, justamente, a recuperação do passado do indivíduo que se lamenta, assim como a referência à sua cidade e ao seu marido.

Cabe destacar a menção ao poeta em *Lisístrata* (c. 410 a.C.), quando, em meio à deflagração da greve de sexo, a abstinência torna-se um commodity na negociata para o fim da guerra entre Atenas e Esparta. Na peça, a personagem título afirma que é pelas tragédias de Eurípides que os homens da pólis enxergam suas mulheres. E a imagem que têm delas é a pior possível. O testemunho aristofânico revela que as peças do poeta podem ter funcionado como lentes através das quais o cidadão ateniense observa o feminino. Inicialmente, é forçoso reconhecemos todo o absurdo que ronda o enredo de Lisístrata. Isto é, qualquer espécie de mobilização por parte das mulheres em relação à própria sexualidade era simplesmente impossível para os homens gregos que assistiam àquela peça. A partir disso supomos que tamanho impacto da obra do poeta entre as mulheres de seu tempo é igualmente improvável. Desde o Renascimento até a Modernidade, costumou-se interpretar que a

imagem das mulheres construídas por Eurípides enfatiza aspectos inglórios e indecorosos, a partir de uma leitura algo tendenciosa de paradigmas como o de Fedra e Medeia.

É importante salientar também que já em *Acarnenses* (c. 425 a.C.) é apresentada a discussão sobre o processo mimético desenvolvido pelos autores gregos do século V. Na ocasião, Diceópolis refere-se ao Télefo de Eurípides, personagem que, à maneira de Odisseu, teve de transvestir-se de mendigo para entrar em sua cidade. De maneira anedótica, Aristófanes afirma que, assim como seu personagem, Eurípides teria se vestido e agido como mendigo, para inspirar-se para a composição do drama satírico homônimo (c. 438 a.C.). Trata-se de uma discussão acerca da *apáte*, ilusão, recurso necessário para a imitação, o que nos leva a questionar os limites da representação. Tal indagação antecipa a discussão de Platão sobre a influência da prática artística sobre o sujeito e seu comportamento.

Mas, na esteira de Zeitlin (1996), o feminino em Eurípides representa o outro, e o destaque concedido ao gênero identificado em suas peças é uma prática de alteridade, por meio da qual o sujeito fala do outro para dizer a si mesmo. Nesse sentido, ao percorrermos o fio de Ariadne que conduz o corpus aristofânico, encontramos em *Tesmoforiantes* o novelo que amarra a relação entre as mulheres atenienses do século V a.C., o cumprimento de rituais de celebração à vida e à morte e a representação de canções, temas e partituras corporais em palco de teatro. Então, embora toda a comédia aristofânica seja essencial para a leitura de Eurípides, ao desenvolvermos a temática da relação entre o feminino e a morte, percebemos em *Tesmoforiantes* notável aproximação entre os dois temas.

AS MULHERES QUE CELEBRAS AS TESMÓFORAS

Iniciemos nossa discussão em torno de *Tesmoforiantes* (2015) com uma contextualização mítica e em seguida ritualística a respeito das celebrações em

honra às duas deusas. Conforme conhecemos a partir da *Teogonia* de Hesíodo (v. 453 - 458), Deméter é uma das três filhas de Reia, que descende de Gaia e Cronos. A deusa Deméter carrega em seu nome duas palavras, dê, cuja raiz corresponde a gê, terra, acrescida da base meter, mãe. Sua origem remete a uma sociedade agrícola provavelmente anterior à chegada das primeiras tribos helênicas ao continente. Segundo Kerényi (1969), encontra-se a presença de seu culto em diversas regiões do mundo mediterrâneo antigo. A entidade reúne elementos comuns a outras deidades anteriores e, a partir do período arcaico, quando se fundam as primeiras comunidades rurais, a deusa provedora de grãos assume papel preponderante na religiosidade grega, passando a ser fortemente cultuada como uma deusa olímpica. Assim, Deméter é a deusa das culturas agrícolas, aspecto que a aproxima do próprio Dioniso, cuja presença é inferida pela menção ao odre de vinho disfarçado de criança em *Tesmoforiantes*. Como ele, a pluralidade de suas funções no calendário grego se deve, provavelmente, à heterogeneidade de sua origem, sugere Kerényi (1969).

O mais antigo testemunho da narrativa mítica sobre a deusa e sua filha advém-nos do Hino homérico a Deméter (EVELYN-WHITE, 1982, p. 288): nos campos Elísios, Coré fora raptada violentamente por Hades. Informada por sua irmã, Hécate, sobre o local de desaparecimento da filha, Deméter se dirige àquela região. Chegando a Eleusis, junto ao poço das virgens, disfarçada de velha ama, investiga entre as jovens o paradeiro de sua filha. Lançar mão de um disfarce para atingir determinado objetivo é um tema constante na literatura grega. Segundo Detienne e Vernant (1991), tal ilusão, *apáte*, é um dos efeitos produzidos pela astúcia, méti, que permite lograr êxito sobre um adversário, como na contenda entre Zeus e Prometeu (HESÍODO, 2013). Assim, a referência à ilusão insere as duas deusas na teia mitológica dos disfarces, elemento essencial para pacto ficcional entre os poetas teatrais e suas audiências. Além disso, conforme afirma Mureddu (1983), a *apáte* participa do campo semântico da mimese, revelando-se um efeito da literariedade.

Após ser ofendida por Metaneira, mãe das jovens junto ao poço e de Demofonte, Deméter exige que lhe seja erigido um templo em Eleusis, para onde se recolhe até que tenha notícias sobre o paradeiro da filha. Enquanto isso, nenhuma planta brota sobre a terra, e a espécie humana se vê ameaçada por carência de recursos. Só então Zeus recua e revela à irmã e consorte que tudo fazia parte de um grande acordo. Além disso, a jovem fora oferecida por Zeus a Hades, de patriarca para patriarca, como parte do trato que dividia o mundo entre os três irmãos. Furiosa, Deméter exige a presença da filha. Então, Zeus envia Hermes ao Hades para negociar, com a seguinte proposta: dois terços do ano, Coré ficaria ao lado da mãe e dos outros deuses, e um outro terço atuaria como a famigerada Perséfone, a mui temerária soberana do mundo dos mortos.

Após três ou seis meses, conforme a versão do mito, a jovem deusa retorna, e com ela a primavera, evento que será comemorado anualmente pelos séculos vindouros como os mistérios de Eleusis, que ao lado do Orfismo, foram as mais fortes manifestações religiosas da antiguidade clássica. Porém, transcorridos dois terços dos dias do ano, a avó Reia aproxima-se de Deméter para dizer que já é hora de devolver a filha a Hades. Ela, como a grande mãe que pela primeira vez perde seu filho, lamenta enlutada a partida, e a terra se fecha para as culturas agrícolas e também para as almas desses antepassados agricultores, quando, então, com cantos de dor, as mulheres celebram as Tesmóforas.

Em Eleusis, Deméter ensinou mistérios sobre o quais nada pode ser dito, pois em si consistem no inominável, isto é, por respeito e temor às duas deusas nada pode ser revelado, como salienta bem o aedo homérico. Todavia, essa voz narrativa ressalta que aqueles que os experimentaram terão a boa ventura no pós-morte enquanto os não iniciados sofrerão. Inicia aí a divisão dos destinos humanos após a vida, entre o caminho agradável dos seguidores da religião e o tortuoso caminho dos demais, visão que será compartilhada tanto pelo Zoroastrismo quanto pelas três grandes religiões abraâmicas. Eliade (1992, p.

378), como também Kerényi (1969), defende que provavelmente aconteciam, em ambas as festas, representações da cena de rapto da jovem. Além de conter o elemento da representação em seu mito, conforme vimos acima, as deusas presidiam encenações em seus festejos.

Seguindo a proposta de explicar a representação do feminino em Eurípidés a partir de *Tesmoforiantes*, cabe destacar alguns pontos da narrativa mítica relativa às duas deusas. O primeiro é que, assim como muitas protagonistas de Eurípidés, as mulheres que celebram as Tesmofóras encontram-se em estado de luto. Por isso, desempenham manifestações semelhantes às práticas funerárias que incluem o pranto ritualizado e a execução de canções de lamento. Isso nos leva a um segundo ponto.

O mito das duas deusas associa diretamente o feminino ao surgimento da vida e à morte em seus aspectos sociais e religiosos. Nesse sentido, ao desenvolver uma abordagem arquetípica para a interpretação da literatura, Meletínski (2015) refere-se à figura da Grande Mãe, responsável pelo nascimento e origem da espécie humana, que encerra em si mesma os dois pontos norteadores da vida humana, isto é, o nascimento e a morte, assim como diversas outras figuras religiosas por todo o Mediterrâneo antigo. Em uma visão cíclica do tempo e da história, semelhante à da tese desenvolvida por Nietzsche (2006), o feminino abrange o paradoxal eterno retorno. E então, no mito das duas deusas, vida e morte se aproximam por meio do retorno ao ventre da terra no sentido metafórico, constituindo, a um só tempo, o momento de entrada e saída da vida terrena. Assim observamos Hécuba, mãe de dezenove filhos de Príamo, responsabilizar-se pelos ritos funerários de Astíanax, ao encerramento de *As Troianas* (EURÍPIDES, 2018).

Um terceiro ponto a ser discutido é a aproximação entre a morte e o casamento, revelada como subtexto do mito das duas deusas. Conforme a leitura de Kerényi (1969), ao ser entregue para a união com o consorte, uma parte importante da menina morre simbolicamente, aquela relacionada à mãe,

à inocência, à infância, o que também é defendido por Rush Rehm (1994). Ao conhecer seu parceiro, a vida da jovem é dividida em duas partes. Enquanto na primeira ela era dominada pela figura materna, na nova fase ela será dominada pelo marido, no momento em que a jovem deixa de ser filha e passa a ser esposa. Este é o cerne da comemoração das Tesmóforas, mulheres que lamentam a ruptura com a casa de origem. Não por acaso, são essas mulheres que querem expulsar a figura de Eurípides da cidade. Na obra do poeta, recorrentes são as aproximações entre a morte e o casamento, como nos casos de Cassandra em *As Troianas* (EURÍPIDES, 2004), ou de *Ifigênia em Áulis* (EURÍPIDES, 2024).

Em relação aos aspectos ritualísticos, as Tesmóforas faziam parte das diversas festas religiosas comemoradas ao longo do ano grego, como mostrou Burkert (1991) e Trabulsi (2004). A comemoração ocorria no mês de outubro, após a colheita, no início do inverno, quando as mães gregas celebravam com encenações e canções de lamento o momento de despedia entre as duas deusas, quando Deméter e Coré separam-se, antes do inverno, o que nos permite analisar outro ponto em relação a peça de Aristófanes. A reunião realizada para julgar o poeta assemelha-se às assembleias realizadas pelos cidadãos atenienses ao longo do período clássico. Nesse sentido, o julgamento de Eurípides é uma encenação dentro da comédia em um desdobramento ficcional permitido pela representação da celebração das Tesmoriantes.

No calendário religioso grego, a celebração da separação se opõe aos Mistérios de Eleusis, que comemoram o reencontro das duas deusas. Assim, os festejos encerram dois momentos de um mito duplo, em que mãe e filha representam as duas pontas de uma mesma linha da vida, assegurando a seus fiéis a morte como ponto de reinício. Os festejos em honra às duas deusas aconteciam no período das colheitas; tratava-se, ademais, de um evento restrito às mulheres casadas. As tesmoforiantes celebravam, pois, duas divindades, denominadas Tesmóforas. Cabe ressaltar que, ao longo do século V a.C., mesmo

com todas as modificações em sua estrutura econômica, Atenas ainda dependia grandemente da agropecuária, tanto para a exportação quanto para o consumo de sua própria população e das localidades vizinhas. Além disso, as Tesmóforas celebram o momento de despedida entre Deméter e sua filha, que se recolhia para o Hades pelos próximos meses. Metaforicamente, Coré assemelha-se ao grão, que precisa repousar sob o solo para depois germinar na primavera, caracterizando-se, portanto, como uma deusa das plantas. Mas, ao despedir-se de sua mãe, a progenitora chora, enlutada pela ausência da filha, semelhante ao mito egípcio de Ísis e Osíris, por exemplo.

Enquanto os mistérios de Eleusis comemoram o retorno à vida, a celebração das Tesmoforiantes marca o ponto limite na linha da vida, a morte. Não por acaso, em Aristófanes são as mulheres que celebram as Tesmóforas, vínculo entre o feminino e a morte, que decidem banir Eurípidas da cidade.

Nessa ocasião, as mulheres áticas se reúnem para conspirar contra o poeta, responsável, segundo elas, pelo desprestígio das mesmas em sua sociedade. Em Eurípidas, Hécuba é, semelhantemente a Deméter, a mãe que chora a ausência de suas filhas. As mulheres que celebram as Tesmóforas querem expulsar o poeta, pois este penetrou o âmbito do saber feminino e transportou parte desse saber para o palco. Não é o sujeito histórico que é ameaçado, mas sua figura literária. A exigência pela extinção de Eurípidas significa o fim da observação do feminino sob o ponto de vista do masculino. Nunca um homem poderá saber o que vive uma mulher. Embora sejam paradigmáticos os nomes de Medeia e Fedra, acreditamos que a grande chave para leitura das eurípideanas está em suas mulheres enlutadas, semelhantes às que celebram as Tesmóforas. Isto é, dentro do espaço ficcional de Aristófanes, temos as personagens expulsando seu criador e se emancipando da referencialidade enquanto traduzem as funções funerárias atribuídas à mulher antiga.

Nesse sentido, Mureddu (1983) argumenta que, por meio das diferentes

camadas de representação, as mulheres de *Tesmoforiantes* (2015) direcionam-se para a emancipação do texto literário. Acolhemos tal argumento com reservas ao considerarmos outro ponto chave, mencionado anteriormente, que é o decisivo papel da musicalidade nas peças de Eurípides. O recurso da música, elemento a serviço da mimese, permite que o espetáculo cênico acione emoções e lembranças na audiência, transgredindo os limites discursivos da representação e fazendo com que a literatura não tenha um fim em si mesma, mas que complete seu sentido na recepção do espectador, como propôs Barthes (1971).

Reconhecemos um abismo entre a mulher trágica e a mulher ateniense comum do século V a.C. O fato convencional de ocuparem um espaço de circulação social externo ao ambiente do *oïkos* e dos palácios faz de toda personagem feminina na tragédia clássica uma mulher insurgente. Destacamos também que as peças de Eurípides expõem ao espectador algumas preocupações femininas que são anacrônicas em relação ao material mitológico da Era do Bronze que referenciam. Segundo a Primeira Mulher nas *Tesmoforiantes* de Aristófanes, as senhoras atenienses foram recorrentemente ultrajadas por Eurípides, o “filho da vendedora de verduras”, diz ela em tom pejorativo. Por isso, querem sua aniquilação. Por sua fama de homem austero e por polêmicas envolvendo a recepção de suas produções, o Eurípides histórico guarda uma série de querelas entre autores e comentadores antigos. Em uma visão binária da realidade, de onde se eleva o par masculino/ feminino, sabemos que Eurípides guarda desavenças entre os autores e comentadores da Antiguidade, por empregar atores em papéis femininos tão realistas.

Conforme apontou Auerbach (2013, p. 18), a representação mais realista é justamente constitutiva do trágico, em comparação ao épico. Para além do conceito aristotélico, Auerbach reconhece a mimese como representação histórica da realidade. A tragédia grega torna-se, portanto, uma arte mimética mais realista que a épica, ao introduzir os lamentos, thrênnoi, acompanhados

pelos auletésⁱⁱⁱ, em suas performances. Na comédia *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.), é Eurípides quem tenta disfarçar-se de mulher a fim de proteger-se a si próprio. As mulheres cidadãs reúnem para celebrar a alternância entre os domínios de Deméter e Perséfone. Porém, Eurípides sabe de antemão que as mulheres se reúnem para acusá-lo em assembleia por calúnia e difamação. Assim, Eurípides procura outro tragediógrafo, Agatão, para ajudá-lo a disfarçar-se de mulher e ir até assembleia para defender-se. Mas Agatão o dissuade, uma vez que as mulheres ficariam invejosas de tamanha beleza, e o plano acabaria por fracassar. Assim, Eurípides procura um parente seu – possivelmente o sogro – para travestir-se e ir defendê-lo.

No campo da tragédia, um personagem que ajuda outro a disfarçar-se de mulher é o próprio deus Dioniso, nas *Bacantes*, que veste Penteu para espiar as mulheres. Ou seja, toda vez que um homem precisa desempenhar um papel feminino, é necessário usar as roupas e todos os acessórios de uma mulher. Essas transfigurações e disfarces evidenciam a distância entre as mulheres atenienses reais e as mulheres trágicas. Segundo Froma Zeitlin, sempre que uma mulher adentra a cena do teatro de Dioniso, temos, na verdade, a visão de um homem a respeito do universo das mulheres. No importante artigo *Playing the other: Theater, theatricality and the feminine in Greek drama* (1996), Froma Zeitlin argumenta que o desenvolvimento do gênero trágico, ao longo do século V, acompanha a definição social dos gêneros masculino/ feminino. E, uma vez que a tragédia circula pelo campo da loucura e da irracionalidade, estaria associada intrinsecamente ao feminino. Dioniso rompe as categorias sociais normais e desafia a organização hierárquica da lógica masculina e patriarcal, revelando ser a vida algo complexo e ambíguo. Segundo Zeitlin, é da aproximação entre Dioniso e o feminino que advém a força do teatro clássico (1996, p. 65).

Portanto, as mulheres trágicas constituem um duplo. Por um lado, trata-se de homens feminilizados devido à performance; por outro, mulheres

masculinizadas por suas ações. Lembramos ainda que, nos coros de mulheres desempenhados por rapazes, pode-se dizer que há algo para ser aprendido e retido das mulheres, ou a tragédia não problematizaria os papéis masculinos e femininos.

Ag. Por exemplo, se algum compõe peça com mulheres, participação desses modos o corpo deve ter (Ar., *Th.*, 151 - 152)^{iv}.

A piada acima, dirigida por Agatão a Eurípides, encena bem a percepção que o poeta cômico tinha da recepção das peças do tragediógrafo em seu contexto contemporâneo. A anedota sugere que o dramaturgo precisa ter em seu corpo o feminino, pensar como uma mulher, para que possa representá-la. Tal piada é análoga à empregada em *Arcanenses*, quando Eurípides usa habitualmente as roupas de um mendigo. As mulheres euripideanas não pertencem ao grupo de mulheres tidas como adequadas para o *oïkos* grego, primeiramente as melissas e posteriormente a dámar, senhora. É aqui que se encontra o problema pelo qual o dramaturgo é acusado na assembleia das Tesmoforiantes.

A transformação do parente em mulher é indicadora de um recurso recorrente do teatro de Eurípides. Os trajes femininos serão fornecidos pelo poeta Agatão (representado como efeminado), em uma clara manifestação do caráter artificial ou indireto de tal disfarce. Em vez de uma mulher, será um homem travestido, assim como todas as personagens femininas do teatro trágico, já que não havia atrizes, como aponta Pompeu (In: ARISTÓFANES, 2015). Em Aristófanes, notaremos que a mulher será um artifício do poeta para continuar a “falar mal da cidade ou dos homens da cidade” sem a censura política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecemos, pois, que, de *Alceste* a *Agave*, um verdadeiro tíaso de mulheres compõe a mitologia pessoal de Eurípides. Assim, entre a mais antiga

e a mais recente peça do autor que chegaram completas a nós, é possível identificar um fio condutor que é a insurreição feminina. Muitas coisas mudaram na sociedade ateniense naquele século, e as mulheres euripideanas revelam-se porta-vozes de um discurso antiopressor, registrando a dor e a desolação daquelas que foram negligenciadas e confinadas a um espaço doméstico. Podemos notar nas peças do autor o registro de como se formava uma sociedade misógina, em que as gerações sucedem a gerações e tudo continua como está. Nesse ponto, as mulheres de Eurípides são insurgentes, emanam as vozes dos oprimidos de todos os tempos. Nas tragédias euripideanas, as mulheres são vítimas da violência em decorrência de guerra, em tempos de intolerância e traição. Ao eximir-se de realizar pessoalmente essa incursão, a personagem aristofânica parece indicar a incapacidade do poeta de realizar a grande empreitada de conhecimento do universo feminino. O que assistimos é uma composição caricata e mal lograda de imitação, pois o Parente acaba por ser descoberto e a ilusão, semelhante à pintura de René Magritte, é rompida.

REFERÊNCIAS

ALLAN, William. *The Andromache and Euripidean Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ARISTÓFANES. III – *Lysistrata, The Thesmophoriazusa, The Ecclesiazusa, The Plutus*. With an English translation by Benjamin Bickley Rogers. London: William Heinemann, 1946.

ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTÓFANES. *Acharnians*. Ed. Sommerstein. Liverpool: Aris and Phillips, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valene. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURKERT, Walter. *Greek religion*. Translated by John Rafan. Maiden: Blackwell, 1991.

EURÍPIDES. Euripides Alcestis. Edited with Introduction & Commentary by L. P. E. Parker. Oxford: Oxford Clarendon Press, 2007.

MUREDDU, Patrizia. Il poeta drammatico da didaskalos a mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane. Aion IV-V, Napoli, p. 77-98, 1982 - 1983.

BEACHAM, Richard. Playing places: the temporary and the permanente. In: MCDONALD, Marianne; WALTON, J. Michel. *Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CHONG-GOSSARD, J. H. Kim. On Gender and Communication in Euripides' Plays, Between Sound and Silence. Boston: Brill, 2008.

CSAPO, Eric. Later Euripidean drama. Illinois Classical Studies, v. 24, p. 399-426. Illinois, 1999.

CSAPO, Eric. The politics of the new music. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of 'mousike' in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

ELIADE, Mircea. Mito do eterno retorno. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EVELYN-WHITE, Hugh. Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle and Homeric. Loeb Classical Library. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

EURÍPIDES. Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURÍPIDES. Ifigênia em Áulis. Tradução de Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Madamu, 2024.

HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona; WRIGLEY, Amanda. Dionysus since 69: Greek tragedy at the dawn of the third millennium. New York: Oxford University Press, 2004.

HESÍODO. Teogonia. Tradução de Christian Werner. São Paula: Hedra, 2013.

JUNG, Carl; KERENYI, Karl. *Essays on a Science of mythology: the myth of the divine child and the Mysteries of Eleusis*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

LORAU, Nicole. *Mothers in mourning: with the essay of amnesty and its opposite*. Translated by Corinne Pache. New York: Cornell University Press, 1998.

MELETÍNSKI, Eleázar M. Os arquétipos literários. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere, Cotia: Ateliê

Editorial, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução e notas Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. República. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: 2001.

PLATÃO. As Leis, incluindo Epinomis. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

REHM, Rush. Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy. Princeton: Princeton University Press, 1994.

TAPLIN, Oliver. Greek Tragedy in action. London, New York: Routledge, 2003.

TRABULSI, José Antonio Dabdad. Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VALAKAS, Kostas. O uso do corpo por atores na tragédia e nas peças satíricas. In: ESTERLING, Pat; HALL, Edith. Atores Gregos e Romanos. Tradução de Ferreira e Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008.

WILSON, Peter. The Athenian institution of the khoregia: the chorus, the city and the stage. Cambridge University Press, 2000.

ZEITLIN, Froma. Playing the Other: gender and society in classical Greek literature. Chicago: Chicago University Press, 1996.

ⁱ Tradução de Ana Maria César Pompeu (ARISTÓFANES, 2015. p. 58).

ⁱⁱ O renascimento da performance trágica em nossa contemporaneidade acontece, sobretudo, após a releitura de As Bacantes de Eurípidés, intitulada Dionysus in 69, representada pelo The Performance Group no contexto Off-Off Broadway de Nova York. A peça iniciou um novo ciclo de discussão acerca das relações entre performance de gênero por meio da valorização do happening ou teatro de vivência. Para as discussões seguintes acerca da performance contemporânea da tragédia ver: HALL, MACINTOSH e WRIGLEY, 2004.

ⁱⁱⁱ Músicos que tocavam o aulo, instrumento de sopro constituído por duas flautas de espessuras e, conseqüentemente, timbres diferentes.

^{iv} Tradução nossa de *Thesmophoriazusaie*, Αγ. αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποιῆ τις δράματα, μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. (Ar., *Th.*, 151 – 152, Ed. Rogers, 1946. p. 144)