

## A VINGANÇA DE FEDRA: A PARÁBASE D'AS MULHERES QUE CELEBRAM AS TESMOFÓRIAS

Adriane da Silva Duarte  
[FFLCH-USP]

### RESUMO

O artigo quer demonstrar que a parábase d'*As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* acompanha o movimento paródico da comédia em questão e remete às tragédias *Melanipe Aprisionada* e *Hipólito* de Eurípides. Com isso, a passagem deixa de estar centrada nas divergências entre os gêneros biológicos, dizendo respeito, sobretudo, às diferenças entre gêneros dramáticos, comédia e tragédia, provando assim a integração da passagem parabática às demais seções da comédia aristofânica. *Palavras-Chave*: Comédia grega antiga; parábase; Aristófanis; Eurípides; paródia.

Estudos recentes sobre a parábase aristofânica tendem a ressaltar seus vínculos com a temática desenvolvida em cada uma das peças, abandonando todo um lugar-comum da crítica que a considerava como um elemento digressivo e, portanto, prejudicial do ponto de vista da composição<sup>1</sup>. Ao partir do pressuposto de que a parábase condensa os temas mais importantes tratados na comédia, reelaborando e sistematizando imagens e argumentos anteriormente apresentados e projetando seu desenvolvimento posterior, Bowie, num importante artigo do início dos anos oitenta, observa que:

longe de ameaçar a unidade da peça, a parábase indica onde essa unidade se encontra, além de dar pistas sobre o significado da peça e a natureza da comédia aristofânica em geral<sup>2</sup>.

1. Cf. Bowie (1982) e Hubbard (1991) para essa nova perspectiva.

2. Bowie (1982: 27), tradução da autora.

Ou seja, a parábese, antes vista como um elemento de desagregação da comédia, seria na verdade responsável pela articulação de cenas e temas.

Isso é evidente no que concerne a *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, comédia que Aristófanes encenou em 411 a.C. Nela, o coro mantém-se caracterizado durante os anapestos parabáticos, ao contrário do que ocorria nas primeiras peças desse autor (425-421 a.C.), em que assumia a função de porta-voz do poeta. Assim, o discurso do coro de mulheres em defesa de seu sexo cabe perfeitamente numa comédia cuja trama gira em torno de um plano para rechaçar as infâmias que os homens e, em especial, Eurípides, lançam contra elas.

Apesar de retomar esse *topos* universal da comédia que é a guerra dos sexos, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* é antes de mais nada uma peça sobre Eurípides ou, mais especificamente, sobre as relações entre a tragédia e a comédia. Talvez seja mais acertado dizer simplesmente que ela se ocupa das relações entre os gêneros, biológicos e literários<sup>3</sup>. Em um artigo dedicado à paratragoidia n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, Peter Rau (1975: 339) observa que o material trágico ali parodiado ou referido ocupa cerca de dois terços da peça, o que constitui uma cifra espantosa. Corre-se o risco de haver mais Eurípides do que Aristófanes nessa comédia, o que, por si só, justifica o neologismo provocador cunhado por Cratino: aristofaneuripidizar.

A parábese situa-se estrategicamente entre as paródias do *Télefo* e de *Palamedes* e as de *Helena* e *Andrômeda* e tem caráter fortemente encomiástico, apresentando a defesa das mulheres diante das acusações dos homens. Ao adotar esse viés, ela dialoga diretamente com as recém-parodiadas *Télefo* e *Palamedes*, tragédias cujos heróis têm em comum o fato de serem difamados e a necessidade de defenderem-se diante de um auditório hostil<sup>4</sup>.

Num primeiro momento, essas tragédias servem à estratégia de defesa do parente de Eurípides, que, travestido, penetra no Tesmofórion como espião. Ao

3. Como sugere o título do instigante artigo que Froma Zeitlin (1992) dedicou à peça: “Travesties of gender and genre in Aristophanes’ *Thesmophoriazousae*”. A autora, no entanto, vai chamar atenção para outras dimensões que se contrastam ali, em especial, mímese e realidade, teatro e festival, Tesmofórias (Deméter) e Grandes Dionísias (Dioniso).

4. Télefo é o rei mísio, aliado dos troianos, que foi ferido por Aquiles quando defendia seu país dos exércitos gregos a caminho de Tróia. Ao descobrir que apenas seu agressor poderia curá-lo, o herói disfarça-se de mendigo para ingressar no acampamento inimigo com o intuito de garantir para si o direito de defesa e argumenta que seu ato de resistência à invasão grega, longe de ser tomado por um ato de traição, deveria ser considerado um dever com relação à sua pátria. Palamedes é julgado e condenado à morte pelos comandantes dos gregos depois de ter sido acusado falsamente por Odisseu de ter-se associado aos troianos (cf. Jouan, 1966: 339-363). Embora a cena parodiada n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* não seja a da defesa do herói, mas aquela em que seu irmão, Éax, escreve a seu pai para informar sua morte, a mera menção ao nome Palamedes remete às condições de seu julgamento (cf. Zeitlin, 1992: 186).

ser descoberto, vale-se de um expediente do *Télefo*, que, para tentar garantir seu direito à palavra, se vê forçado a fazer um refém – no caso, o Orestes menino do enredo trágico é substituído por um odre de vinho tomado falsamente por um bebê. Na seqüência, rendido e preso, recorre a uma cena do *Palamedes*, em que Éax escreve a seu pai para informar a morte do herói, seu irmão, com a diferença de que o herói cômico se vale do mesmo recurso para pedir socorro ao tragediógrafo.

É interessante notar, no entanto, que não só o parente se inspira nas tramas de Eurípides, mas, ironicamente, as mulheres também o fazem na parábase, apesar de todas as objeções que levantam contra a sua obra. Afinal, a situação do coro feminino no Teatro de Dioniso, forçado a falar diante de uma platéia composta por homens, é semelhante não só à vivida pelo parente no *Tesmofórion*, como, por extensão, à dos heróis euripidianos por ele parodiados. Ao coro cômico sequer falta o refém, presente na figura do parente aprisionado.

Ao fim da parábase, o parente resolve imitar Helena, personagem da tragédia homônima encenada no ano anterior ao da peça em questão. A escolha não poderia ser mais adequada. De um lado, há a coincidência entre a situação do parente e a vivida pela mulher de Menelau, ambos prisioneiros em território inimigo e à espera de salvação. De outro, há a evocação de uma heroína euripidiana perseguida e difamada pelos homens, o que a torna imediatamente simpática aos olhos do coro. Essas observações também valem para a *Andrômeda*, parodiada pelo parente na seqüência. Além disso, ambas as peças permitirão a Eurípides assumir o papel do salvador de donzelas em perigo, já que ele surge em cena sob as máscaras de Menelau e Perseu, apontando para a superação do conflito na parte final da comédia.

Tendo esses fatos em vista, não há como não pensar na possibilidade de o discurso parabático estar inserido nesse mesmo movimento paródico que move a comédia em questão. Isso não passou despercebido à crítica moderna. Miller, em um artigo de 1947, apontou a existência de pontos de contato entre a parábase d' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* e o *agôn* da *Melanipe Aprisionada*, tragédia perdida de Eurípides cuja heroína é citada ao lado de Fedra como exemplo das mulheres sem caráter que o tragediógrafo insistia em levar à cena (cf. *Tesmofórias*, v. 497).

Nesse drama, rico em peripécias, Melanipe encontra-se prisioneira de seu pai desde que, seduzida por Posídon, deu à luz aos gêmeos Éolo e Boto. As crianças foram deixadas nas montanhas para morrer, mas um pastor as salvou e entregou a Teano, esposa de Metaponto, rei da Icária. Ela fez crer ao marido que os meninos eram seus filhos e os criou com carinho até que finalmente conseguiu engravidar. Temendo que o rei preterisse os herdeiros legítimos pelos adotivos, ela trama a morte dos irmãos. Posídon interfere e não só salva

seus filhos como lhes revela a sorte da sua verdadeira mãe. Eles a libertam e promovem seu casamento com Metaponto.

Os fragmentos revelam que o *agón* traria uma defesa das mulheres, embora não se saiba exatamente como ela se encaixaria no enredo da peça. Mas é certo que Melanipe se queixaria das censuras dos homens ao sexo feminino (*frag.* 6, 1-2):

inutilmente a censura masculina contra as mulheres arranca aquela flecha e elogia...;  
(μάτην ἄρ' εἰς γυναικῆς ἐξ ἀνδρῶν ψόγος, ψάλλει κένον τόξευμα καὶ λέγει καλῶς).

e também (*frag.* 6, 22-25):

como agüentar ouvir falar mal do sexo feminino? Não cessa a censura inútil dos homens...

(πῶς οὖν χρῆ γυναικεῖον γένος, κακῶς ἀκούειν, οὐχὶ παύσεται ψόγος μάταιος ἀνδρῶν).

Ainda mais significativa é a proclamação da superioridade do seu sexo (*frag.* 6, 3):

as mulheres são melhores que os homens, eu vou demonstrar.

(αἶ δ' [γυναικῆς] εἶσ' ἀμείνους ἀρσένων... δεῖξω δ' ἐγώ),

Os pontos de contato com *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* são claros, em especial no que concerne à demonstração da excelência feminina, tópico desenvolvido na segunda parte dos anapestos parabáticos (vv. 799-813):

A tal ponto é evidente, nós

somos muito melhores que vocês! Há como tirar a prova.

Ponhamos à prova quem é o pior. Nós dizemos que são vocês

e vocês que somos nós.

(Οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως

ὑμῶν ἔσμεν πολὺ βελτίους. Βάσανος δὲ πάρεστιν ἰδέσθαι.

Βάσανον δῶμεν πότεροι χείρους. Ἡμεῖς μὲν γὰρ φαμεν ὑμᾶς,

ὑμεῖς δ' ἡμᾶς.)

[...]

Por isso nós nos vangloriamos de sermos bem melhores que os homens.<sup>5</sup>

(Οὕτως ἡμεῖς πολὺ βελτίους τῶν ἀνδρῶν εὐχόμεθ' εἶναι.)

5. As traduções de Aristófanes são de responsabilidade da autora.

Defectiva do ponto de vista formal, a parábase apresenta apenas o conjunto anapestos-*pnígos* e o epirrema. Há entre eles, no entanto, uma forte relação de continuidade, já que expressam sempre o ponto de vista da *persona* dramática do coro, as mulheres atenienses reunidas no Tesmofóron. O desejo de adequação entre o discurso parabático e seu emissor, ou seja, o coro feminino, é apontado como um fator determinante para a exclusão das odes<sup>6</sup>. A dicção elevada desses cantos, pouco apropriada ao grau de instrução das mulheres, quebraria o efeito realista, caro a Eurípides, que se busca construir nos anapestos. Da mesma forma, uma discussão técnica da obra euripidiana, como a que se vê n'*As Rãs*, por exemplo, é evitada, pois serviria apenas para denunciar o comediógrafo por trás do corifeu. Afinal, a cultura teatral feminina deixa muito a desejar, como comprova a reação de Crítala, a encarregada de vigiar o parente e impedir sua fuga, à paródia da *Helena* (cf. *Tesmofórias*, v. 850 ss.). Ela, além de não reconhecer as falas da tragédia, que toma ao pé da letra, trata de esclarecer toda a situação a Menelau/Eurípides, que julga mais uma vítima do parente. E isso é assim porque as mulheres normalmente não eram admitidas ao teatro, e seu conhecimento do que acontecia lá dependia de relatos indiretos. Assim, nos anapestos, a corifeu não menciona Eurípides, limitando-se, por um lado, a refutar argumentos gerais, cuja presença é bem atestada na larga tradição misógina da poesia grega, e, por outro, a expor a superioridade de seu sexo.

A refutação do discurso misógino ocupa a primeira metade dos anapestos (vv. 785-800):

Avancemos e façamos agora o nosso próprio elogio na parábase.  
 Em público, todos falam mal à beça do gênero feminino,  
 que somos todo o mal para os homens e que tudo de ruim vem de nós:  
 discórdias, querelas, rebeliões dolorosas, tristeza, guerra. Ora vamos,  
 se somos um mal, por que vocês se casam conosco? Se é que de verdade somos  
 [um mal,  
 por que mandam que não saiamos, que não sejamos apanhadas com o nariz  
 [para fora?  
 Por que querem, com tamanha presteza, vigiar o mal?  
 E, se a mulherzinha sai para algum lugar e descobrem que ela está fora,  
 vocês são tomados de fúria, vocês que deviam libar e dar graças aos deuses, se  
 [verdadeiramente  
 descobrem que o mal está na rua e não o encontram lá dentro.

6. Gelzer (1975: 308, n. 29) sugere que as odes parabáticas foram transferidas para outros pontos da peça, notadamente para os vv. 947-1000 e 1136-1159. Segundo Hubbard (1991: 195, n. 109), num texto posterior, o mesmo Gelzer teria considerado que os vv. 947-1000 constituem uma segunda parábase.

E, se dormimos em casa de amigas quando nos divertimos e estamos cansadas, todos procuram por esse mal rondando em volta das camas.

E, se nos debruçamos à janela, procuram contemplar o mal, mas se, envergonhado, ele dá um passo para trás, ainda mais todos desejam ver o mal debruçar-se de novo. A tal ponto é evidente, nós somos muito melhores que vocês!

ἡμεῖς τοῖνον ἡμᾶς αὐτάς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι.  
καί τοι πᾶς τις τὸ γυναικεῖον φύλον κακὰ πολλ' ἀγορεύει,  
ὡς πᾶν ἔσμεν κακὸν ἀνθρώποις κάξ ἡμῶν ἔστιν ἅπαντα,  
ἔριδες, νείκη, στάσις ἀργαλέα, λύπη, πόλεμος. Φέρε δὴ νυν,  
εἰ κακὸν ἔσμεν, τί γαμείθ' ἡμᾶς, εἴπερ ἀληθῶς κακὸν ἔσμεν,  
κάπαγορεύετε μήτ' ἐξελεῖν μήτ' ἐκκύψασαν ἀλῶναι,  
ἀλλ' οὐτωςὶ πολλῇ σπουδῇ τὸ κακὸν βούλεσθε φυλάττειν;  
κᾶν ἐξέλεθ' ἡ γύναιόν ποί, κᾶθ' εὐπητ' αὐτὸ θύρασιν,  
μανίας μαίνεσθ', οὐς χρῆν σπένδειν καὶ χαίρειν, εἴπερ ἀληθῶς  
ἔνδοθεν ἤυρετε φροῦδον τὸ κακὸν καὶ μὴ κατελαμβανέτ' ἔνδον.  
κᾶν καταδάρθωμεν ἐν ἀλλοτρίων παίζουσαι καὶ κοπιῶσαι,  
πᾶς τις τὸ κακὸν τοῦτο ζητεῖ περὶ τὰς κλίνας περινοστών.  
κᾶν ἐκ θυρίδος παρακύπτωμεν, τὸ κακὸν ζητεῖτε θεᾶσθαι·  
κᾶν ἀίσχυνθεῖσ' ἀναχωρήσει, πολὺ μᾶλλον πᾶς ἐπιθυμῆ  
αὐθις τὸ κακὸν παρακύψαν ἰδεῖν. οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως  
ὑμῶν ἔσμεν πολὺ βελτίους.

A assimilação do sexo feminino a um mal (v. 786, κακά, vv. 787, 789, 791, 794, 796, 797 e 799, κακόν) é tão velha na literatura grega quanto Hesíodo. Em *Os Trabalhos e os Dias*, Zeus promete a Prometeu dar aos homens em lugar do fogo roubado “um mal com que todos se alegrarão” (vv. 57-58, τοῖς δ' ἐγὼ ἀντὶ πυρὸς δώσω κακόν, ᾧ κεν ἅπαντες τέρπωνται κατὰ θυμόν). Ao dizer isso, ordena que os deuses dêem forma à primeira mulher, Pandora. É ela que, erguendo a tampa do jarro, deixa escapar os males que afligem os homens, notadamente as doenças e os trabalhos penosos.

No entanto, as características da construção do enredo n' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* pedem que se considere a possibilidade de esse discurso feminino ter por pano de fundo uma tragédia euripídiana. Credo que a *Melanipe* não seja o único intertexto do discurso parabático, sugiro o *Hipólito* como seu par<sup>7</sup>. Em primeiro lugar há Fedra, citada várias vezes na comédia e

7. Outras referências à obra de Eurípides pontuam essa parábase, ainda que de forma mais sutil. Embora não sejam tratadas no âmbito deste artigo, que correria o risco de tornar-se muito longo, devem ser brevemente apontadas aqui. Na seqüência dos anapestos (vv. 802-810), a contraposição entre os nomes femininos, cujo sentido evoca as virtudes guerreiras (por exemplo, Nausimaca significa “a que combate com barcos”; Aristômaca, “batalha excelente”; Estratonice, “vitória do exército”; Eubula, “bom conselho”), e os masculinos, que remetem a personalidades

exemplo maior das afrontas de Eurípides às mulheres (vv. 153, 497, 547, 550). E depois, há a famosa tirada de Hipólito (vv. 616-668), um verdadeiro clássico da misoginia que, a despeito de sua extensão, reproduzo a seguir:

Ó Zeus, por que alojaste em meio aos homens, sob a luz deste sol, o mulherio, esse flagelo desleal (κίβδηλον κακόν)? Por quê? Para multiplicar a espécie humana, era escusado usares desse meio; bastava que levássemos aos templos um pagamento em ouro, ferro ou bronze, para comprar a prole, cada qual segundo a avaliação de sua oferta, sem mulheres em nossas moradias (εν δε δώμασιν ναίειν ἐλευθέροισι θηλείων ἄτερ). Que a mulher é um flagelo desmedido (κακόν μέγα) posso provar; o pai que a gera e cria estabelece um dote a quem a leve, a quem o livre de tamanha praga (κακοῦ); doutro lado, quem leva para casa essa pernicioso criatura se regala de ornar com atavios o seu ídolo fatal e – desgraçado! – esgota os seus tesouros a vesti-lo (ὄλβον δωμάτων ὑπεξέλω). Não escapa ao destino; se a aliança com o parentesco nobre o rejubila, a esposa lhe reserva o desencanto; se esta lhe agrada, mas levou com ela sogros inúteis, a felicidade mal dá para aliviar a desventura. Antes nada, ou então, sentada em casa, uma mulher simplória e, assim, inútil. Odeio a inteligente; faço votos não entre em minha casa uma que saiba além do que convém a uma mulher. É antes nas espertas que Afrodite inocula o pecado; as imbecis são preservadas dos desejos loucos pela curta extensão da inteligência. A mulher não devia ter em torno nenhuma serva e, sim, viver no meio de mudos animais, assim não tendo a quem dizer, de quem ouvir palavra. Mas, desgraçadamente, as más concebem seus maus projetos no interior dos lares (αἱ μὲν ἐνδον δῶσιν αἱ κακαὶ κακὰ βουλευόμενα) e as criadas avisam-nos cá fora. Foi assim, miserável criatura, que vieste propor-me intimidade com a alcova intocável do meu pai! Para purificar-me dessa mancha, vou lavar meus ouvidos n'água viva. Eu, que só de escutar tuas propostas me considero impuro, como houvera de cair no pecado? Ouve, mulher: minha piedade é tua salvação; não fosse haver, desprevenidamente, jurado pelos deuses, eu por força contaria a meu pai toda essa trama. Por ora, deixo a casa pelo tempo que perdurar a ausência de Teseu e guardarei silêncio. Todavia, quero, ao chegar de volta com meu pai, ver como tu e mais tua senhora o haveis de olhar em rosto, sem embargo de já não ignorar tua impudência. Que morrais ambas! Eu jamais me farto de odiar as mulheres; pouco importa se acham que me repito sem cessar; elas tampouco deixam de ser más (ἀεὶ γὰρ οὖν πῶς εἰσιν κάκεῖναι κακαί).

de conduta condenável como Carminos ou Cleofonte, é usada para provar a superioridade das mulheres sobre os homens. A relação entre nome e essência está no coração mesmo da *Helena* euripídiana, onde a heroína tenta desvincular seus atos da fama advinda de seu nome. Na mesma peça, a personagem Teónoe (“pensamento divino”) conta que foi assim chamada por seu pai diante da inadequação do nome dado a ela na ocasião de seu nascimento para dizer o que ela é. Já o epirrema, que propõe que o tratamento dado às mulheres pela cidade corresponda à conduta cívica de seus filhos, remete ao *agon* d’ *As Troianas*, em que Helena, defendendo-se da acusação de ter causado a Guerra de Tróia, alega a culpa de Hécuba, afinal, ela é responsável por ter posto Páris no mundo.

Quem não quiser que eu sempre as espezinhe, que trate de ensinar-lhes a virtude (ή νυν τις αὐτάς σωφρονεῖν διδάξάτω, ἢ κάμ' ἔάτω ταῖσδ' ἐπεμβαίνειν αἰεί).<sup>8</sup>

ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν  
 γυναῖκας εἰς φῶς ἡλίου κατώκισσας;  
 εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος  
 οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,  
 ἀλλ' ἀντιθέοντας σοι-σιν ἐν ναοῖς βροτούς  
 ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρος  
 παίδων πρίασθαι σπέρμα, τοῦ τιμήματος  
 τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν  
 ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ.  
 τούτῳ δὲ δῆλον ὡς γυνή κακὸν μέγα·  
 προσθεῖς γὰρ ὁ σπείπας τε καὶ θρέψας πατήρ  
 φερνάς ἀπώκισ', ὡς ἀπαλλαχθῆι κακοῦ.  
 Ὁ δ' αὖ λαβῶν ἀτηρὸν εἰς δόμους φυτὸν  
 γέγηθε κόσμον προστιθεῖς ἀγάλματι  
 καλὸν κακίστῳ καὶ πέπλοισιν ἐκπονεῖ  
 δύστηνος, ὄλβον δωμάτων ὑπεξελών.  
 ρᾶιστον δ' ὅτῳ τὸ μηδέν - ἀλλ' ἀνωφελῆς  
 εὐθία κατ' οἶκον ἰδρυται γυνή.  
 σοφῆν δὲ μισῶ. μὴ γὰρ ἐν γ' ἐμοῖς δόμοις  
 εἴη φρονούσα πλεῖον' ἢ γυναῖκα χρή.  
 τὸ γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κῦπρις  
 ἐν ταῖς σοφαῖσιν· ἢ δ' ἀμήχανος γυνή  
 γνώμη βραχεῖα μωρίνα ἀφηρέθη.  
 χρῆν δ' εἰς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν  
 ἀφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη  
 θηρῶν, ἵν' εἴχον μήτε προσφωνεῖν τινα  
 μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν.  
 νῦν δ' αἰ μὲν ἐνδον δρώσιν αἰ κακαὶ κακὰ  
 βουλευμάτ', ἐξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι.  
 ὡς καὶ σύ γ' ἡμῖν πατρός, ὦ κακὸν κάρα,  
 λέκτρων ἀθίκτων ἡλθεσ εἰς συναλλαγάς·  
 ἀγῶ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι,  
 εἰς ὧτα κλύζων. Πῶς ἂν οὖν εἴην κακός,  
 ὃς οὐδ' ἀκούσας τοιάδ' ἀγνεύειν δοκῶ;  
 εἴ δ' ἴσθι, τοῦμόν σ' εὐσεβὲς σώιζει, γύναι·  
 εἰ μὴ γὰρ ὄρκους θεῶν ἀφαρκτος ἠιρέθην  
 οὐκ ἂν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί.  
 νῦν δ' ἐκ δόμων μὲν, ἔστ' ἂν ἐκδημῆι χθονὸς  
 Θησεύς, ἄπειμι, σίγα δ' ἐξομεν στόμα·

8. Tradução de Jaime Bruna, In: *Teatro Grego* (São Paulo: Cultrix, 1983, p. 110-111).



θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδι  
 πῶς νιν προσόψηι, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.  
 ὄλοισθε. μισῶν δ' οὔποτε' ἐμπλησθήσομαι  
 γυναικάς, οὐδ' εἰ φησί τις μ' ἄει λέγειν·  
 ἄει γὰρ οὖν πῶς εἰσι κάκειναι κακάι.  
 ἦ νυν τις ἀντάς σωφρονεῖν διδαξάτω,  
 ἦ κάμ' ἔάτω ταῖσδ' ἐπεμβαίνειν ἄει.

Hipólito pronuncia essas palavras quando sabe pela ama do interesse que sua madrasta nutre por ele. A caracterização da mulher enquanto um mal necessário, sem o qual a espécie estaria fadada à extinção, permeia toda a passagem. Também é grande a ênfase na desarmonia que elas trazem às casas, sempre maquinando maldades ou pondo a perder as riquezas amealhadas. Do ponto de vista da encenação, é interessante notar a presença no palco de Fedra que, escondida, ouve tudo.

Ora, na comédia, o parente afirmara anteriormente que todas as atenienses, sem exceção, são Fedras (vv. 549-550) e, assim, é natural que elas exijam direito de resposta. A parábase é o espaço ideal para isso, ainda mais que o verbo que fecha a arenga de Hipólito, ἐπεμβαίνειν (*Hipólito*, v. 668), “espezinhar”, sugere παραβαίνειν, avançar em direção ao público para pronunciar um discurso (v. 785, παραβᾶσαι), e, ao mesmo tempo, contrasta com a idéia do elogio que as mulheres pretendem fazer a seu sexo (v. 785, εὖ λέξωμεν). A fala feminina começa exatamente onde cessa a masculina e com isso é a vez de o homem ocupar o papel de testemunha, invertendo a situação trágica original. Tal qual a Fedra trágica, o parente permanece em cena e acompanha a exibição do coro, criando um fato inédito, ao menos a se julgar pelas demais peças, já que os atores se retiravam durante a parábase deixando o palco vazio.

O ponto mais polêmico da fala de Hipólito é a censura a Zeus por ter tornado a mulher indispensável à reprodução humana e sua sugestão para aperfeiçoá-la, descartando a presença feminina. Bastaria, segundo ele, que cada um comprasse os filhos que desejasse nos templos. Essa proposta atinge em cheio a mulher ateniense no que era considerada a sua maior, senão única, contribuição de valor para a cidade: a maternidade. A ofensa é ainda mais grave quando tratada no contexto das Tesmofórias, um festival centrado na figura de Deméter, a mãe arquetípica<sup>9</sup>. De fato, a defesa das mulheres é baseada na sua condição de reprodutora. Se o assunto é tratado explicitamente no epirrema, onde o coro propõe que a mulher seja tratada na cidade de acordo com a conduta de seus filhos (vv. 830-845), não deixa de estar presente nas considerações iniciais. É o que se conclui a partir das questões que abrem os

9. Bowie (1991); Zeitlin (1992).

anapestos: se somos um mal, por que se casam conosco, nos proibem de sair e se empenham tanto em nos vigiar? A resposta é óbvia e deveria estar na ponta da língua dos espectadores. A mulher é responsável pela continuidade da linhagem, cuja legitimidade é garantida por um rigoroso controle de seus passos. Isso explica porque é a sua ausência, e não sua presença, como alega Hipólito, a razão de desarmonia em uma casa.

Por outro lado, se a força de Eros foi capaz de subjugar Fedra, levando-a a atentar contra o pudor de seu recatado enteado, o coro lembra que os homens não estão imunes a ela, já que seu empenho em admirar as mulheres que saem à janela cresce à medida que, envergonhadas, elas se escondem (v. 798, κᾶν αἰσχυνθεῖσ' ἀναχωρήσῃ). Naturalmente, essa é uma forma delicada de dizer que se existem mulheres desavergonhadas é porque há homens para corrompê-las. A cidade está cheia de Fedras porque são raros os Hipólitos.

Ao dar por encerrada essa primeira parte do seu discurso, as mulheres podem exclamar sua superioridade (vv. 798-800, οὕτως ἡμεῖς ἐπιδήλως ὑμῶν ἐσμεν πολὺ βελτίους), com mais ênfase do que Hipólito afirmara sua inferioridade (*Hipólito*, v. 627, τοῦτω δὲ δῆλον ὡς γυνὴ κακὸν μέγα) – note-se que ἐπιδήλως ecoa enfaticamente δῆλον assim como βελτίους, o superlativo de ἀγαθός, o adjetivo no grau simples κακὸν, seu antônimo; πολὺ e μέγα se equivalem.

Desta forma, espero ter demonstrado que a parábase d' *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* não se restringe ao debate entre os gêneros biológicos, como superficialmente poderia parecer, mas é parte do diálogo entre os subgêneros dramáticos, refletindo assim fielmente o enredo da comédia em questão. Além disso, sinaliza para o seu desenvolvimento posterior, já que, ao dar direito de resposta às Fedras atenienses, abre caminho para uma reconciliação entre os sexos, com a retratação de Eurípides consolidada na seqüência pelas paródias da *Helena* e da *Andrômeda*.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTOPHANE. *Les Thesmophories. Les Grenouilles*. Texte établi par Victor Coulon. Paris, 1991.
- BOWIE, A. *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge, 1993.
- \_\_\_\_\_. "The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*." *Classical Quarterly*, pp. 27-40, 1982.
- ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES E ARISTÓFANES. *Teatro Grego*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, 1983.
- EURIPIDES. *Hippolytos*. Edited with introduction and Commentary by W. S. Barret. Oxford, 1964.

- GELZER, Th. “Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes”.  
In: Newiger, H. J. (org.). *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt, 1975,  
pp. 283-317.
- HUBBARD, T. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*.  
Cornell Studies in Classical Philology, 51, 1991.
- JOUAN, François. *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris, 1966.
- MILLER, H. W. “On the Parabasis of the *Thesmophoriazusa* of Aristophanes”.  
*Classical Philology*, 42, pp. 180-181, 1947.
- RAU, P. “Das Tragödienspiel in der Thesmophoriazusen”. In: Newiger, Hans J.  
(org.). *Aristophanes und die Alte Komödie*. Darmstadt, 1975, pp. 339-356.
- ZEITLIN, F. “Travesties of gender and genre in Aristophanes’ *Thesmophoriazusa*”.  
In: Foley, H. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Philadelphia, 1992 (\*1981).