



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

PAULO CÉSAR DE BRITO TELES JÚNIOR

O ESPAÇO FICCIONAL EM *AS AVES*, DE ARISTÓFANES

BELO HORIZONTE

2017

PAULO CÉSAR DE BRITO TELES JÚNIOR

O ESPAÇO FICCIONAL EM AS AVES, DE ARISTÓFANES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas Clássicas e Medievais.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais

Linha de pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Orientador: Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão

BELO HORIZONTE

2017

AGRADEDIMENTOS

À CAPES, pelo subsídio financeiro que favoreceu a realização desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela viabilização do meu percurso acadêmico na Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jacyntho Lins Brandão, toda minha gratidão.

Agradecimento especial aos professores Ana Maria César Pompeu, Orlando Luiz Araújo e Robert Brose Pires, que muito contribuíram para minha formação na área dos Estudos Clássicos.

A todos os meus professores, pelas contribuições, diretas ou indiretas, a esta dissertação.

RESUMO

Esta dissertação estuda a construção do espaço ficcional da peça *As Aves*, do comediógrafo grego Aristófanes, levando em consideração o discurso do seu herói cômico Pisetero. O desenvolvimento do estudo incide sobre a estrutura ficcional do espaço no texto literário, a concepção do espaço e as funções que ele assume no decorrer da narrativa ao lado do discurso dos personagens. A investigação estabelecida procura demonstrar que a categoria espacial da peça em questão alcança uma condição distinta: através das falas do personagem Pisetero, entramos em contato com um espaço que inicialmente é idealizado e recebe dimensões utópicas. No entanto, pudemos constatar que este mesmo espaço passa a adquirir conotações negativas, semelhantes às que acometem a realidade, em especial a da cidade de Atenas, na época em que esta comédia teve a sua primeira apresentação.

Palavras-chave: Comédia Antiga. Aristófanes. Espaço ficcional.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of the construction of the fictional space of the play *Birds*, written by the comic playwright Aristophanes, taking into account the speech of its comic hero Pisthetaerus. The development of the study focuses on the fictional structure of space in the literary text, the conception of space and the functions that it assumes in the course of the narrative alongside the discourse of the characters. The established research seeks to demonstrate that the spatial category of the piece in question reaches a different condition: through the lines of the character Pisthetaerus, we come into contact with a space that is initially idealized and receives Utopian dimensions. Nevertheless, we could see that this same space begins to acquire negative connotations, similar to those that affect the reality, especially the one of the city of Athens at the time in which this comedy had in its first presentation.

Keywords: Ancient Greek Comedy. Aristophanes. Fictional Space.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	ESPAÇO E NÃO LUGAR NA LITERATURA GREGA: DIÁLOGOS ENTRE HOMERO, HESÍODO E ARISTÓFANES	12
2.1	Prolegômenos ao estudo do espaço na obra literária	13
2.1.1	<i>A abordagem filosófica de Michel Foucault</i>	14
2.1.2	<i>A abordagem semiológica de Roland Barthes</i>	17
2.1.3	<i>A abordagem sociológica de Henri Lefebvre</i>	18
2.1.4	<i>A abordagem teórico-literária de Luís Alberto Brandão</i>	20
2.2	O não lugar em Homero e em Hesíodo	21
2.2.1	<i>Breve excursão sobre o tema do não lugar na literatura grega</i>	22
2.2.2	<i>O não lugar na Odisseia</i>	25
2.2.3	<i>O não lugar em Trabalhos e Dias</i>	30
2.3	Reflexões sobre o espaço ficcional na comédia de Aristófanes	35
2.3.1	<i>Os Acarnenses</i>	36
2.3.2	<i>Os Cavaleiros</i>	38
2.3.3	<i>As Nuvens</i>	39
2.3.4	<i>As Vespas</i>	40
2.3.5	<i>A Paz</i>	41
2.3.6	<i>As Aves</i>	42
2.3.7	<i>Lisístrata</i>	44
2.3.8	<i>As Tesmoforiantes</i>	45
2.3.9	<i>As Rãs</i>	47
2.3.10	<i>Assembleia de Mulheres</i>	48
2.3.11	<i>Pluto</i>	49

3	ENTRE PALAVRAS E ASAS: O IMAGINÁRIO UTÓPICO EM AS AVES	52
3.1	A estrutura da peça	53
3.1.1	<i>Prólogo</i> (vv. 1-266)	54
3.1.2	<i>Párodo</i> (vv. 267-326)	59
3.1.3	<i>Versos 327-434</i>	59
3.1.4	<i>Agón</i> (vv. 435-638)	60
3.1.5	<i>Versos 639-675</i>	61
3.1.6	<i>Parábase</i> (vv. 676-800)	61
3.1.7	<i>Versos 801-1057</i>	64
3.1.8	<i>Parábase secundária</i> (vv. 1058-1116)	66
3.1.9	<i>Versos 1117-1312</i>	67
3.1.10	<i>Versos 1313-1469</i>	68
3.1.11	<i>Versos 1470-1705</i>	69
3.1.12	<i>Êxodo</i> (vv. 1706-1765)	70
3.2	O discurso do herói cômico	71
3.2.1	<i>O jogo de palavras: sobre o trocadilho com os termos πόλος e πόλις</i>	72
3.2.2	<i>O jogo persuasivo: do embate à união com as aves</i>	75
3.3	O espaço alado: sobre a construção da Νεφελοκοκκυγία	80
3.3.1	<i>A projeção utópica da cidade aérea</i>	81
3.3.2	<i>Os limites espaciais de As Aves</i>	86
4	DA UTOPIA À DISTOPIA	90
4.1	Do outro ao mesmo: reflexões sobre a desconstrução da utopia em As Aves	92
4.2	O espaço ficcional de As Aves e a realidade espacial da pólis grega	101
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	107

REFERÊNCIAS 112

1 INTRODUÇÃO

Nosso estudo se preocupa em analisar a representação do espaço na narrativa da obra *As Aves*, do comediógrafo grego Aristófanes. Um dos problemas centrais que enfrentamos durante o percurso deste trabalho foi o da definição do elemento espacial, pois pudemos constatar que ele pode ser apreendido sob diferentes pontos de vista, revelando-se impreciso conceitual e metodologicamente¹. Contudo, nesta dissertação predomina o interesse pela compreensão do espaço na peça em questão enquanto lugar de deslocamento e/ou de criação dos sujeitos ficcionais.

No teatro, o espaço pode ser compreendido como uma ponte que liga o público com o mundo da encenação². Este espaço resulta em três formas distintas, mas interligadas, de entender o elemento espacial na atividade teatral³. Assim, Ubersfeld (1996, p. 52) distingue três tipos de espaço: o espaço teatral, que comporta o espaço físico em torno da área do teatro, o que compreende sua arquitetura; o espaço cênico, que é o espaço representado no palco, a sobreposição da ficção sobre o espaço físico onde as ações têm lugar; e o espaço dramático, o espaço que é descrito no texto.

Já Issacharoff (1985, p. 73), utiliza o termo “espaço dramático” de outro modo, referindo-se ao espaço que é descrito no texto dentro ou fora do palco. Ele, então, divide o espaço dramático em duas categorias: espaço mimético, que é o espaço descrito, mas também apresentado no palco, e espaço diegético, que é o espaço descrito no texto, mas que deve ser imaginado pelo público, uma vez que ele não é apresentado no palco.

Diferente do espaço romanesco, por exemplo, o espaço teatral é multidimensional, pois pode ser, ao mesmo tempo, visual e verbal⁴. Ele é visual porque o que foi escrito pelo autor pode ser contemplado em cena pelo público por meio do cenário, dos acessórios, da iluminação, da indumentária, dos gestos e dos movimentos do ator. Ele é verbal quando é diegético, de modo que o público já não tem mais acesso direto através desses elementos colocados em cena. O espaço mimético é estático e, portanto, é aquele que acontece em cena e

¹ Cf. Brandão (2013, p. 2-3).

² Cf. Revermann (2006, p. 107).

³ Para Ubersfeld (1996, p. 50-51), o espaço no teatro pode ser entendido como o lugar da ação entre os seres humanos na sua relação com os outros, representando um conjunto de signos espacializados na atividade teatral.

⁴ Cf. Fachin (1998, p. 104).

pode ser percebido pelo público sem mediações. O diegético, de forma distinta, é dinâmico, pois é guiado pela linguagem verbal e não por signos visuais.

Parece-nos claro o fato de Issacharoff se basear em Aristóteles para elaborar sua teoria. Na *Poética* (2003), Aristóteles diferencia duas maneiras de fazer imitações no mundo ficcional: “imitar contando” ou “apresentando personagens em ação”. Desse modo, a diegese constitui uma variedade da mimesis, sendo elas diferentes no grau de representação. (FACHIN, 1998, p. 104). Quando os eventos da trama não podem ser postos em cena, a ficção é narrada: o discurso do personagem é responsável por informar o que deixa de ser representado.

Desse modo, consideramos o espaço ficcional em *As Aves* como aquele que tem sua origem no espaço diegético, uma vez que levaremos em conta o discurso do herói cômico da peça, Pisetero, como o responsável por criar uma cidade inexistente, mas que se faz presente ao público através das falas dos personagens. Para Brandão (2013, p. 63), um dos modos de entender a feição espacial da literatura “se traduz na alegação de que há uma espacialidade própria da linguagem verbal”. Ainda segundo o autor:

A linguagem é espacial porque é composta de signos que possuem materialidade. A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal. [...] O texto literário é espacial porque os signos que o constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção. Aqui, o elemento contrapositivo não é mais o tempo, mas o aspecto cognitivo, de codificação intelectual, usualmente tido como prioritário na definição do discurso verbal em registros não literários. (BRANDÃO, 2013, p. 34).

Com isso, nosso trabalho, levando em consideração as definições de espaço diegético, de Issacharoff (1985), e de espaço dramático, de Ubersfeld (1996), analisa como o espaço ficcional produz elementos de significação nas onze comédias de Aristófanes, com o foco na comédia *As Aves*. Procuramos não deixar nossa abordagem exaustiva, pois não analisamos tudo o que se relaciona com o espaço no trabalho do comediógrafo. Em vez disso, nos concentramos na forma como o espaço ficcional reforça os temas e as questões centrais da peça.

Sobre a comédia foco de nosso estudo, sabemos que ela foi representada no ano de 414 a.C., nas Dionísias Urbanas, e que obteve o segundo prêmio. O contexto sociopolítico dessa época é complexo: uma expedição de Atenas contra a Sicília foi realizada sob grandes temores e, por outro lado, os atos ímpios que envolveram a mutilação das estátuas do deus

Hermes e os Mistérios de Elêusis havia afligido a cidade de Atenas, que também se preocupava com a existência de grupos organizados que atuavam escondidos ou por incremento das práticas das delações, unidos às desmedidas ambições políticas de alguns dirigentes⁵.

Sem críticas diretas, diferente de suas obras anteriores, o poeta não fez desta comédia um ataque contra uma determinada prática social, tal como havia feito em *Os Acarnenses* contra a guerra, em *As Nuvens* contra a nova educação, ou em *As Vespas* contra a compulsão judicial. Assim, esta comédia se propõe a realizar um grandioso projeto: a fundação de uma cidade fortificada, em pleno ar, sob a custódia de Palas Atena. Como afirma Sommerstein (1996, p. 226), alguns temas míticos característicos da Comédia Antiga estão presentes na construção desta peça. O primeiro é a rebelião dos homens contra os deuses, principalmente contra Zeus. Não é por acaso que Prometeu, o Titã que ajuda os homens e é castigado pelo Cronida, também é personagem desta obra. O outro tema é a rebelião dos animais contra os deuses. Nesta peça, o herói cômico Pisetero consegue persuadir os pássaros, obriga os deuses a ficarem submetidos ao poderio das aves e se casa com Soberania, que representa todo o poder de Zeus.

Ao mesmo tempo, no início da peça, podemos observar a construção de um imaginário utópico. Na primeira cena, Pisetero, junto com seu companheiro Evélpides, caminham por um lugar deserto, irreconhecível, guiados por uma gralha e um gaio, já que acreditam que elas, em virtude do dom divinatório próprio das aves, poderiam apontar o caminho para um *tópos aprágmon* pelo qual os dois atenienses estavam procurando, cansados do cotidiano corrompido de Atenas.

Pisetero e Evélpides finalmente encontram Tereu, figura mítica transformada em poupa, para dele saber um lugar ideal para viver. Desse contato, Pisetero, comportando-se de modo persuasivo e perspicaz, elabora uma cosmogonia que supostamente expõe a origem divina das aves e consegue convencer os pássaros de que eles seriam reis do universo. Ele, então, consegue com que as aves o apoiem no projeto de criar uma cidade aérea, entre o céu e a terra. Assumindo um papel tirânico, Pisetero acaba por se tornar a figura à frente deste espaço, que, contraditoriamente, termina apresentando os mesmos elementos negativos que envolviam a pólis ateniense.

⁵ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Introducción, traducción e notas de Lena Balzaretti. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 31-32.

Dessa forma, esta dissertação divide-se em três capítulos que têm como objetivo geral investigar a construção do espaço ficcional na peça *As Aves*, de Aristófanes. Inicialmente, no primeiro capítulo, fizemos uma breve reflexão acerca dos diferentes tipos de abordagens que envolvem a categoria espaço – a saber: filosófica, semiológica, sociológica e teórico-literária –, a fim de melhor compreendermos como o elemento espacial é abordado na literatura e, especificamente em nosso caso, na literatura grega. Procuramos, ainda, analisar o tema da utopia na obra *Odisseia* (Livros VI e VII), de Homero, e em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, para verificar como estes autores podem ter influenciado o comediógrafo Aristófanes, especialmente em *As Aves*, além de observar como é construído o espaço ficcional em suas peças que apresentam a temática da viagem. Por fim, fizemos uma breve reflexão sobre o espaço ficcional nas onze comédias de Aristófanes que sobreviveram ao tempo.

No segundo capítulo, considerando a relevância desta peça para a Comédia Antiga, examinamos a construção de seu espaço ficcional a partir do projeto utópico elaborado pela fala do personagem Pisetero. Analisamos, dessa forma, o discurso literário, que é essencialmente argumentativo, para verificar como o espaço utópico é criado a partir do potencial retórico desse herói cômico que, tentando escapar da experiência ateniense, colhe nela inspiração. Nesta parte, observamos, primeiramente, a estrutura da peça, com o objetivo de retratar, através do enredo da obra, a elaboração da proposta utópica concebida pela fala do persuasivo Pisetero, o Bom de Lábria. Logo após, examinamos o discurso do herói cômico, levando em conta sua influente retórica e seu poder de persuasão. Com a análise da fala do protagonista, verificamos que a criação da cidade aérea será toda ela arranjada no poder da palavra, representado na capacidade de convencimento do Bom de Lábria, que, no final da peça, se tornará o senhor das aves, dos deuses e dos homens.

No terceiro capítulo, enfim, verificamos como o movimento distópico acomete a cidade aérea, imaginada, inicialmente, sob uma perspectiva utópica. Além disso, analisamos as relações existentes entre a peça e o contexto em que a cidade ateniense estava inserida na época de sua encenação.

2 ESPAÇO E NÃO LUGAR NA LITERATURA GREGA: DIÁLOGOS ENTRE HOMERO, HESÍODO E ARISTÓFANES

Com o objetivo de destacar a relevância da categoria espacial e dos meios de espacialização no campo literário para, em seguida, voltar-se ao estudo do espaço na literatura grega, este capítulo realiza o seguinte percurso. Em primeiro lugar, orientando-se a partir de outras áreas do saber, como a filosofia e a sociologia, e com a finalidade de pôr em relevo a transdisciplinaridade do estudo, apresenta-se um breve excursus sobre o elemento espacial na literatura, passando por algumas de suas variantes conceituais⁶. Ressalta-se, portanto, o lugar do espaço em determinadas correntes do pensamento do século XX, incluindo a do estruturalismo, pela qual a categoria recebeu forte destaque em discussões teórico-humanísticas no final dos anos de 1960 e no início dos anos de 1970 (BRANDÃO, 2013, p. 73). Em decorrência dos desdobramentos surgidos dessas vertentes, são discutidas questões de caráter histórico, filosófico, semiótico e sociológico, pertinentes à relação entre espaço e literatura.

Ao partirmos do princípio de uma teoria literária do espaço, entendemos que o conceito espacial, como forma de organização estrutural da narrativa, atinge uma concepção marcada por um conjunto amplo de possibilidades que pode abranger tudo aquilo que está registrado em uma obra literária referente a lugares, ambientes, localizações, dimensões, tessituras e suas possíveis implicações com as experiências dos sujeitos figurados pelas personagens, com suas linguagens, relações e vivências internas, psicológicas. Ausentes ou presentes, grandes ou pequenas segmentações espaciais, macro ou microespaços, espaços relevantes ou meramente factuais, a representação espacial na literatura se revela tão importante quanto as outras componentes narrativas. No entanto, poucos são os estudos que se dedicam à análise do espaço como categoria narrativa.

Tendo em vista a importância teórica do espaço em várias áreas do conhecimento, o caráter impreciso e multiforme assumido pela categoria no campo literário e as potencialidades do conceito, nos distanciamos de uma concepção usualmente concebida, que o trata como simples cenário incondicional e absoluto do universo, para colocá-lo diante de

⁶ Luis Alberto Brandão ressalta que o termo espaço detém uma importância teórica em diversos campos de pensamento. Para ele, “[...] a feição transdisciplinar da categoria pode ser constatada tanto em estudos que aproximam distintas áreas do conhecimento – como geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, urbanismo, semiótica – quanto naqueles que necessitam delimitar o grau de adequação, para certa área, de sentidos pressupostos em outras áreas.” (BRANDÃO, 2013, p. 47).

um trajeto teórico investigador de suas manifestações, projeções e, sobretudo, de seu caráter fictício, como realidade imaginada. Desse modo, tomaremos como ponto de partida diferentes concepções de espaço que, durante o desenvolvimento do presente capítulo, nos servirão de norte para tentarmos compreender o tratamento que lhe é concedido pela obra literária.

Nosso trabalho propõe traçar uma perspectiva de investigação que visa considerar as diferentes categorias de representação do espaço, a exemplo daquelas decorridas dos campos filosófico, simbólico e social, para chegar ao conceito de utopia, encarado como um não lugar, isto é, um espaço que se põe numa relação invertida com a concretude do espaço real e que se caracteriza por abarcar uma sociedade perfeita, idealizada. A partir dessa incursão teórica, encaminharemos nosso enfoque para as questões relativas ao espaço e à utopia nas primeiras obras da literatura grega com o objetivo de procurar um possível padrão que poderia ter sido retomado por Aristófanes ao escrever sua peça *As Aves*, objeto primeiro de nossa pesquisa. Por fim, verificaremos as relações existentes entre essas obras para, então, nos centrarmos na análise do espaço ficcional na obra aristofânica.

2.1 Prolegômenos ao estudo do espaço na obra literária

Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão, ao trabalhar com as “potencialidades do elemento espacial” na literatura, afirma que o espaço literário se define como “a aproximação de sistemas espaciais incompatíveis, mutuamente inconsistentes”. (BRANDÃO, 2013, p. 5). Isto significa que há níveis de espaço que, associados a determinados valores, podem receber configurações estruturais distintas.

Desprovida de unicidade, a categoria espacial não se restringe a delimitações, mas se manifesta sob as mais variadas formas, em contextos diversos. Com isso, se investigarmos a função desempenhada pela componente do espaço e a maneira como ela é retratada nas obras literárias, acabaremos, em algum momento, por tocar naquilo que Michel Foucault, reconhecendo a variabilidade do conceito, adverte sobre a heterogeneidade do espaço⁷.

⁷ Segundo Foucault (2013, p. 115), “[...] o espaço em que vivemos, pelo qual somos lançados para fora de nós mesmos, no qual se desenrola precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos erode é também, em si mesmo, um espaço heterogêneo.”. Este espaço, como veremos, pode ser dividido em utopias, heterotopias e numa experiência mista dividida entre as duas primeiras condições.

Desse modo, as teorias nas quais nos deteremos a seguir nos são significativas, uma vez que, ao tratar do princípio espacial, trazem propostas de reflexão que favorecem nosso interesse em procurar uma asserção teórica que abarque a condição do espaço literário sem se resumir a análises totalitárias que limitem ou reduzam nosso assunto a paradigmas pré-estabelecidos e a conclusões bem fechadas, e que reafirmam a natureza múltipla e inconsistente da categoria espacial. Nosso objetivo primeiro é, portanto, trazer diferentes apontamentos acerca da noção de espaço a fim de que eles nos sirvam de fio condutor ao tratarmos do espaço ficcional no plano literário.

Para isso, nos deteremos a abordagens que são fundamentais para entender os propósitos que notoriamente começaram a estabelecer nas ciências humanas a problemática espacial (BRANDÃO, 2013, p. 73), além de suas diferenças e entaves particulares à complexidade da categoria: a de Michel Foucault no texto “Des espaces autres”, a de Roland Barthes no texto “Semiologie et Urbanisme”, e a de Henri Lefebvre na obra *La Production de l'espace*. A abordagem teórico-literária conduzida por Luis Alberto Brandão, em seu livro *Teorias do Espaço Literário*, nos é notavelmente expressiva, pois elabora um quadro extenso das muitas variantes do elemento espacial, construindo um mapeamento que envolve a literatura, a teoria e a crítica literárias.

2.1.1 A abordagem filosófica de Michel Foucault

Quanto às ponderações feitas no início do texto “Des espaces autres”, Foucault descortina seu entusiasmo por não estar preso a análises confinadas em padrões e em modelos definidos e homogêneos ao compor suas observações em relação à temática do espaço. (FOUCAULT, 2009, p. 413). Sua intenção, ao que parece, reside no exame de determinados posicionamentos que se relacionam com todos os demais posicionamentos da sociedade; mas, de um modo tal, “que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas.” (FOUCAULT, 2009, p. 414). Em outros termos, estes posicionamentos a que ele se refere estão vinculados a todos os outros, embora se delimitem com base em suas condições ou mesmo em seus próprios enclaves, não sendo passíveis de se sobreporem aos demais. Segundo o filósofo, estas alocações são de dois grandes tipos: as heterotopias e as utopias.

Apoiadas nas relações de poder, as heterotopias se opõem às utopias, pois não encontram suporte na idealização ou na imaterialidade, mas em espaços concretos, reais. Esta condição heterotópica, que tem seu pilar na geografia humana, caracteriza os lugares que assumem posições não hegemônicas; são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Entre as utopias e as heterotopias, Foucault atesta a presença do espelho, que se comporta como um espaço que se desdobra virtualmente, às costas da superfície. Por um lado, seria, seguramente, uma utopia (“um lugar sem lugar”), que possibilita a um indivíduo a visão de sua imagem refletida a partir de um lugar de onde ele está ausente. Por outro, seria também uma heterotopia, pois é certo que o espelho encontra sua existência no plano real. Como exemplo de forma de arte criadora de heterotopias, podemos destacar o teatro, visto que ele coloca em cena espaços outros e, ainda, é capaz de envolver diferentes lugares que podem ou não dialogar entre si⁸.

São destacados por Foucault seis princípios assumidos pelas heterotopias. O primeiro se refere ao fato de que todas as culturas do mundo constituem heterotopias. Contudo, ele admite que estas categorias apropriam-se de formas muito variadas e que talvez não se possa encontrar uma única forma heterotópica que seja universal. (FOUCAULT, 2009, p. 415). Com base nisto, há nas sociedades primitivas as “heterotopias de crise”, sintetizadas em zonas privilegiadas, destinadas às pessoas que se encontram em estado de crise em relação às outras do mesmo corpo social. Estas pessoas estão propensas a revelar comportamentos considerados socialmente desregrados ou impróprios aos olhos da maioria, a exemplo dos adolescentes e dos idosos.

Ao exemplificar este tipo de heterotopias em nossa sociedade, Foucault lembra o colégio em seu formato no século XIX e o serviço militar, espaços onde os jovens cumpririam as primeiras manifestações de sua sexualidade, desempenhando-as em locais ditos “alhures”, longe de suas casas. Estas heterotopias, alerta Foucault (2009, p. 416), estão desaparecendo e sendo substituídas pelas “heterotopias de desvio”, que operam nas casas de repouso e nas clínicas psiquiátricas, locais em que a ociosidade constitui uma espécie de desvio.

O segundo princípio, por sua vez, diz respeito à variabilidade das heterotopias, que se transformam no decorrer do tempo, tendo em vista as diferenças culturais das

⁸ No caso do teatro aristofânico, que abordaremos mais à frente, a peça *As Vespas* representa um bom exemplo desta categoria. Nesta comédia, o personagem Filocléon reconstitui o cenário de um tribunal em sua casa, para que o desejo de julgar de seu pai, Bdclcléon, viciado em julgamentos, seja atendido.

sociedades ao longo da história. (FOUCAULT, 2009, p. 417). Logo em seguida, é apontado o terceiro princípio, que se refere aos espaços que são incompatíveis entre si mesmos, como no cinema, onde, na exibição de um filme, ocorre a projeção de um espaço tridimensional em uma tela de duas dimensões (FOUCAULT, 2009, p. 418). As heterotopias estão, além disso, associadas a recortes temporais, o que, pelo quarto princípio, mostra que elas podem conectar diferentes períodos de tempo, tal como os museus e as bibliotecas. (FOUCAULT, 2009, p. 418-419).

De maneira distinta, o quinto princípio mostra que as heterotopias podem ser locais separados da sociedade, apresentando regras limitadas, a exemplo de locais sagrados, como os santuários. (FOUCAULT, 2009, p. 420). Por fim, o sexto princípio ressalta o importante traço de que as heterotopias possuem uma função em relação ao espaço restante, desenvolvendo-se em dois polos extremos: um responsável por criar um espaço de ilusão, denunciando como ilusórias as alocações do próprio espaço real; e outro responsável por criar um espaço tão mais organizado e elaborado quanto o espaço real, no que o filósofo denomina heterotopias de compensação, relacionando-as com as colônias dos jesuítas na América do Sul, de formações “absolutamente regradas, nas quais a perfeição humana estava efetivamente cumprida” (FOUCAULT, 2013, p. 120).

O empreendimento filosófico revelado por Foucault neste texto contribui para que possamos pensar o espaço como um componente revelador de oposições. Nestas oposições estão incluídos os problemas de localização não tão somente de expressão moderna, mas que, além disso, abrange as tensões e os conflitos cumpridos através dos arranjos de poder de determinados grupos sociais mais antigos. Desse modo, à iminência de novas configurações, as heterotopias, pouco a pouco, se revelam como o espaço do outro, esquecido pela cultura ocidental no decurso dos séculos, e denotam a presença de múltiplas imagens conflitantes em uma mesma esfera. Esta abordagem espacial apresenta uma interpretação plural do dinamismo social, tendo em vista figuras e locais que outrora ficaram excluídos por efeito de sua natureza marginalizada e inconstante. Conforme esta posição, a teoria foucaultiana demonstra que a manifestação do espaço é capaz de superpor espacialidades, na medida em que suprem algum tipo de necessidade ou, ainda, que mudem continuamente e se sucedam no tempo.

2.1.2 A abordagem semiológica de Roland Barthes

Em meio a outras correntes teóricas do espaço, há aquela de origem estruturalista encabeçada por Roland Barthes. A noção espacial que o teórico francês reforça em seu texto “Semiologie et urbanisme” reincide na concepção específica do espaço urbano. À vista disso, as conexões por ele levantadas entre a literatura e a experiência urbana levam em conta não só seus aspectos físico-geográficos, como incluem também uma cartografia simbólica das representações sociais, o que compreende o imaginário da cidade com suas práticas, seus costumes, e seus pensamentos. Barthes explora, assim, o discurso e a construção do sujeito, em busca de ressignificar as múltiplas vozes e cenários evocados pelo arranjo espacial urbano.

Na perspectiva semiológica da cidade, a análise barthesiana começa com a afirmação de que todo espaço humano, em geral, sempre foi um espaço de significação. (BARTHES, 2001, p. 201). Basta que observemos, de acordo com o teórico, os primeiros mapas dos geógrafos gregos, a exemplo do de Anaximandro, ou mesmo a “cartografia mental” de Heródoto, que, em suas *Histórias*, construiu uma verdadeira linguagem capaz de evidenciar simetrias, superfícies e coordenadas do mundo grego. Com isso, Barthes faz uma ligação entre a cidade e a escrita, para, logo depois, tocar no princípio da “isonomia”, adotado pelo político ateniense Clístenes, no século VI a.C., segundo o qual todos os homens que tivessem relações com o centro urbano seriam, ao mesmo tempo, “simétricos e reversíveis” (BARTHES, 2001, p. 202), possuindo os mesmos direitos, independente de sua situação econômica. Neste ponto, o estudo barthesiano se preocupa em mostrar que a concepção da cidade fundamentava-se na distribuição urbana baseada em suas funções e em suas práticas, e que esta mesma concepção não está distante da que é adotada atualmente.

Nesta expressiva noção de espaço habitado, Barthes expõe alguns escritores que discutiram a cidade em termos de significação, como é o caso de Victor Hugo, que na obra *Notre-Dame de Paris*, sobretudo no capítulo “Isto matará aquilo”, retrata a famosa catedral francesa de modo a considerá-la dentro de uma relação entre público e monumento, identificando a ideia do símbolo urbano que se forma a partir do registro da relação entre homem e cidade. (BARTHES, 2001, p. 205). Conforme a contemplação barthesiana, o espaço urbano pode ser um discurso, tornando-se, efetivamente, uma linguagem, pois fala-se dele ao visitá-lo, habitá-lo, atravessá-lo e observá-lo. (BARTHES, 2001, p. 206). Consequentemente, a técnica dos signos adotada no texto de Barthes passa a tomar forma no mundo dos

significantes e das correlações originadas pela cidade, que não poderiam ser aprisionados numa significação acabada, completa, definitiva.

Tratando o espaço como um elemento significativo, o texto apoia-se em um discurso que possibilita uma visão diversificada a respeito do enfoque semiológico sobre as zonas urbanas, pois ajuda a desconstruir o sentido primário de cidade como uma simples área urbanizada, proporcionando a discussão de campos como o da literatura e o da arquitetura, a fim de não se pensar a questão do espaço sob uma única perspectiva. Barthes, em seu ensaio, investiga o saber urbano da cidade e esclarece que, na travessia de suas significações, este espaço distingue-se como um *locus* variegado, levado sempre a estabelecer-se em uma rede de sentidos sempre móveis e a deslocar-se nos elos de afinidades e de contrastes daqueles que estão ou que já permitiram ser envolvidos pelas suas extensões.

2.1.3 A abordagem sociológica de Henri Lefebvre

Em *La Production de l'espace*, obra importante para a teoria do espaço, Henri Lefebvre, influenciado pela dialética alemã (Hegel, Marx e Nietzsche) e pela fenomenologia francesa de seu tempo (Merleau-Ponty e Bachelard), compreende o espaço como um produto social. Aqui, o filósofo não utiliza o termo “produto” como uma simples noção passiva e vazia, de coisa ou objeto, mas sim como o resultado de um conjunto de interações sociais, baseando-se nas relações econômicas, nas organizações urbanas, na cultura e no saber. Nesta concepção, o espaço se transforma de acordo com as sociedades, possuindo uma *história*, longe de ser esgotada. Na obra, estão reunidos, por conseguinte, fatores culturais, sociais e históricos, construindo um processo complexo de experimentação de espaços novos, antigos e desconhecidos, de arranjos espaciais próprios de cada sociedade, de criação de paisagens e de implicações arquiteturais.

A incursão teórica lefebvriana procura caracterizar o espaço com base nas implicações, nas contradições e nos conflitos gerados pelo próprio conceito espacial, admitindo, por isso, seu caráter simultâneo, fragmentário, descentralizador, com suas “simetrias e dissimetrias”, como bem propõe o próprio filósofo. (LEFEBVRE, 2000, p. 13). Neste contexto, sua teoria parece ser altamente relevante, sobretudo porque sua pertinência reside no fato de que ela incorpora consideravelmente o tema do espaço em uma extensa discussão sobre o elemento social, o que possibilita o entendimento do transcurso das

espacialidades não só no que diz respeito a lugares reais e imaginários, mas também na relação sociedade-espço. Dessa forma, o espaço encarado como um elemento social se constitui como um produto social. Essa tese transpassa a ideia genérica de espaço encarado como unidade autônoma e que encontra um fim em si mesma.

Para Lefebvre, o espaço, essencialmente ligado à realidade social, também presume simultaneidades como figuração de um esquema social sincrônico, enquanto o tempo expressa um processo diacrônico no desenvolvimento histórico do produto de uma sociedade específica. (LEFEBVRE, 2000, p. 6). Longe de serem considerados princípios materiais, espaço e tempo são fatores integrais da prática social e só podem ser percebidos dentro de um determinado contexto.

As três teorias até agora explanadas levam em consideração princípios distintos. A de Foucault, a partir de um estudo mais descritivo, em busca de resgatar os espaços do outro no que ele denomina de heterotopias, toma o espaço como forma de relação de oposições. A de Barthes analisa a categoria espacial como um sistema de linguagem. A de Lefebvre, por fim, procura circunscrever e demarcar, por meio de um viés hermenêutico e ontológico, o espaço dentro de uma representação social dinâmica. Diante de diversas possibilidades, sabemos que, enquanto elemento narrativo, o espaço motiva a linguagem ao viabilizar a existência do signo, dado que, “de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço.” (FOUCAULT, 2000, p. 168).

Como consequência disto, compreender a linguagem, sobretudo no caso específico da obra literária, através do estudo do espaço é pertinente, pois ao decifrar as espacialidades podemos melhor compreender os sujeitos e os seus discursos, dentre eles o literário. Entretanto, muitas obras teóricas sobre o texto literário não oferecem um enfoque considerável sobre o espaço ficcional, reduzindo a categoria espacial às descrições narrativas⁹. Daí nasce a necessidade de termos um maior aprofundamento teórico sobre o tema.

De qualquer modo, as questões relativas à temática espacial estendem-se claramente para além da condição geográfica. No caso do espaço como categoria narrativa,

⁹ Como exemplo de obras que “tangenciam” o tema do espaço ficcional, restringindo-se à descrição narrativa, podemos citar *Teoria da Literatura*, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva; *Categorias da narrativa*, em seu capítulo “O que é uma descrição”, escrito por Philippe Hamon; e o ensaio “Narrar ou descrever”, de Georg Lukács. Em “As categorias da narrativa literária”, Tzvetan Todorov toca indiretamente no assunto ao tratar da ideia de representação. Já no texto “Fronteiras da narrativa”, Gérard Genette também aborda o tema de maneira indireta ao discutir a narração e a descrição.

elas se manifestam como torrente potencial de significações e de expressividade sgnica. Portanto, nosso objeto de reflexão – o espaço ficcional – compreende um dos modos mais complexos da representação imagética do discurso literário, carregado de pluridimensionalidades. O espaço de um universo ficcional organizado em palavras requer um cuidado mais aprofundado; não merece ser estudado como mero componente descritivo e precisa ser revisto e problematizado dentro das categorias narrativas sem ser submisso ao discurso narrativo. Nesse sentido, a abordagem construída por Luís Alberto Brandão se faz rica e pertinente.

2.1.4 A abordagem teórico-literária de Luís Alberto Brandão

No livro *Teorias do Espaço Literário*, Brandão, ao tratar da categoria espacial no campo literário, aponta também para o seu caráter variado, impreciso e abrangente. (BRANDÃO, 2013, p. 4). Para ele, além de destituído de unicidade, “o espaço não  patente, não evidencia a si mesmo; no máximo aceita que “latências” sejam vislumbradas. Enfim, o espaço é marcado pela instabilidade”. (BRANDÃO, 2013, p. 9). Fazendo uma incursão pelas vias teórica, crítica e ficcional, o autor situa a categoria no campo dos estudos literários modernos, analisa nos textos literários o seu desempenho, e apresenta exercícios de produção literária nos quais o espaço é tomado como tema central.

Em busca de organizar e sistematizar as mais variadas configurações do elemento espacial, o autor indica quatro perspectivas de analisar o espaço na literatura: a representação do espaço, a estruturação espacial, o espaço como focalização e a espacialidade da linguagem.

A primeira diz respeito  representação do espaço no texto literário e incorre na concepção de que ele é tomado como categoria manifesta no universo extratextual, atribuindo-lhe características físicas, concretas, além de poder assumir significados translatos que se projetam nos níveis social e psicológico. (BRANDÃO, 2013, p. 59). A segunda envolve recursos que produzem o efeito de simultaneidade, no qual a obra literária é formada: por um lado, por partes autnomas, mas que estabelecem uma articulação entre si, numa compreensão relacional de espaço e, por outro lado, pela interação entre todas as suas partes, algo que só pode ocorrer no espaço da própria obra. (BRANDÃO, 2013, p. 62). A terceira entende que o recurso do ponto de vista, focalização ou perspectiva é de natureza espacial e que, desse modo, o espaço se divide em espaço observado e espaço que possibilita a

observação. (BRANDÃO, 2013, p. 63). A quarta explica que o caráter espacial da literatura se manifesta na espacialidade própria da linguagem verbal: “Assim, considera-se que o texto literário é tão mais espacial quanto mais a dimensão formal, ou do significante, é capaz de se destacar da dimensão conteudística, ou do significado.” (BRANDÃO, 2013, p. 65).

O debate acerca do espaço levantado por Brandão compreende análises históricas, filosóficas e epistemológicas à procura de investigar como o tema tem sido transformado em objeto de teorização. Em sua obra, o autor trabalha a problemática espacial a partir de questões conceituais e de observações críticas, lançando diferentes tipos de abordagens, cujos desdobramentos vão sendo experimentados no decorrer do seu texto. Tais contornos, desse modo, abrem um caminho prospectivo para o levantamento teórico realizado por Brandão que, ao lado de seus estudos sobre as investigações críticas da complexidade do elemento espacial, ressalta a relevância de *Teorias do espaço literário*.

2.2 O não lugar em Homero e em Hesíodo

Retomaremos agora a análise de Foucault, que serviu de mote para nosso estudo ao apresentar as noções de heterotopia e utopia. Em suas considerações e noções do espaço, a teoria foucaultiana nos impulsiona a examinar de modo mais minucioso as expressões da espacialidade nos estudos literários. Com base neste propósito investigativo, percorremos outros percursos analíticos sobre o espaço e, a partir deste presente tópico, nos proporemos a cruzar alguns apontamentos com o trabalho do filósofo, a fim de nos aprofundarmos no conceito de utopia, que nos será útil a seguir.

Na literatura homérica e hesiódica, apreendemos que os deuses ocupam uma posição oposta à dos mortais. Diferente dos homens, as divindades estão imunes à velhice e à morte. Contudo, elas não experimentam uma existência que escapa ao tempo. Conhecemos, desse modo, suas origens e suas linhagens. A questão da imortalidade, no entanto, está intimamente vinculada aos deuses que, numa relação contrária aos mortais, são qualificados como imortais.

Ao humanizar, de certo modo, esses mesmos deuses, as obras de Homero e de Hesíodo revelam um universo luminoso, onde os valores provados pelos homens são enaltecidos. Não é à toa que os gregos recorriam às epopeias para delas tirarem exemplos (JAEGER, 2013, p. 23-24) – as aventuras dos heróis foram tidas como verdadeiros

ensinamentos morais. Aquiles é um herói cuja glória e impetuosidade o levaram a conquistar grandes vitórias. Odisseu, com sua astúcia e perspicácia, consegue retornar ao seu reino após anos de exílio, chegando a ter experiências com uma comunidade que vivia em meio à riqueza e à harmonia. É assim que em Homero os heróis eram exaltados. No entanto, em Hesíodo entramos em contato com o mito das raças, em que um passado iniciado em estado pleno de felicidade e completude é recontado sob um tom notavelmente saudoso. A partir destes pontos, as bases daquilo que muito tempo depois foi chamado de utopia são traçadas.

Partindo dessas obras, observaremos as características de cunho utópico que se destacam, a fim de estabelecermos um contraponto com o teatro de Aristófanes, cuja peça central de nosso estudo retoma o tema do não lugar. Para isso, é importante tratarmos inicialmente de algumas acepções teóricas que contemplam o espaço utópico na literatura antes de passarmos à análise da *Odisseia*, de Homero, e de *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, nas quais a temática de um espaço idealizado, que apresenta muitos dos princípios utópicos, será trabalhada.

2.2.1 Breve excursão sobre o tema do não lugar na literatura grega

Para que não utilizemos de forma abusiva o termo “utopia” ao longo de nosso estudo, devemos avaliar previamente algumas considerações específicas que abarcam o tema. Em primeiro lugar, ressaltamos a sua carga ideológica, pois, ao falarmos em utopia, pensamos em um conjunto de ideias e valores que estão unidos sob uma perspectiva norteadora de práticas sociais e, sobretudo, políticas. A compreensão desta concepção inicial fica mais clara se entendermos o pensamento utópico como uma espécie de reação a uma realidade insatisfatória que conduz à procura de uma realidade de outra ordem, sendo vetor de um idealismo de tendência fortemente humanística. Divergente da experiência concreta do real, a utopia representa, desse modo, a formação imaginária de um corpo social ideal, marcado por interesses que visam o bem-estar coletivo, livre de ambições individuais.

Nesta mesma compreensão, Foucault afirma que a utopia é uma alocação sem lugar real. Nas palavras do filósofo, ela é “a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o inverso da sociedade; mas, de toda forma, [...] são espaços fundamentalmente, essencialmente, irreais.” (FOUCAULT, 2013, p. 115). Para Jean-Yves Lacroix (1996, p. 23), a utopia demanda uma essência pensada dentro de uma existência e fundamenta-se na afirmação de uma vida perfeita

própria aos homens. A perfeição reside na felicidade e na justiça que asseguram uma harmonia social e natural. Desse modo, o ideal harmônico propicia condições políticas e econômicas que garantem uma existência socialmente ordenada.

É necessário que façamos, nesse sentido, uma distinção entre utopia social e utopia como gênero literário. Em seu artigo “Utopia e utopismo”, o teórico belga Raymond Trousson sugere que o termo *utopismo* - tido como um conceito mais amplo, que perpassa os campos científico, econômico, urbanístico, político e histórico - seja distinto da utopia considerada um objeto especificamente literário, que ele concebe como um “modo de expressão do imaginário social” (TROUSSON, 2005, p. 127) com “procedimentos narratológicos específicos” (TROUSSON, 2005, p. 130). No decorrer de seu texto, o autor esclarece que a utopia como gênero literário acaba por abarcar o utopismo em seu arranjo ficcional, ou seja, o que ocorre é uma composição narrativa que abrange e incorpora os ideais utópicos em sua textura¹⁰.

Posto isto, sabemos que, apesar de possuir raiz grega, a palavra “utopia” não tem sua origem na Antiguidade, mas é uma criação moderna, que nos leva ao encontro da obra *Utopia*, de 1516, escrita pelo filósofo inglês Thomas Morus. Neste livro, entramos em contato com a história de uma ilha imaginária, localizada no Oceano Atlântico, cujos habitantes podem viver de modo pacífico em um estado aperfeiçoado, sem miséria, desigualdade, intolerância ou injustiça. Em suma, um lugar que assume características bem diferentes do país em que Morus nasceu, no século XVI. Na etimologia do vocábulo, nos deparamos com o significado de *ou-topos*¹¹, um “não lugar”, isto é, um lugar que não existe. A princípio, assemelha-se também à ideia de um *eu-topos*¹², um bom lugar. Nos dois casos, entretanto, está presente a característica que transmite a noção de “não existência”. Logo, “utopia” é, por definição, um lugar que não existe.

Na composição de um não lugar – espaço este que, por essência, difere do espaço existente –, a utopia se propaga na representação das ideias de um sujeito criador, que lhe dá origem a partir do seu próprio discurso. A manifestação desse ideal se revela na procura e na formação de um espaço utópico, que, por sua vez, não consegue se sustentar integralmente na

¹⁰ Luigi Firpo chama atenção para o fato de que “[...] o realismo da informação é um elemento fundamental do utopismo, porque é aquilo que assegura credibilidade enquanto, aos olhos de um leitor não particularmente astuto, dissocia o discurso político-utópico do puro e simples romance de aventura”. (FIRPO, 2005, p. 231).

¹¹ Palavra composta pelo advérbio de negação grego “ou” (“não”) e pelo termo, também grego, “topos” (“lugar”).

¹² Palavra composta pelo adjetivo grego “eu” (“bem”, “bom”) e por “topos”.

concretude da realidade física, restringindo-se apenas a ser uma concepção fantasiosa. Trousson, ao ressaltar duas abordagens metodológicas que envolvem o conceito de utopia - uma *lato sensu* e outra *stricto sensu* -, conclui que, ao considerá-las, estaremos constituindo um corpus mais homogêneo e melhor definido acerca da concepção utópica. (TROUSSON, 2005, p. 127). Desse modo, a começar pela abordagem *lato sensu*, ele ressalta que:

A partir do momento em que a utopia literária é somente um dos modos de expressão do imaginário social, convém abrir a pesquisa às manifestações híbridas recorrendo a múltiplos paradigmas discursivos, permitindo assim a compreensão das imagens-guia e das ideias-força estruturando este imaginário em uma dada época. A outra, *stricto sensu*, reconhece que a viagem utópica foi durante muito tempo a forma privilegiada do pensamento utópico. (TROUSSON, 2005, p. 127-128).

Ainda que não tenha sido uma expressão criada pelos gregos antigos, a proposta de um não lugar perfeito pode ser observada na literatura antiga deste povo desde sua origem. Essa projeção aparece já nas primeiras obras escritas que conseguiram chegar até nós, como a *Odisseia*, de Homero, e *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, e alcança produções filosóficas como *A República*, de Platão. A questão do imaginário utópico também se apresenta como uma temática marcante no teatro do comediógrafo Aristófanes. Isto porque, ao aproximar elementos como a sátira e o grotesco à ideia de um estado perfeito dos seres e das coisas e relacioná-los à realidade de Atenas, traz à tona reflexões acerca do comportamento humano na pólis. Entre elas, podemos ressaltar a crítica ao vício dos atenienses pelos processos judiciais, que será abordada na peça *As Vespas*, e também em *As Aves*.

No sentido estrito do termo, encontramos duas propostas utópicas na obra aristofânica: em *As Aves* e em *Assembleia de Mulheres*. A primeira parece ser a comédia que mais se aproxima ao conceito de um não lugar, uma vez que nela nos deparamos com a criação de uma cidade aérea localizada em um lugar indefinido, entre o céu e a terra. Na segunda peça, o prólogo apresenta algumas atenienses travestidas de homens que se encontram com o intuito de tomarem os lugares dos maridos nas assembleias. Na reunião, sob a liderança da personagem Praxágora, elas decidem conferir o governo às mulheres. Entre as ideias da líder está a entrega de todos os bens pessoais ao governo para que ele os reparta igualmente entre todos.

2.2.2 O não lugar na Odisseia

A *Ilíada*, de Homero, com sua tonalidade trágica, nos fornece apenas indiretamente algumas referências utópicas bem sutis. Em contrapartida, a *Odisseia*, pelo tema da viagem e através das experiências de Odisseu - aquele que por “muitas cidades dos homens viajou” (*Od.*, I, v. 3)¹³ antes de voltar para Ítaca para retomar seu reinado - fornecerá um material propício para nossa reflexão acerca do reconhecimento de uma comunidade humana que vive em estado utópico. Nos poemas homéricos, as terras e os povos retratados são, em alguns momentos, estranhos ao mundo real, porém, mesmo no que se diz respeito àqueles cuja realidade geográfica não é duvidosa (como os líbios, por exemplo), o que se torna relevante é a tonalidade da apresentação que procura oferecer um imaginário ideal a determinados grupos.

De um lado, temos alguns povos que não são postos nas epopeias com características idealizadas, como os monstruosos lestrigãos, os gélidos cimérios, ou os lotófagos, apesar de sua generosidade ao oferecerem aos seus visitantes a planta de lotos, cultivada na ilha em que habitavam. De outro, temos aqueles cuja idealização está explícita, como no caso dos feácios, que abordaremos mais adiante, ou implícita, como no caso dos etíopes, “últimos homens que viviam cindidos nos termos da terra,/ uns onde o Sol se levanta, outros, onde no ocaso se deita” (*Od.* I, vv. 23-24), conhecidos, ainda, por ofertarem grandes hecatombes aos deuses.

Através de uma indicação narratológica na *Ilíada* (I, vv. 423-424), sabemos que Zeus encontra-se ausente de uma reunião com os outros deuses, para discutir a Guerra de Troia, porque participa de um banquete feito pelos próprios etíopes. Há ainda a realização do banquete dos deuses durante o funeral de Aquiles, realizado também em terras etíopes (*Il.* XXIII, vv. 205-207). Da mesma forma, na *Odisseia*, Poseidon faz uma visita ao local, enquanto os outros deuses se reúnem para tratar do retorno de Odisseu (*Od.* I, vv. 22-25). A única referência que faz menção aos etíopes tendo contato com outros homens se encontra na descrição feita por Menelau das expedições que lhe permitiram reconstituir sua fortuna ao redor de Troia (*Od.* IV, v. 84).

¹³ As passagens da *Odisseia* citadas em nosso trabalho são da tradução do grego para o português de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Na *Iliada*, entre os grupos longínquos, pelos quais os deuses se interessam, encontram-se os misteriosos ábios, contemplados por Zeus, depois de ter deixado os troianos em combate com os aqueus:

Zeús δ' ἐπεὶ οὖν Τρωάς τε καὶ Ἴκτορα νηυσὶ πέλασσε,
τοὺς μὲν ἕα παρὰ τῆσι πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἷζ' ἔν
νωλεμέως, αὐτὸς δὲ πάλιν τρέπεν ὅσσε φαεινῶ
νόσφιν ἐφ' ἵπποπόλων Θρηκῶν καθορώμενος αἴαν
Μυσῶν τ' ἀγγεμάχων καὶ ἀγαυῶν ἱππημολγῶν
γλακτοφάγων Ἀβίων τε δικαιοτάτων ἀνθρώπων.

Logo que Zeus fez Heitor e os Troianos as naus alcançarem,
os combates deixou aos trabalhos e dores entregues.
Os olhos fúlgidos volve, depois para longe, passando
a contemplar a região dos ginetes da Trácia, dos Mísios
que só combatem de perto, dos belos heróis Hipomolgos
que se alimentam de leite e a dos Ábios, os homens mais justos. (*Il.*, XIII, vv. 1-6)¹⁴.

O termo “ábios” pode desencadear algumas questões no sentido de que os nomes homéricos geralmente são significativos. (LACORE, 2008, p. 59). Seria o nome desse povo derivado de βία – termo grego equivalente à palavra “violência” –, e a vogal *a* um prefixo de negação? Neste caso, teríamos um povo desafeto à violência, o que está de acordo com a expressão “os homens mais justos” (δικαιοτάτων ἀνθρώπων), que pode ainda sugerir que eles viveriam numa sociedade harmoniosa, daí o interesse do Cronida por eles.

Outro grupo ligado à abundância de ordem material é o povo que habita a Líbia, lembrado por Menelau:

Αἰθίοπας θ' ἰκόμην καὶ Σιδονίους καὶ Ἐρεμβοὺς
καὶ Λιβύην, ἵνα τ' ἄρνες ἄφαρ κεραοὶ τελέθουσι.
τρὶς γὰρ τίκτει μῆλα τελεσφόρον εἰς ἔνιαυτόν.
ἔνθα μὲν οὔτε ἀναξ ἐπιδευῆς οὔτε τι ποιμῆν
τυροῦ καὶ κρειῶν οὐδὲ γλυκεροῖο γάλακτος,
ἀλλ' αἰεὶ παρέχουσιν ἐπηετανὸν γάλα θῆσθαι.

Té aos Sidônios cheguei e aos Erembos, bem como aos Etíopes
e a própria Líbia, onde aos anhos os chifres mui cedo lhes nascem,
e por três vezes no curso de um ano as ovelhas dão cria.
Nesse lugar nenhum chefe, ou pastor, de penúria padece,
não só de queijo, de carne também e do leite agradável,
pois estão sempre as ovelhas no ponto de serem mungidas. (*Od.* IV, vv. 84-89)

A abundância garantida pelos rebanhos assegura aos líbios, descritos como um povo pastoral, uma produção incessante de mantimentos. A referência aos períodos de tempo,

¹⁴ As passagens da *Iliada* citadas em nosso trabalho são da tradução do grego para o português de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

acentuada nos versos 86 (“por três vezes no curso de um ano”) e 89 (“sempre no ponto”), reforça a ideia de fartura.

Em um relato mais detalhado pelo discurso de Eumeu ao conversar com Odisseu, encontramos uma referência à região da Síria, numa fala que ressalta suas características mais idílicas:

νήσός τις Συρίη κυκλήσκειται, εἴ που ἀκούεις,
Ὀρτυγίης καθύπερθεν, ὅθι τροπαί ἡελίοιο,
οὐ τι περιπληθῆς λίην τόσον, ἀλλ' ἀγαθὴ μὲν,
εὖβοτος, εὖμηλος, οἰνοπληθῆς, πολύπυρος.
πεῖνη δ' οὐ ποτε δῆμον ἐσέρχεται, οὐδέ τις ἄλλη
νοῦσος ἐπὶ στυγερῇ πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν:
ἀλλ' ὅτε γηράσκωσι πόλιν κάτα φύλ' ἀνθρώπων,
ἐλθῶν ἀργυρότοξος Ἀπόλλων Ἀρτέμιδι ξὺν
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνεν.

Síria, talvez já nessa ilha falar tu tivesse ouvido;
mais para o norte de Ortígia se encontra, onde o Sol faz a volta.
Mui populosa, realmente, não é, mas de solo fecundo,
bom para cabras e ovelhas, assim como vinhas e trigo.
O povo ali não se queixa de falta de nada, nem mesmo
dessas doenças terríveis, que os míseros homens atacam.
Mas, quando pelas cidades os homens mortais envelhecem,
Ártemis a eles, e Apolo, o deus do arco de prata, se chegam
e, com seus raios suaves, a vida dos membros lhes tiram. (*Od.* XV, vv. 403-411)

A evocação idealizada ressalta alguns traços característicos de uma projeção utópica, como a abundância de recursos, apontada pelos versos 405 e 406, que impede a manifestação da penúria e da presença de enfermidades (verso 408), e a possibilidade de uma morte amena na velhice (versos 410 e 411).

Contudo, é no canto VI da *Odisseia* que entramos em contato com a Feácia, reino de Alcínoo, filho de Nausítoos, que, por sua vez, tem como pai Poseidon. Alcínoo casou-se com a filha de seu irmão Rexenor, Arete, depois que este foi morto por Apolo. Os feácios tratavam a mulher como uma verdadeira imortal, venerando-a quando passava pela cidade. Tiveram como filha Nausícaa que, neste canto, por influência de Atena, em sonho, oferece alimentos e vestimenta a Odisseu, recém-chegado ao reino depois de um naufrágio. No início do mesmo canto, lemos que, em tempos remotos, os feácios moravam na Hipéria, junto com os ciclopes, que depredavam seus bens por serem muito mais fortes. Mais tarde, distante dali, Nausítoos os conduziu para Esquéria, onde mandou “circundar a cidade com muros, construir belas casas, bem como templos aos deuses.” (vv. 9-10).

Irene de Jong (2004, p. 149) ressalta que a existência dos feácios é rodeada de aspectos fantásticos: eles possuem embarcações fascinantes e suas plantações produzem

frutos incessantemente. A organização de sua sociedade lembra a de Ítaca, Esparta e Pilos, com o rei – governando como *primus inter pares* junto de um conselho –, uma assembleia, jogos e regras de hospitalidade. Ao mesmo tempo, em contraste com essas cidades, a Feácia vive isolada, sem ter contato com outras regiões, e não participa de nenhuma guerra. Cabe lembrar que o seu papel foi revelado por Zeus ainda no canto V: conduzir Odisseu até lá (*Od.* V, vv. 36-42), mas, além disso, os Feácios honram o herói como se fosse um deus e ofertam a ele ricos presentes (*Od.*, VIII, vv. 389-93). É durante sua estadia com este povo que Odisseu reconquista seu *status* heroico, depois de ter ficado refém na ilha de Calipso e de ter chegado ao reino de Alcínoo em péssimo estado, devido a uma terrível tempestade enviada por Poseidon. É, ainda, com esse tratamento dado ao herói que os Feácios se afirmam como excelentes hospitaleiros, já que são conhecidos por não se relacionarem com outros homens. No entanto, a boa hospitalidade oferecida a Odisseu é tomada como fator responsável pela punição deste povo pelo próprio Poseidon, que era contrário ao sucesso do herói, por ele ter cegado seu filho, o ciclope Polifemo (*Od.* IX, vv. 382-390).

Diante disto, alguns trechos descrevem a terra da Feácia com detalhes que nos aproximam do primor que o lugar possuía. É o caso, por exemplo, de quando Nausícaa, impulsionada por Atena, vai tomar banho no rio, onde se depara com Odisseu:

αἰ δ' ὅτε δὴ ποταμοῖο ῥόον περικαλλέ' ἴκοντο,
 ἔνθ' ἦ τοι πλῦνοὶ ἦσαν ἐπηετανοί, πολὺ δ' ὕδωρ
 καλὸν ὑπεκπύροεν μάλα περ ῥυπόωντα καθῆραι,
 ἔνθ' αἶ γ' ἡμιόνους μὲν ὑπεκπροέλυσαν ἀπήνης.
 καὶ τὰς μὲν σεῦαν ποταμὸν πάρα δινῆεντα
 τρώγειν ἄγρωστιν μελιθδέα: ταὶ δ' ἀπ' ἀπήνης

Quando chegaram, por fim, ao lindíssimo curso do rio –
 lá se encontravam as fontes perenes, com água bastante,
 bela de ver e capaz de branquear até a roupa mais suja –
 foi nessa altura que as mulas tiraram do jugo do carro
 e as impeliram, depois, para a margem do rio revolto,
 a fim de a grama gostosa pastarem. (*Od.* VI, vv. 85-90)

Quando Nausícaa encontra Odisseu, ela lhe revela que todos os feácios são especiais para os deuses e que eles eram o último povo que não se relacionava com nenhum outro grupo humano (vv. 202-205):

ὅς κεν Φαιήκων ἀνδρῶν ἐς γαῖαν ἴκηται
 δημοτῆτα φέρων: μάλα γὰρ φίλοι ἀθανάτοισιν.
 οἰκέομεν δ' ἀπάνευθε πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ,
 ἔσχατοι, οὐδέ τις ἄμμι βροτῶν ἐπιμίσγεται ἄλλος.

Nunca nasceu nenhum homem, que espere alcançar longa vida,
 nem há de haver, que chegasse aos Feácios e à terra em que moram,

para algum dano causar-lhes, pois todos são caros aos deuses.
Nós a departe moramos de todos, no mar cheio de ondas,
últimos seres humanos, sem termos contatos com outros.

É no canto VII, porém, que possuímos uma descrição mais detalhada do reino (vv. 112-132):

ἔκτοσθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων
τετράγυος: περὶ δ' ἔρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.
ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθώοντα,
ὄγγυαι καὶ ῥοιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι
συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθώουσαι.
τάων οὐ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει
χειμάτος οὐδὲ θέρεως, ἐπετήσιος: ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ
Ζεφυρὴ πνεύουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
ὄγγυη ἐπ' ὄγγυη γηράσκει, μήλων δ' ἐπὶ μήλῳ,
αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλῇ, σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ.
ἔνθα δὲ οἱ πολύκαρπος ἄλωη ἐρρίζωται,
τῆς ἕτερον μὲν θειλόπεδον λευρῶ ἐνὶ χώρῳ
τέρσεται ἠελίῳ, ἑτέρας δ' ἄρα τε τρυγώουσιν,
ἄλλας δὲ τραπέουσι: πάροιθε δὲ τ' ὄμφακὲς εἰσὶν
ἄνθος ἀφιῖσαι, ἕτεροι δ' ὑποπερκάζουσιν.
ἔνθα δὲ κοσμηταὶ πρασιαὶ παρὰ νείατον ὄρχον
παντοῖαι πεφύασιν, ἐπηετανὸν γανόουσαι:
ἐν δὲ δῶω κρῆναι ἢ μὲν τ' ἀνὰ κῆπον ἅπαντα
σκίδνεται, ἢ δ' ἐτέρωθεν ὑπ' αὐλῆς οὐδὸν ἴησι
πρὸς δόμον ὑψηλόν, ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται.
τοῖ' ἄρ' ἐν Ἀλκινόοιο θεῶν ἔσαν ἀγλαὰ δῶρα.

Fora do pátio se encontra um jardim, logo ao lado da porta,
de quatro jeiras, cingido de todos os lados por sebes.
Árvores grandes se criam aí dentro, com viço admirável.
Veem-se pereiras, romeiras, macieiras, de frutos esplêndidos,
mais oliveiras viçosas e figos mui doces ao gosto.
Nelas jamais faltam frutos, nem nunca tais frutos se estragam;
já no verão, já no inverno, durante o correr do ano todo
Zéfiro faz que uns madurem, enquanto crescendo vão outros.
Seguem-se a peras, mais peras; maçãs e maçãs substituem;
vêm depois da uva outras uvas, ao figo outros figos sucedem.
Para o monarca plantaram, também, uma vinha viçosa;
cachos alguns em lugares apricos e planos são postos
para secarem ao sol; outros são vindimados e, destes,
pouco pisados. Na parte anterior dessa vinha se encontram
cepas que flores desprendem; as uvas por trás já se coram.
Na parte extrema desse horto se encontram canteiros bem-feitos
de variados legumes, que verdes estão o ano todo.
Veem-se, também, duas fontes; por todo o jardim uma delas
é distribuída; outra passa por baixo da porta do pátio,
para o palácio elevado, onde o povo sói dela servir-se.

A apresentação do lugar refere-se a uma sociedade humana convincentemente farta – a grandiosidade e formosura do território são destacadas, bem como a abundância e a fertilidade de suas terras. Situada nas extremidades do mundo, a ilha governada por Alcínoo permanece livre e alheia à Guerra de Troia. O próprio Odisseu enaltece o entusiasmo e a graciosidade que o local lhe desperta ao falar com o rei:

‘Αλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
 ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
 τοιοῦδ’ οἷος ὄδ’ ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.
 Σοῦ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
 ἢ ὅτ’ ἐυφροσύνη μὲν ἔχη κάτα δῆμον ἅπαντα,
 δαιτυμόνες δ’ ἀνά δώματ’ ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
 ἦμενοι ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
 σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ’ ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
 Ἰοῖνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείη δεπάεσσι:
 τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι.

Ó rei Alcínoo, entre todos ilustre e ornamento do povo!
 É delicioso, de fato, podermos ouvir tão sublime
 e inolvidável cantor, cuja voz se assemelha à dos deuses.
 Sim, digo mesmo que a nada se pode aspirar de mais alto
 que ver a paz entre o povo e a alegria no rosto de todos,
 e , no interior do palácio, os convivas sentados em ordem,
 todos o aedo a escutar, tendo mesas na frente, repletas
 de pão e carne, no tempo em que o vinho nas grandes crateras
 deita a escanção, para os copos de todos encher até às bordas:
 eis o que a mim se afigura a mais bela e inefável aventura. (*Od.* IX, vv. 2-11).

Em muitos aspectos, os pacíficos feácios ocupam uma posição privilegiada – eles são “caros aos deuses” (*Od.* VI, v. 204), recebem, como os já citados etíopes, as divindades em seus próprios banquetes e possuem uma vida despreocupada e luxuosa, como também podemos constatar nas próprias palavras do seu rei Alcínoo: “Sempre prezamos o toque da cítara, a dança e os banquetes, vestes por variar, banhos quentes e leito macio” (*Od.* VIII, vv. 248-249). Contudo, estes costumes mostram apenas uma propensão utópica do reino dos feácios. Não podemos considerar a Feácia um lugar perfeitamente utópico, porque os seus habitantes se encontram ameaçados pelo deus Poseidon, por protegerem aquele que é por ele desprezado – Odisseu.

2.2.3 O não lugar em Trabalhos e Dias

Diferentes dos poemas homéricos, que nos oferece uma visão espacial acerca do tema do não lugar por entre diversas cidades – imaginárias ou não –, os poemas hesiódicos apresentam uma narrativa sobre o tempo mítico-cosmogônico, através de uma perspectiva cíclica, antes de serem propostas as características de um modelo de sociedade que apresenta traços incipientes de uma utopia. Em *Trabalhos e Dias*, Hesíodo¹⁵, que teria vivido na Beócia, possivelmente no final do séc. VIII ou começo do séc. VII a.C., procura fazer uma relação

¹⁵ Sobre Hesíodo, ver MAZON, Paul. **Hesióde**. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

entre trabalho e justiça e dar conselhos salutares ao seu irmão Perses, que procurou assumir ilegalmente a maior parte da herança paterna.

De cunho didático, como o próprio título da obra sugere, mas, sobretudo, ético, o poeta apresenta ensinamentos sobre os trabalhos da terra, indicando as estações propícias em que deveriam ser executados, e sobre as atividades de navegação. Além disso, aponta para a importância da justiça junto ao trabalho, que, segundo ele (vv. 311-316), possibilita uma vida mais digna e próspera. Para tratar das origens do trabalho, o poema aborda a narrativa de Prometeu e Pandora, explicando como esses mitos tornaram-se verdadeira fonte de como os gregos entendiam a necessidade do trabalho para o homem.

Do ponto de vista da cosmogonia hesiódica, observamos que o tempo dos deuses é sucessivo: na *Teogonia*, por exemplo, observamos que o poeta parte do Caos para chegar ao reinado de Zeus – as trevas cedem espaço para a luz, e os deuses ctônios aos olímpios. Assim também é linear o tempo no mito das cinco raças, explorado em *Trabalhos e Dias*, por corresponder a uma decadência gradativa e regular, uma vez que elas se sucedem da mais à menos preciosa, de acordo com o metal que as representava (ouro, prata, bronze e ferro), intercalando-se entre as duas últimas a raça dos heróis. O tempo do homem, ao contrário, é cíclico, porque, a mercê do trabalho, ele depende da agricultura e da navegação. É desse modo que Hesíodo, antes de lembrar o calendário agrícola, aconselha: ἔργον ἐπ’ ἔργῳ ἐργάζεσθαι., isto é, “trabalha trabalho sobre trabalho” (*Tr.*, v. 382)¹⁶. O conselho testemunha uma visão circular do tempo, de que a vida é uma repetição de hábitos.

É com Hesíodo que entramos em contato com o mito da raça de ouro, numa memorável passagem de *Trabalhos e Dias*, que revela como era a vida na época de Crono (*Tr.* 109-126):

χρύσειον μὲν πρότιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων
 ἀθάνατοι ποίησαν Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντες.
 οἱ μὲν ἐπὶ Κρόνου ἦσαν, ὅτ’ οὐρανῷ ἐμβασίλευεν:
 ὥστε θεοὶ δ’ ἔζων ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες
 νόσφιν ἄτερ τε πόνων καὶ οἰζύος: οὐδέ τι δειλὸν
 γῆρας ἐπῆν, αἰεὶ δὲ πόδας καὶ χεῖρας ὁμοῖοι
 τέρποντ’ ἐν θαλίῃσι κακῶν ἔκτοσθεν ἀπάντων:
 θνήσκον δ’ ὥσθ’ ὕπνῳ δεδμημένοι: ἐσθλὰ δὲ πάντα
 τοῖσιν ἔην: καρπὸν δ’ ἔφερε ζεῖδωρος ἄρουρα
 αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον: οἱ δ’ ἔθειλεμοὶ
 ἦσυχοι ἔργ’ ἐνέμοντο σὺν ἐσθλοῖσιν πολέεσσι.
 ἀφνειοὶ μῆλοισι, φίλοι μακάρεσσι θεοῖσιν.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τοῦτο γένος κατὰ γαῖ’ ἐκάλυψε,—

¹⁶ As passagens de *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, citadas em nosso trabalho são da tradução do grego para o português de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

τοὶ μὲν δαίμονες ἄγνοι ἐπιχθόνιοι καλέονται
 ἐσθλοὶ, ἀλεξίκακοι, φύλακες θνητῶν ἀνθρώπων,
 οἳ ῥα φυλάσσουσίν τε δίκας καὶ σχέτλια ἔργα
 ἡέρα ἐσσύμενοι πάντη φοιτῶντες ἐπ' αἴαν,
 πλουτοδόται: καὶ τοῦτο γέρας βασιλῆιον ἔσχον.

De ouro a primeiríssima linhagem de homens mortais
 foi feita pelos imortais que têm casas olímpias.
 Existiram na época de Crono, quando reinava no céu:
 como deuses viviam com ânimo sem aflição,
 afastados de labor, longe de agonia. Nem a infeliz
 velhice havia, e, sempre iguais nos pés e mãos,
 apriavam-se em festejos, além de todos os males;
 morriam como por sono subjugados. Toda benesse
 possuíam: o fruto, que produzia o solo dá-trigo,
 espontâneo, era farto e sem inveja; de bom grado,
 tranquilos gozavam dos grãos com muita benesse,
 ricos em ovelhas, caros aos deuses ditosos.
 Mas depois que a essa linhagem a terra encobriu,
 eles são numes, pelos planos do grande Zeus,
 nobres, terrestres, guardiões dos homens mortais:
 eles guardam juízos e feitos terríveis,
 envoltos em neblina, vagando por toda a terra,
 dados de riqueza; e essa honraria real receberam.

O mito da raça de ouro apresenta um estado primordial em que os homens viviam próximos aos deuses. Governada pela δίκη, esta raça foi originada pelos próprios imortais do Olimpo, na época do reinado do deus Crono. Os homens viviam despreocupados, em estado pleno de equilíbrio e serenidade. Não precisavam trabalhar porque a terra era absolutamente fecunda e produtiva e dela tiravam tudo aquilo de que necessitavam. As atitudes marcadas pela ὕbris eram inexistentes e, desse modo, não havia conflitos e castigos àqueles que viveram nesta época. Predominava, então, uma relação harmônica entre homens e deuses, sem nenhum tipo de rivalidade entre mortais e imortais.

Mais adiante, no mesmo poema, ao modelo da raça de ouro aproxima-se o da cidade justa, de onde se espera o triunfo sobre a cidade injusta regida pela ὕbris (*Tr.* 225-245):

Οἳ δὲ δίκας ξείνοισι καὶ ἐνδήμοισι διδοῦσιν
 ἰθείας καὶ μὴ τι παρεκβαίνουσι δικαίου,
 τοῖσι τέθηλε πόλις, λαοὶ δ' ἀνθεῦσιν ἐν αὐτῇ:
 εἰρήνη δ' ἀνά γῆν κουροτρόφος, οὐδέ ποτ' αὐτοῖς
 ἀργαλέον πόλεμον τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς:
 οὐδέ ποτ' ἰθυδίκησι μετ' ἀνδράσι λιμὸς ὀπηδεῖ
 οὐδ' ἄτη, θαλίης δὲ μεμηλότα ἔργα νέμονται.
 τοῖσι φέρει μὲν γαῖα πολὺν βίον, οὔρεσι δὲ δρυς
 ἄκρη μὲν τε φέρει βαλάνους, μέσση δὲ μελίσσας:
 εἰροπόκοι δ' ὄϊες μαλλοῖς καταβεβρίθασιν:
 τίκτουσιν δὲ γυναῖκες ἐοικότα τέκνα γονεῦσιν:
 θάλλουσιν δ' ἀγαθοῖσι διαμπερές: οὐδ' ἐπὶ νηῶν
 νίσσονται, καρπὸν δὲ φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα.
 οἷς δ' ὕβρις τε μέμηλε κακῆ καὶ σχέτλια ἔργα,

τοῖς δὲ δίκην Κρονίδης τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεὺς.
 πολλάκι καὶ ξύμπασα πόλις κακοῦ ἀνδρὸς ἀπηύρα,
 ὅς κεν ἀλιτραίνῃ καὶ ἀτάσθαλα μηχανάται.
 τοῖσιν δ' οὐρανόθεν μέγ' ἐπήγαγε πῆμα Κρονίων
 λιμὸν ὁμοῦ καὶ λοιμόν: ἀποφθινύθουσι δὲ λαοί.
 οὐδὲ γυναῖκες τίκτουσιν, μινύθουσι δὲ οἴκοι
 Ζηνὸς φραδμοσύνησιν Ὀλυμπίου.

Os que juízos dão a estrangeiros e nativos,
 direitos, e de modo algum se desviam da justiça,
 para eles a cidade viceja, as gentes nela florescem.
 Paz nutre-jovens vai pela terra, e nunca a eles
 destina guerra aflitiva Zeus ampla-visão;
 nunca a varões reto-juízo segue Fome
 nem Desastre, e em festejos repartem o fruto da lida.
 Produz-lhes a terra muito sustento, e nos morros carvalho
 produz bolotas no alto e, no meio, abelhas;
 ovelhas lanosas sentem o peso dos velos;
 e as mulheres parem filhos semelhantes aos pais.
 Vicejam com coisas boas direto: para os barcos
 não vão, e fruto produz o solo dá-trigo.
 A quem importa nociva violência e feitos terríveis,
 a eles justiça destina o Cronida, Zeus ampla-visão.
 Amiúde até urbe inteira perde com um mau varão,
 um que ofensa comete e arma iniquidades.
 Sobre eles, do céu o Cronida envia grande desgraça,
 fome e peste, e as gentes perecem;
 as mulheres não param e as fazendas fenecem
 pelo plano de Zeus Olímpico.

Ficam claros os benefícios trazidos quanto à valorização do cumprimento da justiça (δίκη) e da oposição ao excesso/impetuosidade/violência (ὑβρις) quando Hesíodo confronta as duas cidades. A que é dominada pela ὑβρις configura-se como próxima às condições da época do poeta, e a que é dirigida pela δίκη representa um estado pelo qual ele ansiava e que, de certo modo, sugeria como um ideal de cidade-estado. Neste modelo de cidade idealizada, os homens não entram em conflitos nem passam fome e a terra é sempre fértil e generosa, produzindo alimentos em abundância.

Portanto, com o mito da raça de ouro, Hesíodo enaltece a época áurea de um passado distante, um estado de bem-aventurança e completude, localizado em um tempo remoto, que foi transcendido e que é, devido à própria sucessão temporal e à vontade divina, irrecuperável. Depois desse período de plenitude, as raças humanas passam por um processo de decadência e suas condições só tendem a ficar piores até chegarem à raça de ferro, na qual Hesíodo se inclui.

A partir daí, o poeta, reconhecendo a idade de ferro como sendo sua época, aponta para a existência de dois cenários: um em que “aos males juntar-se-ão benesses” (v. 179), e outro em que predominarão “aflições funestas,/ aos homens mortais; e defesa não haverá

contra o mal” (vv. 200-201). A falta de comedimento e o não controle da ὄρις estimularam o homem a se distanciar cada vez mais daquele universo idealizado e a sujeitar-se às obrigações do trabalho¹⁷, o que, pouco a pouco, foi atribuindo à idade de ouro, cujas características foram completamente desconstruídas na idade de ferro, um caráter *irreal* ou *supra-real*.

Para Michelle Lacore, em “Archéologie de l’Utopie”, as características dessas fontes utópicas na *Odisseia* e em *Trabalhos e Dias* revelam, antes de tudo:

[...] une certaine fluidité et perméabilité des limites qui séparent l’évocation idéalisée de contrées lointaines, des catégories, très parentes, de l’origine et d’eschatologie, d’où la difficulté de dresser la carte de l’utopie épique ! Cependant on voit aussi surgir, au-delà de cette indistinction, chez Homère aussi bien que chez Hésiode, la vraie dimension de l’utopie, qui est politique, avec une véritable anticipation du questionnement philosophique des siècles suivants. (LACORE, 2008, p. 58).¹⁸

O que difere, no entanto, essas duas incidências utópicas nas primeiras obras da literatura grega não é somente a transposição temporal, no caso de *Trabalhos e Dias*, da transposição espacial, no caso da *Odisseia*. Em Hesíodo, observamos um propósito utópico que vai além das descrições, em Homero, daquilo que faz parte dos muitos locais longínquos onde o herói Odisseu se depara com a dificuldade de retornar ao seu lar em Ítaca. Isto porque, no poema hesiódico, o que temos é um possível desejo de rememorar um tempo dourado, compreensível ao considerarmos sua insatisfação com a época em que viveu – a raça de ferro, como ele mesmo apresenta em *Trabalhos e Dias* (vv. 176-201).

Notamos, então, que, tanto em Homero, com a Feácia, quanto em Hesíodo, com a raça de ouro, é possível observar que os espaços construídos possuem uma dimensão fantástica que transcende a realidade humana. O quadro por eles apresentado representa, dessa forma, a abundância, a tranquilidade, a harmonia, reveladas por um clima satisfatoriamente ameno, não havendo receio pela sobrevivência em vista da escassez de alimentos.

Apesar de não haver elaborações propositais e conscientes de utopias na literatura grega antiga, é possível encontrar em Homero e em Hesíodo duas particularidades substanciais que caracterizam a concepção utópica moderna: 1) a imagem de uma sociedade

¹⁷ Neste ponto, não há quaisquer indícios de prática agrícola ou de qualquer outra atividade que exigisse o esforço e o controle humanos na raça de ouro. Como já observado, não havia necessidade de trabalho naquela época, pois da terra farta tudo se colhia, num contínuo estado de deleite e satisfação.

¹⁸ [...] uma certa fluidez e permeabilidade dos limites que separam a evocação idealizada das áreas remotas, das categorias, muito relacionadas, da origem e da escatologia, o que dificulta o mapeamento da utopia épica. No entanto, vemos também surgir, além desta indistinação, tanto em Homero como em Hesíodo, a verdadeira dimensão da utopia, que é política, com uma antecipação genuína do questionamento filosófico dos séculos seguintes. (LACORE, 2008, p. 58, tradução nossa).

justa, livre de problemas, situada em um lugar tranquilo; e 2) a paz e a fartura desfrutadas por esta mesma sociedade neste mesmo lugar. Estas características também aparecerão na comédia *As Aves*, de Aristófanes, que analisaremos a seguir, juntamente com as demais peças do dramaturgo.

2.3 Reflexões sobre o espaço ficcional na comédia de Aristófanes

A construção do espaço ficcional em Aristófanes parece estar apoiada num esquema paradoxal: enquanto obra teatral, suas peças deveriam, conseqüentemente, tratar o elemento espacial como uma componente fundamental¹⁹. No entanto, observamos que o comediógrafo parece não se preocupar a fundo com esta dimensão, pois, como veremos adiante, ele raramente emprega termos específicos à noção espacial ou pouco sugere em seu texto a composição da *mise en scène* de suas comédias. Esta imprecisão parece descrever a liberdade da qual o poeta se servia ao trabalhar com o espaço ficcional em sua obra. Dessa forma, sua indeterminação e fluidez opõem-se à coerência do tratamento dado pela tragédia ao elemento espacial, cuja unidade é respeitada, salvo raras exceções.

No texto “L’espace chez Aristophane. Exemple des *Acharniens*, de la *Paix*, de *Lysistrata* et des *Guêpes*”, publicado no tomo 116 da *Revue des Études Grecques*, em 2003, Ghislaine Jay-Robert considera que o espaço nas obras do comediógrafo é móvel:

Chez Aristophane, l’espace est mobile, parce que chacune de ses comédies se construit à partir d’un voyage. Ce voyage peut mener le héros dans un autre monde, qu’il s’agisse des Enfers (*Grenouilles*), de l’Olympe (*Paix*) ou du ciel (*Oiseaux*), il peut également le conduire dans une autre partie de la Grèce ou le faire changer de lieu à l’intérieur d’Athènes ou de sa périphérie.²⁰ (JAY-ROBERT, 2003, p. 420).

Nas comédias aristofânicas, a característica móvel ocasiona um movimento centrífugo, podendo colocar em cena um espaço que representa um lugar de passagem do qual os heróis saem rapidamente: é o que vemos, por exemplo, em *As Nuvens*, no momento em que o personagem Estrepsíades sai de sua casa para ir ao Pensatório de Sócrates (vv. 126-130).

¹⁹ Sobre isto, A. Übersfeld, em *Lire le théâtre*, afirma: “Si la première caractéristique du texte de théâtre est l’utilisation de personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde, indissolublement liée à la première, est l’existence d’un espace où ces êtres vivants sont présents.” (ÜBERSFELD, 1977, p. 152).

²⁰ Em Aristófanes, o espaço é móvel, porque cada uma de suas comédias se constroem a partir de uma viagem. Esta viagem pode conduzir o herói a um outro mundo, como o Hades (*As Rãs*), o Olímpo (*A Paz*) ou o céu (*As Aves*), ele pode, da mesma forma, conduzi-lo a uma outra parte da Grécia ou fazê-lo trocar de lugar no interior de Atenas ou de sua periferia. (JAY-ROBERT, 2003, p. 420, tradução nossa).

As peças podem começar ainda com uma cena quase vazia, na qual o herói cômico se encontra sozinho: é o caso de Diceópolis, em *Os Acarnenses*, que, no prólogo, está sem nenhuma companhia na Pnix e aguarda, desde muito cedo, a chegada de outros cidadãos para o início de uma assembleia (vv.1-40). É o que ocorre também com Pisetero e Evélpides, que, no início de *As Aves* (vv. 1-59), caminham em um lugar deserto à procura de Tereu, o homem-pássaro.

Ainda segundo Jay-Robert (2003, p. 422), a representação deste espaço vazio ou no ponto de ser abandonado no início da peça é a transcrição de um “mal-estar”, característico do início da maioria das peças de Aristófanes: guerra em *Os Acarnenses* e *Lisístrata*, difamações em *Os Cavaleiros*, dívidas em *As Nuvens*, fome em *A Paz* e processos em *As Aves*.

A seguir, tendo em vista estas considerações, daremos enfoque à representação do espaço ficcional nas onze peças de Aristófanes que sobreviveram ao tempo completas, ressaltando as características gerais a partir do enredo de cada uma, a fim de que, no capítulo seguinte, possamos nos deter no aspecto mais específico da utopia na peça *As Aves*, corpus principal de nossa pesquisa.

2.3.1 *Os Acarnenses*

No prólogo desta peça, apresentada no festival das Leneias²¹ de 425 a.C., temos o personagem Diceópolis²², simples camponês ateniense, que, logo pela manhã, encontra-se na Pnix²³, para discutir o tratado de paz entre Atenas e Esparta, visando cessar a Guerra do

²¹ Segundo Isabel Castiajo, embora as inscrições indiquem a presença de concursos trágicos e cômicos desde meados do século V a.C. (c. 430 a.C., para a tragédia, e c. 440 a.C., para a comédia), acredita-se que as comédias tinham, neste festival, um papel de maior relevo do que as tragédias. Desse modo, “os grandes poetas trágicos raramente participavam nas Leneias, ao passo que era usual os poetas cômicos concorrerem indistintamente a qualquer festival” (CASTIAJO, 2012, p. 16).

²² Nome do grego Δικαιόπολις, que significa “cidade justa”.

²³ Colina situada em Atenas, escolhida para receber os encontros da assembleia.

Peloponeso²⁴. Sozinho, o herói aguarda a chegada dos outros cidadãos atenienses para dar início à assembleia²⁵.

Desde o início do enredo, nos deparamos com a construção da mobilidade do espaço ficcional na comédia: Diceópolis, assim como os outros camponeses que habitam as regiões rurais, vê-se obrigado, em decorrência da guerra, a deslocar-se em direção à cidade para viver em condições subumanas. Já no local, espera ansioso o início da reunião a fim de sustentar sua tese em defesa do tratado de paz. No entanto, a Pnix encontra-se vazia, pois, como denuncia o personagem (vv. 19-23), os demais cidadãos estão naquele momento pela ágora, espaço público onde se discutiam questões pertinentes à vida na pólis.

É válido destacar que o tema da viagem (no caso de *Os Acarnenses*, do campo para a cidade) também será recorrente na obra aristofânica. Como um componente essencial em algumas de suas comédias (*Os Acarnenses*, *A Paz*, *As Aves* e *As Rãs*), esse deslocamento leva os protagonistas a efetuarem um movimento espacial centrífugo, uma vez que eles são afastados de um centro para passar a situar-se num outro local. Tal mobilidade é posta em cena através da colocação de um espaço que tende ao vazio. (JAY-ROBERT, 2003, p. 421).

A representação da Pnix como este espaço quase vazio revela justamente a insatisfação de Diceópolis face ao duro cotidiano em que ele se encontra, principalmente se levarmos em conta o desinteresse dos demais cidadãos para um tema de grande importância, o que se descortina como uma profunda falha e um grande contrassenso do sistema democrático ateniense da época. Um presente hostil e prejudicial cerca o personagem, de maneira que ele fica impedido de voltar ao conforto do passado e de poder enxergar de modo sereno o próprio futuro.

Diceópolis se queixa das dificuldades que o cercam (vv. 1-4) e evoca saudoso os tempos em que vivia no campo (vv. 35-36). Desditoso, aprisionado em um tempo opressivo e atormentador, o personagem consegue escapar para fora deste espaço inicial, através de um segundo movimento, traduzido por um novo deslocamento espacial que lhe permite colocar em prática as ideias capazes de mudar o seu presente insatisfatório.

²⁴ A Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) apresenta-se como um evento marcante na obra de Aristófanes, que direcionava críticas severas àqueles que a apoiavam.

²⁵ Este isolamento no qual o protagonista se encontra irá se repetir em peças como *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*. Nesta condição, os heróis de Aristófanes abrem as peças com um longo monólogo, estabelecendo as feições políticas e sociais que predominam durante todo o desenrolar da trama das comédias.

Depois de negociar sem sucesso as tréguas, Diceópolis opta por fazer um tratado individual de paz com o povo inimigo. O coro, formado por homens acarnenses²⁶, ameaça matar o protagonista (vv. 280-282). Contudo, o camponês consegue permissão para se defender e, por isso, deixa o local para encaminhar-se até a casa do tragediógrafo Eurípides, em busca de conseguir um disfarce que cause piedade ao coro, realizando efetivamente o segundo movimento espacial que virá a salvá-lo. Com o poeta, consegue os trapos do personagem Télefo, que, sendo rei da Mísia, havia se passado por mendigo com o propósito de provocar pena aos gregos. Por fim, o “cidadão justo” sai vitorioso, conseguindo se libertar das dificuldades através de suas tréguas²⁷.

2.3.2 Os Cavaleiros

Também encenada no festival das Leneias, mas no ano de 424 a.C., esta peça foi apresentada num momento de divergências entre Aristófanes e o político Cléon. Na época em que Cléon desfrutava do apoio incondicional das massas populares, o dramaturgo dirige-se a ele com críticas agressivas e o inclui, em sua peça, na classe dos demagogos e dos sicofantas. Nesta comédia, a figura de Cléon será, então, retratada pelo personagem Paflagônio, escravo preferido do patrão, que, por sua vez, é encarnado na representação do povo ateniense. Por meio de trapaças, subornos e bajulações, Paflagônio, envolto de más intenções, consegue fazer com que o Povo acredite em seus feitos, dando-lhe credibilidade.

O prólogo apresenta dois escravos que, na casa do Povo, se maldizem dos castigos infligidos pelo seu senhor por intermédio das provocações maldosas do seu criado predileto. Os dois, à procura de achar um meio para fugir dos maus tratos, consultam um oráculo divino na intenção também de derrotar o poderoso inimigo Paflagônio, que sempre os coloca em situações danosas.

A necessidade de fuga e o descontentamento com a realidade que circunda os dois escravos os impulsionam a passarem, como no caso de Diceópolis em *Os Acarnenses*, por um

²⁶ Habitantes do demo ático de Acarnes, um dos mais afetados pelas incursões inimigas.

²⁷ Ana Maria César Pompeu, em seu livro *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis*, destaca o fato de que Diceópolis também teria sofrido a transformação da *Kallípolis* da *República*, do campo à cidade, embora o personagem cômico tenha conseguido trazer a paz do campo à cidade com as tréguas particulares. No entanto, a transformação vivida pelo protagonista não se restringe apenas ao aspecto espacial, mas também no aspecto cultural, uma vez que ele passa de um admirador do teatro de Eurípides para um ator da peça do mesmo tragediógrafo ao parodiar a peça perdida *Télefo*. (POMPEU, 2011, p. 42).

movimento centrífugo, capaz de transformar as más circunstâncias por eles vivenciadas. Assim, eles acabam tendo acesso ao oráculo, que lhes revela que o escravo Paflagônio será um dos governantes da cidade de Atenas, embora ele seja destronado e sucedido no governo por um vendedor de salsichas (vv. 135-145).

De modo repentino, o personagem Salsicheiro aparece²⁸, e é logo posto a par de seu futuro pelos escravos (vv. 164-170). Temendo as malfeitorias do Paflagônio, os escravos tentam acalmá-lo, revelando que ele terá o apoio dos homens da cavalaria. São eles que formam o coro, que entra em cena para castigar Paflagônio.

Tem-se, então, um longo *agón* entre o Salsicheiro e o escravo delinquente. Este, perseguido pelo Salsicheiro, acaba se dirigindo ao Conselho da cidade para tentar denunciar os Cavaleiros. Ao voltar do Conselho, o Salsicheiro revela sua vitória ao coro e aos escravos. E, assim, o vendedor de salsichas acaba por conquistar a simpatia do Povo. Como castigo, o fim de Paflagônio é vender salsichas nas portas da cidade (vv. 1397-1401).

2.3.3 *As Nuvens*

Preocupado com o acúmulo de dívidas, o personagem Estrepsíades tem dificuldades para dormir. No prólogo, ele revela que o responsável por tais dívidas é seu filho, Fidípides, maníaco por cavalos e carros de corrida, que, no entanto, dorme tranquilamente (vv. 1-15). É noite e, em sua casa, Estrepsíades pede para um escravo trazer o seu caderno de contas para ver a quantas pessoas está devendo. Fidípides desperta e é aconselhado pelo pai a estudar no Pensatório de Sócrates, para encontrar um meio de livrá-los das despesas contraídas. O filho não aceita a ideia, e o pai acaba ele mesmo indo ao Pensatório (vv. 128-135).

Mais uma vez, encontramos, logo no início da peça, o descontentamento do protagonista em relação à realidade por ele vivida, que revela ser uma constante nas peças de Aristófanes. Do mesmo modo que Diceópolis em *Os Acarnenses* e os escravos de *Os Cavaleiros*, Estrepsíades aparece em uma cena quase vazia²⁹, revelando suas dificuldades,

²⁸ A entrada repentina do personagem, nos faz levar em conta novamente o fato de que Aristófanes pouco se preocupava em organizar de modo estrutural o elemento espacial em suas comédias.

²⁹ Na descrição do cenário de *As Nuvens*, a edição estabelecida por Victor Coulon informa que, no fundo da orquestra, havia duas casas: de um lado, a de Estrepsíades, da qual apenas se veem duas camas, e, de outro lado, a de Sócrates, muito pequena, com uma porta baixa e fechada. Cf. ARISTOPHANE. Tome I. *Les Acharniens* –

mas tentando encontrar um meio de superá-las. A mudança virá também por meio do deslocamento espacial pelo qual o personagem irá passar ao se dirigir à casa de Sócrates.

Durante a submissão de Estrepsíades, guiado por Sócrates, aos mistérios da sabedoria, as Nuvens, que formam o coro da peça, são apresentadas como mulheres e recitam a parábase³⁰ (vv. 676-800). Neste momento, elas se queixam dos espectadores, que não reconheceram a melhor comédia do poeta, premiando as dos seus rivais³¹.

Estrepsíades tem dificuldades de acompanhar os ensinamentos de Sócrates e o coro o aconselha a trazer o seu filho para o Pensatório (vv. 794-795). Forçando o rapaz a segui-lo, os dois entram novamente na casa de Sócrates, onde há um *agón* entre os argumentos Justo e Injusto, para que Fidípides possa escolher aquele pelo qual será educado. O Discurso Injusto sai triunfante e pai e filho voltam para casa.

A volta ao espaço inicial, porém, acaba não sendo aprazível: dois credores chegam à casa de Estrepsíades, que tenta enrolá-los com os confusos ensinamentos que aprendeu no Pensatório. Desconcertados, os credores acabam indo embora, na intenção de processar Estrepsíades. Revoltado contra a própria sorte, o velho resolve por fogo na casa de Sócrates com ele e todos os outros discípulos dentro.

2.3.4 As Vespas

Nesta comédia, que envolve uma forte sátira política, Aristófanes volta a criticar Cléon. O poeta ataca, sobretudo, uma das mais frágeis e corruptas instituições da democracia ateniense, o sistema judiciário, explorado por maus políticos. No prólogo, aparecem dois escravos, Xântias e Sósia. O segundo conta para o primeiro sobre um sonho que tivera com

Les Cavaliers – Les Nuées. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele. Paris: Les Belles Lettres, 1960, p. 80.

³⁰ Seção da comédia em que se opera uma pausa na ação dramática, possibilitando que a voz do poeta fale diretamente com os espectadores. Ver mais em: DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP: FAPESP, 2000.

³¹ É assim que tomamos conhecimento do fracasso de *As Nuvens* quando apresentada pela primeira vez, e obtendo o terceiro lugar na competição teatral. A peça foi encenada no festival das Grandes Dionísias de 423 a.C., porém, a versão que sobreviveu ao tempo data de algum período entre 420 e 417 a.C. Essa marcação é possível, em grande parte, pelas informações contidas nos anapestos, outra seção estrutural da comédia, que foram reformados na nova versão e que mencionam o insucesso da peça no concurso em questão. Cf. Duarte (2000, p. 132).

Cléon, que desejava dividir a Grécia (vv. 35-45). Voltando-se para o público, os dois revelam que foram designados a vigiarem o pai do seu senhor, que era viciado em tribunais.

Bdelicléon³², o filho, ordena que os servos impeçam seu pai, Filocléon³³, de escapar de casa, pois tenta, a todo custo, fugir. O prólogo e as cenas iniciais, portanto, situam-se no lar do patrão, espaço que, ao longo da peça, abrigará confusões entre os personagens principais. Durante o agón, Bdelicléon tenta convencer seu pai de que ele, pensando ser juiz, é apenas mais um daqueles que se deixam manipular pelos políticos (vv. 515-517). Por outro lado, Filocléon argumenta que a classe jurídica, a qual ele pensa pertencer, desfruta de muitos benefícios (vv. 550-559).

Em *As Vespas*, o que temos é que o deslocamento de um dos personagens (no caso, o de Filocléon) é contrariado quando ele se vê obrigado a permanecer trancado em um único espaço (sua casa), impedido de se dirigir a outros lugares (os tribunais). As intervenções e os subterfúgios que Filocléon cria para escapar da vigilância dos escravos representam a vontade que ele possui de se dirigir a um outro espaço, o que serve, então, de esquemas paródicos do tema do deslocamento: tentativa de fuga pela chaminé da casa (vv. 143-146), pelo telhado (vv. 205-207), e uma escapada ao modo de Ulisses³⁴ (vv. 176-185).

Contudo, nenhuma dessas investidas é profícua, e o personagem permanece confinado durante toda a peça, privado do seu direito de se locomover. Até o momento em que há a construção de um novo espaço dentro do espaço já habitado: Filocléon, por fim, reconstitui o cenário do tribunal em sua própria casa, para que o desejo de julgar de seu pai seja atendido. O deslocamento é, portanto, invertido, e a questão espacial da peça acaba sendo mais estável, uma vez que os espaços produzidos são bem definidos.

Destaca-se, nesta comédia, o fato de que, diferente das peças anteriores, o personagem não engendra uma mudança capaz de fazê-lo sair de sua realidade negativa, ficando nela aprisionado, e agindo, para que fique conformado, numa outra realidade posta em cena, o que, de certo modo, transcende os limites do espaço inicial e evidencia, mais uma vez, o caráter móvel do espaço no teatro aristofânico.

³² Bdelicléon, do grego Βδελυκλέων, pode ser traduzido para o português como “aquele que odeia Cléon”.

³³ Filocléon, do grego Φιλοκλέων, pode ser traduzido para o português como “aquele que ama Cléon”.

³⁴ Nesta cena, Bdelicléon, ao desconfiar do plano de Filocléon, que diz querer sair de casa para vender o burro que eles criavam, decide levar o animal para fora dali. Porém, ao puxá-lo de dentro de casa com dificuldade, descobre que o pai havia se escondido debaixo do animal, parodiando uma das cenas da *Odisseia* (IX, v. 336), de Homero, em que Ulisses escapa do recinto do Ciclope Polifemo, escondendo-se embaixo de uma ovelha.

2.3.5 A Paz

Assim como em *Os Cavaleiros*, dois escravos também abrem o prólogo desta peça, apresentada em 421 a.C. nas Dionisias Urbanas. Numa cena que já denota o fundo escatológico da peça, eles amassam fezes para alimentar o escaravelho do patrão, Trigeu, que tem o objetivo de voar em direção ao Olimpo montado no inseto para conversar com Zeus a respeito da guerra que assolava a cidade ateniense³⁵. Desse modo, o início da peça, constituído de uma notável intensidade dramática e de mudanças cênicas, será composto por dois planos espaciais: um terreno, de onde os escravos se empenham a nutrir o bicho de estimação do seu senhor, que prepara um engenhoso projeto, e um celeste, onde se localiza a morada dos deuses³⁶.

O descontentamento do protagonista com a realidade também é posto em relevo logo no começo da peça, ao mostrar sua indignação com Zeus, que, segundo o personagem, se mostra passivo diante da destruição da cidade pelos combates entre Atenas e Esparta (vv. 61-62), e ao denunciar a miséria surgida com os anos de guerra (vv. 120-124). Com isso, ele planeja armar uma fantástica empreitada para conversar sobre o destino da paz com o Cronida. Pondo efetivamente seu plano em prática, Trigeu sobe aos céus, para o espanto de seus escravos e de suas filhas.

A característica móbil e o tema da viagem aparecem mais uma vez, fazendo com que o espaço ficcional da peça impulsione uma mudança cênica, que leva o personagem a sair de um local de passagem, no caso o plano terreno, para se situar num plano desconhecido. Assim, o herói transcende o limite espacial humano, cometendo ele mesmo uma transgressão ao conseguir chegar ao Olimpo, espaço essencialmente divino, são e salvo para cumprir seus planos.

³⁵ A verve da temática da pacificação, também evidente em *Os Acarnenses*, será trabalhada durante toda esta peça, centrada, do mesmo modo que a comédia de 425 a.C., na figura de um homem do campo, Trigeu, que representava a parcela da população ateniense mais atingida pelos efeitos da Guerra do Peloponeso.

³⁶ Podemos interpretar a viagem de Trigeu aos céus como uma forma da comédia exprimir sua capacidade de elevação, uma vez que ela também é hábil em tratar causas nobres, como o tema da própria paz. Essa postura fica clara na fala de Diceópolis, em *Os Acarnenses*, quando aponta que “a comédia também conhece o que é justo” (τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τραγῳδία), v. 500.

2.3.6 *As Aves*

No início da peça, dois cidadãos atenienses, Pisetero e Evélpides, se mostram cansados da realidade de Atenas, onde os cidadãos são viciados em participarem das atividades dos tribunais (vv. 40-41)³⁷. Eles deixam a pólis para sair em busca de Tereu, homem transformado em pássaro pelos deuses³⁸, para dele saber um lugar tranquilo onde pudessem morar.

Quando encontram Tereu, Pisetero – em quem já na raiz do nome encontramos referência à palavra “persuasão”³⁹ – chega a convencê-lo de que os pássaros podem ser reis do universo. Influenciadas pelas palavras de Pisetero, as aves acabam por fundar, entre o céu e a terra, uma cidade monumental que chega a desafiar as leis do pensamento dos próprios personagens⁴⁰.

Entre as comédias de Aristófanes, *As Aves* parece ser a que mais chega próximo do conceito de utopia, na medida em que temos uma cidade criada propriamente em um “não lugar”, um lugar inexistente. O prólogo da peça destaca as condições necessárias para a criação de uma utopia: inicia-se no momento em que chega ao fim a viagem de Pisetero e Evélpides, que percorreram “mais de cem quilômetros” (v. 6) desde seu lugar de origem. Os dois atenienses acabam chegando literalmente a um “lugar-nenhum”: impossível dizer em qual região da terra eles se encontram, nem localizar de lá o caminho que os levasse de volta para Atenas (vv. 10-11). Sem perceberem, os dois companheiros ultrapassam uma fronteira física e penetram em outra dimensão.

³⁷ As passagens de *As Aves* utilizadas em nosso trabalho são da tradução do grego para o português de Adriane da Silva Duarte.

³⁸ Tereu é uma espécie de homem-ave e personagem mítico que, por sua natureza lendária, fundamenta o tom abstrato de fantasia que rodeia a trama. Conforme uma das versões do mito, ele desposou Procne, filha do rei de Atenas, Pandíon. Tereu, ao se apaixonar por Filomela, sua cunhada, simulou a morte de Procne, tendo, na verdade, encarcerado-a e cortado a língua dela. Dessa forma, ele conseguiu convencer o sogro a entregar-lhe a mão de Filomela. Procne, em vingança, matou Ítis, filho do casal, e serviu sua carne ao progenitor. Numa ação divina, com a revolta de Tereu, Procne é transformada em andorinha, Filomela em rouxinol e Tereu em poupa. No entanto, a comédia converte os dados do mito. Cf. Silva (2006, p. 43). Segundo a versão de Aristófanes, Procne, em *As Aves*, é a rouxinol, com um belíssimo canto, e, assim, não teria a língua cortada.

³⁹ Em grego, Πισθέταιρος: “um companheiro que persuade” ou “Bom de Lábia”, como na tradução de Adriane da Silva Duarte. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

⁴⁰ Pisetero, ao ser questionado por um pássaro se se admira da rapidez com que os muros da cidade foram construídos, responde: “Me admiro sim, por Zeus! e com razão./ Na verdade, parece até mentira.” (vv. 1166-1167).

Dessa forma, o espaço a que os dois homens atenienses aspiram é um *tópos aprágmon*, um lugar tranquilo. Sob um exotismo radical, o espaço utópico desejado é construído em pleno ar, junto aos pássaros. Os dois atenienses, ao se instalarem entre os pássaros, são levados a um lugar próspero, que lhes oferece saúde, juventude, tranquilidade, fartura (vv. 591-670), características que remetem aos traços utópicos encontrados em Homero e em Hesíodo. É, desse modo, um mundo idealizado, instalado entre a terra dos mortais e o reino dos deuses do Olimpo. A descrição de sua paisagem cria a imagem de um *locus amoenus*, o que fortalece a ideia de um lugar ideal.

Se, por um lado, o espaço ficcional, que até antes do início das cenas episódicas da peça (vv. 905) traz elementos de uma *eutopia*, ou seja, de um lugar bom, favorável, por outro, começa a revelar, contraditoriamente, traços de uma distopia. A distopia, nesta comédia, revela-se como a negação da utopia na medida em que a *Νεφελοκοκκυγία* reverte-se à realidade e enfatiza suas características negativas, transformando-se em um ambiente hostil e indesejável, como o da cidade de Atenas, da qual, no início, os homens tentavam fugir.

2.3.7 *Lisístrata*

Depois de combinar uma reunião com outras mulheres atenienses a fim de divulgar um plano que faria com que os maridos cessassem a guerra, a protagonista Lisístrata, no prólogo da peça, aguarda em frente à acrópole a chegada de suas concidadãs. Depois que todas aparecem, a personagem revela o seu plano: para que os combates chegassem ao fim, seria preciso que elas fizessem uma greve de sexo (vv. 124-127).

As mulheres, para a revolta dos anciãos da cidade, responsáveis pela administração da mesma, tomam a acrópole, local destinado especialmente aos homens⁴¹. Desse modo, os assuntos políticos são discutidos sob uma ótica feminina, privada, do *oikos* (da casa), espaço no qual as mulheres ficavam restritas, reservadas às atividades domésticas.

No párodo, já se evidencia a disputa entre dois semicoros: um a favor da empreitada estabelecida pelas atenienses, formado também por mulheres, e outro contra o projeto feminino, formado pelos anciãos. Esses semicoros antagônicos contrariam-se quase

⁴¹ A ideia de guarda e de posse da acrópole pelos homens fica clara em uma das declarações do coro formado pelos anciãos: “Quem jamais esperaria (...) que as mulheres que nutríamos em casa, um mal evidente, em seu poder tem a santa imagem, em suas mãos a minha Acrópole tomaram e com fechaduras e trancas o propileu sujeitaram?” (vv. 259-265). Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

até o final da peça (vv. 225-1014), o que compõe boa parte da ação dramática. No final, o tratado de paz entre Atenas e Esparta é selado (vv. 1019-1023), para o contentamento de todos.

Em *Lisístrata*, o tema da viagem é novamente levado em conta se considerarmos o fato de que, na Grécia antiga, as mulheres viviam confinadas em seus lares, o que transformava uma simples saída de casa numa verdadeira aventura. (JAY-ROBERT, 2003, p. 421). Isso fica claro no início, durante a fala da personagem Cleonice, quando alerta ela a protagonista que é “sem dúvida difícil a saída das mulheres” (v. 16). A ida à acrópole, neste caso, torna-se uma viagem de casa (*oikos*), local das mulheres, para um espaço essencialmente reservado aos homens.

A peça, no entanto, conjuga as duas formas de espaço, já apontadas anteriormente, frequentes no teatro aristofânico: a de um espaço quase vazio, representado no início da peça no momento em que Lisístrata espera as outras mulheres para divulgar seus planos (v. 1-4), e a de um espaço de passagem, quando a heroína consegue reunir todas as companheiras para, em seguida, invadirem a acrópole (vv. 10-250).

A ambiguidade presente em *A Paz* através da confluência do espaço humano com o espaço divino, também está presente em *Lisístrata*, o que, para além das diferenças entre o espaço feminino e o espaço masculino, denota a sobreposição do próprio espaço teatral sobre o espaço político, revelando, ainda, a confusão gerada entre os limites do privado, do público e do sagrado.

2.3.8 *As Tesmoforiantes*

Dois personagens abrem o prólogo: Eurípidés⁴² e um parente seu. Eles caminham em direção à casa de Agatão, também um tragediógrafo, a fim de que ele se dirija ao templo de Deméter, onde, no festival das Tesmofórias, as mulheres se reuniriam para planejarem um meio de se vingarem de Eurípidés, pela forma como ele as retratava em suas peças. Eurípidés

⁴² A presença da figura do tragediógrafo Eurípidés é marcante na obra de Aristófanes. Ele mesmo é colocado como personagem em três comédias: *Os Acarnenses*, *As Tesmoforiantes* e *As Rãs*, e seu nome aparece 52 vezes na obra do comediógrafo. Cf. TODD, Johnson Otis. **Index Aristophaneus**. Hildesheim: Georg Olms, 1962. Cratino já havia formado o adjetivo εὐριπιδαριστοφανίζων (algo que poderia ser traduzido para o português como “eurípidaristofânico”) a fim de representar tudo o que o poeta cômico tinha em comum com o poeta trágico. Cf. Cratino, fr. 342. Test III: P. C. G. Vol. III, p. 6.

acredita que, pelos modos efeminados que Agatão possuía, o poeta poderia entrar com facilidade na reunião.

Quando chegam ao local, são atendidos por um servo do dramaturgo, que logo aparece em cena sobre um mecanismo usado para a mudança de cenário no teatro antigo: o *ekkyklema*⁴³ (vv. 95-96). Com os trajés femininos que porta, Agatão é confundido pelo parente de Eurípides com uma prostituta (vv. 97-98). Ele se recusa a ir ao templo, com receio de entrar em atrito com as mulheres (vv. 203-205).

Fica decidido, então, que o próprio parente iria travestido de mulher⁴⁴ à reunião (vv. 210-211). Ele, com a aparência de uma senhora ateniense, consegue entrar sem dificuldade no templo de Deméter. No párodo da peça, as mulheres começam a expor suas queixas em relação a Eurípides, que, segundo uma delas, as caluniava em seu teatro, expondo-as como levianas, traidoras, tagarelas, sem valor (vv. 390-394).

O homem, travestido, começa a participar da discussão, afirmando que Eurípides poderia denegrir ainda mais a imagem feminina se revelasse os segredos das mulheres, e, assim, começa a enumerar alguns, discorrendo sobre relações extraconjugais, gravidez falsas, e mentiras que elas contavam (vv. 455-520). As mulheres ficam furiosas e acabam desconfiando do homem, que pega um bebê como refém⁴⁵ para se defender. Ele, porém, é aprisionado por elas. No final da peça, Eurípides apresenta-se sem disfarce às mulheres, prometendo que não mais escreveria peças que falassem mal delas, e o parente acaba sendo solto.

Em *As Tesmoforiantes* há também a ocupação notória de um espaço exclusivo. Como já visto em *A Paz* com a ida de um mortal ao Olimpo, em *As Aves* com dois homens convivendo em meio às aves, e em *Lisístrata* com a invasão das mulheres em um território reservado aos homens, na peça em questão temos o parente de Eurípides que se apresenta disfarçado numa reunião consagrada apenas às mulheres.

Essas transcendências põem em cheque os limites espaciais das peças, uma vez que se apoiam sistematicamente numa transgressão⁴⁶. Há, como consequência disto, uma

⁴³ Cf. Castiajo (2012, p. 40).

⁴⁴ Ana Maria César Pompeu (2011, p. 152) comenta que a transformação em mulher do parente, cujos pelos foram queimados com fogo (vv. 236-246), pode ser tomada como uma paródia do próprio teatro trágico, que apresentava atores homens que, ao representarem personagens femininos, também portavam roupas femininas e desempenhavam seriamente seus papéis.

⁴⁵ Esta ação é uma paródia de uma cena de *Télefo*, tragédia perdida de Eurípides. Cf. Pompeu (2011, p. 153).

⁴⁶ Cf. Jay-Robert (2003, p. 422).

confrontação entre esses espaços representada pela oposição de elementos que se revelam contrários: mortais/imortais, homens/animais, mulheres/homens. Muitas vezes esse confronto claramente destacado pelo *agón* das peças opõe os protagonistas ao coro, irritado pela invasão de seu espaço. (JAY-ROBERT, 2003, p. 423).

2.3.9 *As Rãs*

Nesta peça⁴⁷, para tentar resgatar “um poeta de talento” (v. 73), Dioniso, o deus do teatro, e seu escravo Xântias vão ao Hades em busca do poeta Eurípides. Antes de realizar a empreitada, os dois seguem para a casa de Hércules, que já havia feito tal viagem, para que ele pudesse lhes dizer o caminho a ser tomado.

Os dois se dirigem a uma região pantanosa, de onde tomam o barco de Caronte (vv. 183-186). No entanto, o barqueiro recusa-se a transportar Xântias por não ter lutado em batalha naval. O escravo, então, segue a viagem a pé. Durante o trajeto, ouve-se o canto do coro (v. 210), formado por animais híbridos: as rãs-cisnes.

No *agón* da peça, quando o escravo e o seu senhor já se encontram no Hades, Eurípides enfrenta Ésquilo. De um lado, Eurípides afirma que, diferente de Ésquilo, escreve suas peças de forma clara, educando os cidadãos e deixando-os mais sábios (vv. 955-990). De outro, Ésquilo ressalta a natureza guerreira e patriota de suas peças (vv. 1115-1142). Por fim, Dioniso, que arbitraria a discussão entre os dois tragediógrafos, resolve mudar sua ideia inicial e escolhe levar Ésquilo de volta à vida, por julgar ser o melhor para a cidade de Atenas.

A viagem é um tema que volta a ser explorado em *As Rãs*, tendo novamente um mortal, o escravo Xântias, nas dependências de um imortal, o deus Hades. Da mesma forma, há um movimento centrífugo, fazendo os personagens voltarem-se para um espaço distante daquele inicialmente exposto no prólogo da peça. A transgressão figura-se, ainda, na personagem do escravo, que consegue chegar até o local, exclusivamente reservado aos mortos e onde se localiza o reino do deus Hades. O confronto dos personagens com o coro também é destacado, com as rãs contracenando com Dioniso.

⁴⁷ Conforme explica Adriane da Silva Duarte (2000, p. 203), *As Rãs* figura-se como “a última peça da comédia antiga, tanto pelo tema quanto pela forma, pois de um lado se ocupa predominantemente da esfera pública e, de outro, apresenta as seqüências tradicionais claramente identificáveis”.

2.3.10 Assembleia de Mulheres

Em *Assembleia de Mulheres*⁴⁸, Praxágora, num prólogo que remete ao da comédia *Lisístrata*, espera ansiosamente a chegada das mulheres com as quais havia acertado uma reunião. Chegam, aos poucos, as mulheres disfarçadas de homens, pretendendo penetrar na assembleia da cidade, para ocupar o lugar dos maridos. Para isso, chegam mais cedo na sessão, acomodando-se cuidadosamente, com receio de levantarem alguma suspeita.

Todas saíram de suas casas escondidas de seus maridos, vestindo as roupas deles. Para escolher quem vai falar na assembleia, Praxágora faz um ensaio. Depois de ver as tentativas fracassadas de suas companheiras, a protagonista decide ela mesma fazer o discurso. Como já visto em outras peças do comediógrafo, a personagem faz duras críticas à má política ateniense, conduzida por políticos que bem se enquadram na já citada categoria dos demagogos e dos sicofantas.

Ela admite, porém, a dificuldade de governar homens que são difíceis de agradar, sobretudo pelo fato de que o povo cria receios contra aqueles que querem fazer uma boa administração e bajula os que fazem um governo ruim. Ressalta, então, as medidas que poderiam salvar a cidade, sendo acolhidas de modo positivo pelas mulheres.

No entanto, o próprio povo é que se mostra desinteressado pelas iniciativas coletivas, pois, de uma maneira geral, os cidadãos só pensam nos prazeres individuais, tratando apenas de interesses pessoais, prejudicando, assim, o governo da pólis. A concessão da gestão da cidade para as mulheres parece ser, dessa forma, a única solução viável. Conquistando a simpatia de suas ouvintes, a protagonista revela que conseguiu trabalhar nessas ideias a partir das conversas que tinha com o marido a respeito das reuniões que ocorriam na assembleia.

Blépiro, desconfiado da saída repentina de sua esposa, aparece em cena vestindo as roupas da mulher, pois não conseguira encontrar as suas em casa. Outro homem, também entrando com as roupas da esposa, apresenta um relato similar ao do primeiro. Cremes, amigo de Blépiro, também aparece e fala para os dois que estava voltando da assembleia, pois, por estar muito cheia de homens, não tinha achado um lugar para sentar-se. Revela que um dos

⁴⁸ As duas últimas peças de Aristófanes que chegaram até nós completas, *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*, retratam cada vez mais o espaço privado em detrimento do público e revelam a dissolução estrutural da comédia, em que a parábase, por exemplo, acaba sendo completamente extinta. *Ibidem*, p. 203.

participantes da assembleia havia sugerido entregar o governo às mulheres e que, sendo bem recebido por todos os presentes, o projeto tinha sido aprovado.

O coro das mulheres aparece e toma cuidado para que os maridos não percebam que elas saíram de casa vestidas com suas roupas. Na volta da assembleia, Praxágora encontra seu marido, Blépiro, que lhe revela o que ouviu sobre a concessão do poder às mulheres. Satisfeita, a protagonista diz que agora a cidade será corretamente administrada.

Convidada para liderar o governo, ela ordena que todos os cidadãos entreguem seus bens ao governo para serem repartidos igualmente entre toda a população. Para isso, Praxágora fica na ágora para receber os bens e distribuí-los num fundo comum. No final da peça, um jantar coletivo é servido e todos saem cantando.

De forma parecida com *Lisístrata*, mas sem haver um embate entre um coro de homens e outro de mulheres, as personagens femininas decidem tomar um espaço masculino, saindo de seus lares para conquistarem seus objetivos. Dessa vez, a inquietação inicial surge da má política que governava Atenas, reafirmando o interesse do poeta em sempre trazer em suas comédias críticas aos políticos corruptos e aos cidadãos que os apoiavam.

2.3.11 *Pluto*

Esta é a última comédia de Aristófanes conservada e, diferente das peças anteriores, ela não apresenta nenhuma relação direta com o contexto político de sua época. Como em *Assembleia de Mulheres*, a seção estrutural da parábase desaparece e o coro assume um papel bem menor, o que caracteriza também a fase de transição da comédia antiga para a comédia nova.

A trama da peça gira em torno da figura de Pluto, deus da riqueza, que está cego porque Zeus assim o quis para evitar que ele se transformasse no maior benfeitor dos homens. Sob o conselho do oráculo de Delfos, um cidadão, Crêmilo, convence o deus a procurar tratamento, dormindo no santuário de Asclépio. Uma vez curado, Pluto pode fazer a alegria das pessoas honestas.

No prólogo, Crêmilo explica ao seu escravo Carião os motivos de seu estranho comportamento: inquieto, reclama de sua vida, pois é pobre e infeliz, ainda que seja um homem justo e temente aos deuses. Os corruptos e sicofantas, por outro lado, só enriquecem.

Por isso, foi consultar o deus Apolo, que lhe ordena falar com aquele que primeiro encontrasse ao sair dali para convencê-lo a ir à sua casa. Dessa forma, encontra Pluto, cego, disfarçado de mendigo, que o segue, conforme as ordem do deus. Interrogado, o deus revela sua identidade e diz a todos que é o deus da riqueza.

Já no párodo, o coro, formado por homens do campo, aparece em cena, e, após um intervalo burlesco, Blepsídemo, amigo de Crêmilo, aproxima-se e diz que a riqueza repentina deste o surpreendeu. Depois de ouvir muitas declarações do amigo que desconfia de sua atual situação econômica, Crêmilo explica que o próprio deus da riqueza está em sua casa, mas que é preciso curá-lo da cegueira que o aflige para que ele ajude somente os homens justos.

Os dois levam Pluto ao santuário de Asclépio, deus da cura, para que ele volte a enxergar. Depois que o deus recupera completamente a visão, Carião revela ao público sua felicidade por enriquecer sem precisar roubar ninguém e descreve a fartura que há na casa de seu patrão. No entanto, o deus Hermes aparece, avisando que Zeus quer destruir a todos, pois, desde que Pluto voltou a enxergar, ninguém mais faz sacrifícios aos deuses, que, sem os sacrifícios destinados a eles, passam fome. O final da peça traz uma procissão que consagra o deus da riqueza, e o coro que canta atrás do cortejo.

Em *Pluto*, assim como outros elementos que a distancia das outras peças, o plano do espaço parece não ser tão relevante. Contudo, algumas das características encontradas nas comédias anteriores aparecem nesta peça como a questão do deslocamento espacial e o tema da viagem, evidentes quando Crêmilo volta de Delfos e parte para Epidauro, em direção ao santuário do deus Asclépio. Os motivos que levam o personagem a realizar tal locomoção são os mesmos que se dão para os protagonistas das peças anteriores: o descontentamento com a realidade que os cercam.

As peças de Aristófanes, portanto, longe de traduzirem uma incoerência interna quanto à questão espacial, revelam, antes de tudo, um trabalho significativo e circunstanciado do espaço ficcional. A realidade penosa e sobrecarregada manifestada no início das peças, levam os protagonistas a transitarem de um espaço, que inicialmente representa o mal-estar dos personagens face às suas experiências negativas, para outro, que os auxilia a encontrarem uma resolução para os seus infortúnios. As viagens que marcam esses deslocamentos espaciais garantem que uma nova ordem seja instaurada, a qual termina, em sua maioria, sendo benéfica aos heróis das comédias.

O espaço ficcional, desse modo, apresenta-se instável e indeterminado, seja pelo fato de o protagonista confrontar-se com um universo hostil, incapaz de responder aos seus desejos, ou de ele lutar contra uma ordem insatisfatória, gerando desordem e confusão. (JAY-ROBERT, 2003, p. 443). A busca por um equilíbrio e o restabelecimento dos limites espaciais criados segundo a nova configuração representam a instauração de uma nova ordem, fundada sobre o advento de uma realidade transfigurada. (JAY-ROBERT, 2003, p. 444). Nesse sentido, a ordem espacial nasce da sua própria desordem, o que faz com que os personagens se deparem com os novos formatos do espaço inicial, que se reinventa sobre a cena em função dos deslocamentos, das agitações, dos conflitos e, sobretudo, da vontade dos heróis de recuperarem uma vida que antes lhes era estável e benfazeja ou de criarem uma nova experiência que lhes seja oportuna.

3 ENTRE PALAVRAS E ASAS: O IMAGINÁRIO UTÓPICO EM AS AVES

As Aves foi apresentada no festival das Grandes Dionísias⁴⁹, de 414 a.C., e alcançou o segundo lugar na competição teatral cômica do evento. O primeiro lugar foi conferido à comédia *Komastai*, de Amípsias, e o terceiro a *Monótopos*, de Frínico⁵⁰. Apesar de não ter conquistado a maior colocação, a peça recebeu melhor acolhimento na posteridade, e os próprios comentadores antigos já tinham apontado que ela representou um dos momentos mais felizes do teatro aristofânico⁵¹.

Ainda que tenhamos apenas trechos de *Monótopos*, é importante ressaltar que os versos (principalmente os dos fragmentos 18 a 23K), que sobreviveram ao tempo, se relacionam, em determinados momentos, com *As Aves*, no sentido de que a trama das duas peças inspira-se nos problemas que atormentavam a Atenas daquele tempo e tenta se distanciar do cotidiano turbulento da cidade. Com isso, tanto Frínico como Aristófanes chamam atenção para algumas figuras públicas de sua época, caricaturando, como de costume pelo gênero cômico, as características mais notáveis delas: os maus políticos, a exemplo de Pisandro e de Téleas, o geômetra Méton, e o estrategista Nícias⁵².

Dotada de uma relevante criatividade poética e de uma evidente carga lírica, *As Aves* não milita no gênero cômico por meio de uma perspectiva mais especificamente aristofânica, uma vez que, a princípio, se distancia da linha mais historicamente direcionada, encontrada na maioria das peças do dramaturgo, em que as relações com a Guerra do Peloponeso são mais expressivas. Como observaremos, nesta peça, ao contrário das demais, o que se destaca, de modo considerável, é o cumprimento de uma fantasia, que possui muito dos princípios embrionários daquilo que, tal como abordamos no capítulo anterior, viria a ser chamado de utopia, a partir da obra patronímica de Thomas Morus. O curioso será perceber

⁴⁹ As Grandes Dionísias foram um dos festivais urbanos estimulados por Pisístrato, num momento em que as sociedades gregas passaram de um sistema aristocrático prevalentemente rural para uma fixação tendencialmente urbana. Cf. Castiajo (2012, p. 20).

⁵⁰ Cf. Rodrigues (1989, p. 129).

⁵¹ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 7. Da mesma forma, o fato de onze do total de comédias escritas por Aristófanes terem sobrevivido ao tempo indica o reconhecimento que o poeta adquiriu na antiguidade. Na época, suas peças também constavam em antologias escolares que ensinavam a língua e a cultura gregas. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 12.

⁵² Pisandro e Téleas são mencionados em *As Aves* (vv. 168-170, 1025 e 1555) e no fr. 20K, de Frínico; Méton em *As Aves* (vv. 992-1020) e fr. 21K, de Frínico; Nícias em *As Aves* (v. 362) e fr. 22K, de Frínico. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 8.

que o comediógrafo organiza seu projeto utópico para reforçar justamente a inviabilidade dele.

No entanto, como já vinha trabalhando o poeta em suas comédias anteriores, o tema desta obra continua a girar em torno da pólis – a própria cidade de Atenas. A vida pública ateniense segue, então, sendo retratada sob a ótica caricatural do gênero cômico, bem como a conduta dos políticos. Torna-se evidente, logo no início da peça, a contraposição existente entre homens e natureza, no que diz respeito ao fato de que os dois personagens atenienses, Pisetero e Evélpides, optam por deixar a sociedade humana para passar a conviver com os pássaros.

O não lugar construído em *As Aves* origina-se de uma nova ordem social, que se institui entre homens, aves e deuses. O que assegura o cumprimento desta ordem é a criação de uma cidade aérea, localizada entre a terra e o Olimpo, que acolhe o reinado dos pássaros. O poderio destes animais chega a ser maior que o dos próprios deuses, que, pela construção do novo espaço, ficam famintos, impedidos de receber a fumaça produzida pelos sacrifícios que os homens costumam lhes destinar.

Neste segundo capítulo, voltaremos nossa atenção para a elaboração e a construção do não lugar na comédia em questão. Para isso, analisaremos, primeiramente, a estrutura da peça, a fim de estabelecer, a partir do enredo, as origens da proposta utópica elaborada pela fala do personagem Pisetero, o Bom de Lábria. Logo após, examinaremos o discurso do herói cômico, levando em conta sua influente retórica e seu poder de persuasão, já evidenciados pelo seu próprio nome⁵³. Com a análise da fala do protagonista, verificaremos que a construção da cidade aérea será toda ela estruturada pelo poder da palavra, figurado na capacidade de convencimento do Bom de Lábria, que se tornará o senhor das aves, dos deuses e dos homens.

3.1 A estrutura da peça

A Comédia Antiga conservou uma estrutura formada por seções definidas que se sucedem umas às outras sob um esquema determinado. É desse modo que nela se configuram, em ordem de apresentação, o prólogo, o párodo, o *agón*, a parábase, os episódios e o êxodo.

⁵³ Cf. nota 37.

Assim, o comediógrafo teria como manter um certo controle sobre as expectativas de seu público e situá-lo nas peças⁵⁴. Com a utilização de métodos próprios, o dramaturgo poderia indicar a abertura de uma nova seção e, em seguida, através do prosseguimento das cenas, fazer com que o público ficasse curioso pelo início de cada parte. É claro que a provocação das expectativas de seu público é também um aspecto importante de sua técnica dramática e figura-se num artifício que ele usa constantemente. Dessa forma, Aristófanes consegue atingir um efeito cômico, despertar a curiosidade e conduzir as expectativas do público em uma determinada direção, para, em seguida, surpreendê-lo, finalmente, por um desenlace inesperado. Sua técnica, ao que parece, está inseparavelmente ligada a esta estrutura tradicional da Comédia Antiga (GELZER, 1996, p. 213-215), tal como poderemos observar a seguir, na obra *As Aves*, seguindo a divisão das seções proposta por Paul Mazon (1904, p. 96-110).

3.1.1 Prólogo (vv. 1-266)

No que se refere ao prólogo da Comédia Antiga, podemos levar em conta a definição de prólogo trágico elaborada por Aristóteles na *Poética* (2003), como sendo ele toda parte da obra que antecede a entrada do coro. Nele, o espectador entra em contato com o herói cômico e com o tema proposto pela comédia, apresentado pelo protagonista em monólogo (como em *Os Acarnenses*, *As Nuvens* e *Assembleia de Mulheres*) ou em diálogo com um outro personagem (como em *Os Cavaleiros*, *As Vespas*, *A Paz*, *As Aves* e *As Rãs*), assegurando-se a exposição do problema a ser solucionado⁵⁵.

Nas peças mais antigas (a exemplo de *Os Cavaleiros*, *As Vespas*, *A Paz* e *As Aves*), o ator voltava-se diretamente ao público, rompendo a ilusão cênica, o que sugeria que o comediógrafo tencionava tornar seus prólogos diferentes daqueles que eram expostos pelas tragédias, como que avisando o público sobre o distanciamento que deveria ser tomado em relação ao que iria ser representado, ressaltando o caráter não realista de seu teatro. (FERNÁNDEZ, 1996, p. 24). As cenas do prólogo são compostas em trímetros jâmbicos e terminam com a saída de todos os atores (como em *Os Acarnenses* e *Lisístrata*) ou com eles permanecendo na orquestra sem intervir na ação (como em *As Vespas* e *As Rãs*).

⁵⁴ Cf. Duarte (2000, p. 33).

⁵⁵ Cf. Fernández (1996, p. 23).

O prólogo na comédia não só era mais amplo, mas também mais significativo do que na tragédia, do ponto de vista dramático. Sabemos que nas tragédias o público, em geral, conhecia o argumento mítico no qual elas se baseavam, ao passo que nas comédias o público deveria ser devidamente informado sobre o tema cômico que seria por elas explorado. Nas cinco peças mais antigas, o prólogo se divide em duas partes (FERNÁNDEZ, 1996, p. 24): na primeira, são apresentados os motivos que desafiam o herói (o desejo de paz em *Os Acarnenses*, o receio quanto aos maus políticos em *Os Cavaleiros* e o fardo de dívidas financeiras em *As Nuvens*, por exemplo); na segunda, desenvolve-se o tema cômico propriamente dito. Tal como observaremos, esta divisão não está tão evidente no caso de *As Aves*⁵⁶.

Evélpides é o personagem que abre os primeiros versos de *As Aves*, num cenário que aponta para um ambiente remoto, despovoado. O velho ateniense e seu concidadão Pisetero caminham para fora da cidade de Atenas, passando juntos por um trajeto incógnito e obscuro. Apenas árvores (v. 1), bosques (v. 92), matas (v. 202) e pedras (v. 54) são visíveis. Não há casas, entradas ou traços de algum habitante, muito menos uma indicação do caminho de onde eles poderiam ter vindo⁵⁷. Os dois se deixam guiar por duas aves: uma gralha (acompanhante de Pisetero) e um gaio (acompanhante de Evélpides), pássaros que eles compraram do vendedor Filócrates para conduzi-los até Tereu (vv. 14-16) – personagem mitológico, que, por intervenção divina, foi transformado em ave, e de quem os dois atenienses esperavam encontrar para dele saber um lugar propício para habitar.

Os homens, no entanto, veem-se confusos com as indicações das aves que em um momento apontam com o bico para uma direção e em outro grasnam como que para seguir um caminho diferente. Perambulando para cima e para baixo (vv. 4-5), os companheiros encontram-se totalmente à deriva, cansados como se tivessem dado mil voltas num estádio inteiro (v. 6). Eles nem mesmo são capazes de distinguir em que ponto se situam e não conseguem achar o caminho de volta para a cidade (vv. 10-11).

⁵⁶ Sobre o prólogo de *As Aves*, Paul Mazon (1904, p. 97) comenta que “[...] ce prologue se trouve composé, dans ce grandes lignes, d’un court tableau comique, d’un récit-prologue, d’une scène engageant l’action.”. Esta é, segundo o autor, a forma mais frequente de prólogo que encontramos na maioria das peças aristofânicas. No entanto, em *As Aves*, ela é seguida de uma parte lírica destinada a preparar os espectadores ao párodo, de forma particular.

⁵⁷ Para Gelzer (1996, p. 196), o público é levado a encarar uma cena particularmente indistinta, que enfatiza a falta de certeza sobre o que é visto no início da peça em relação à decoração de palco, à aparência e aos movimentos dos atores. Tudo isso desperta uma curiosidade geral sobre o que irá acontecer na peça. Por esses meios, Aristófanes estabelece, de forma magistral, desde o início de sua comédia, um desejo de antecipação. Há, portanto, uma grande divergência entre esta expectativa e as possibilidades de prever como as cenas serão desenvolvidas, o que cria uma tensão que estimula a curiosidade do público a um grau notável.

Perdido, Evélpides revela que está indo embora de sua pátria não por odiá-la, sendo ela “grande por natureza, feliz/ e comum a todos que pagam taxas” (vv. 37-38), mas pelo fato de os atenienses serem viciados em tribunais (vv. 40-41). Além disso, o personagem indica alguns objetos que portava com Pisetero: uma cesta, uma panela e coroas de mirto – elementos necessários para o rito de fundação de uma cidade⁵⁸. Para encontrar este sítio tranquilo, eles querem ir ao encontro de Tereu, a Poupa, e pergunta-lo se, “por onde voou” (v. 47), avistou uma cidade que condiz com as características que eles exigem.

De repente, Pisetero alerta o companheiro, avisando-lhe que, há algum tempo, o gaio insiste em apontar o bico para cima (vv.49-50). Por sua vez, Evélpides nota que a gralha também abre o dela na mesma direção, fazendo-o pensar que provavelmente naquele caminho as aves estariam presentes e, sendo assim, a Poupa também. Os homens, então, começam a produzir sons de pássaros para ver se alguma ave aparece por ali⁵⁹. Dessa forma, chega o criado da Poupa, de aspecto terrível, surgindo do ninho, e pergunta aos atenienses quem eles são. Os homens se surpreendem com a aparência do criado, e ele, receoso por pensar que aqueles dois são “passarinheiros” (v. 62), ameaça-os de morte (v. 64). Numa tentativa de impedir que o bicho os mate, Evélpides nega que é um homem e se apresenta como um “treme-treme, uma ave líbia” (v. 65), e Pisetero como um “caga-sebo, de Fasis”⁶⁰ (v. 68). O escravo, convencido, antes também um homem, foi transformado em ave, a pedido da Poupa, para ser seu companheiro (v. 73) e fazer suas vontades, que eram ainda de caráter humano, como o gosto por comer anchovas (v. 77) e purê de legumes (v. 78).

Evélpides pede que o pássaro-escravo chame o seu patrão, que, naquele momento, está dormindo (v. 82). Porém, a Poupa não demora a aparecer e causa surpresa aos velhos atenienses por apresentar uma plumagem exótica (v. 96) e um bico estranho (v. 99). Ela esclarece que é naquele triste estado que o tragediógrafo Sófocles a trata, como Tereu, em

⁵⁸ A referência ao cesto como objeto do mesmo ritual pode ser verificado em *A Paz* (v. 948, 960) e a panela em *Lisístrata* (v. 297). Bowie comenta que a razão pela qual Pisetero e Evélpides carregam estes objetos não está explícita na peça, mas, a partir dos comentadores antigos, duas explicações têm sido apresentadas em decorrência da cesta, da panela e das coroas: ou estes objetos seriam para um ritual de sacrifício e de fundação ou poderiam servir para a defesa dos dois contra os pássaros. Cf. Bowie (1993, p. 152).

⁵⁹ A cena da abertura de uma porta logo no prólogo é recorrente nas comédias de Aristófanes. Cf. *Nuvens* (v. 131sq.), *Paz* (v. 178sq.), *Tesmoforiantes* (v. 25sq.), *Rãs* (v. 35sq.); outras cenas que demonstram a mesma ação, mas depois do prólogo: *Acarnenses* (v. 393sq.), *Lisístrata* (v. 424sq.), *Rãs* (v. 460sq.) e *Pluto* (v. 1097sq.). Em *As Aves*, os dois viajantes optam por fazer barulhos, pois não há uma porta no local onde eles desejam chamar pelos pássaros. Sobre o tema da porta na comédia aristofânica, cf. SILVA, Maria de Fátima Sousa. “A porta na comédia de Aristófanes”. In: **Ensaio sobre Aristófanes**. Lisboa: Cotovia, 2007.

⁶⁰ Região próxima do Mar Negro. As aves de Fásis eram chamadas de faisões e os atenienses ricos gostavam de criá-los. Cf. ARISTÓFANES. **As Aves**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 48.

suas peças (v. 100). Os homens logo revelam o motivo que os levou ao encontro da excêntrica ave e explicam que é pelo fato de ela ter voado por muitos lugares e “saber tudo, como ave e como homem” (v. 119).

A parte da peça que se segue é importante, uma vez que explicita a vontade de Pisetero e de Evélpides de encontrar “uma cidade lanosa,/ macia como um pelego” (v. 120-121). As indicações dos locais oferecidos pela Poupa, no entanto, não agradam os velhos: uma cidade maior que a dos Cranaos⁶¹ (v. 123); um território de regime aristocrático (v. 124); um lugar às margens do Mar Vermelho (v. 144); “Lepreu de Eleia”⁶² (v. 149); a região de Lócria (v. 151). Ao ser questionado sobre em qual lugar gostaria de morar, Evélpides responde (vv. 128-134):

ὅπου τὰ μέγιστα πράγματ' εἶη τοιάδε:
ἐπὶ τὴν θύραν μου πρῶ τις ἐλθὼν τῶν φίλων
λέγοι ταδί: ‘πρὸς τοῦ Διὸς τοῦλυμπίου
ὅπως παρέσει μοι καὶ σὺ καὶ τὰ παιδία
λουσάμενα πρῶ: μέλλω γὰρ ἐστῖαν γάμους:
καὶ μηδαμῶς ἄλλως ποιήσης: εἰ δὲ μή,
μή μοι τότε γ' ἔλθης, ὅταν ἐγὼ πράττω κακῶς.

Onde os maiores problemas fossem como estes:
um dos meus amigos bate a minha porta logo cedo
e diz o seguinte: “Por Zeus Olímpo,
venha a minha casa, você e seus filhos,
depois do banho logo cedo! Eu vou dar um banquete
[de núpcias.

E não deixe de vir; se não,
não me venha procurar, quando eu estiver na pior!”

É curioso notar que na peça *Lisístrata* (vv. 1065-1070), um convite também é feito de forma semelhante na fala do coro: “Vinde então a minha casa hoje; e é preciso fazer isto logo de manhã, depois de vos ter banhado e as crianças, em seguida entrar sem indagar a ninguém, mas avançar diretamente como em vossa própria casa...”⁶³. Embora pareça trivial, esta convocação aparece incluída em uma circunstância idealizada, próxima ao contexto fantasioso concebido por Evélpides. A ideia sugerida aqui por ele é a de que é nos bons momentos que se revelam as boas amizades.

Por sua vez, Pisetero, sobre a ideia de um lugar ideal, responde (vv. 137-142):

⁶¹ Em sua tradução de *As Aves*, Adriane da Silva Duarte (2000, p. 245) explica, em nota, que o termo “Cranaos” é uma referência poética para designar os atenienses, que eram descendentes de Cranaos, rei mítico de Atenas.

⁶² Referência à cidade de Lépreon, localizada entre a Élide e a Messênia e onde ocorreu uma epidemia de lepra. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 56.

⁶³ Tradução de *Lisístrata*, do grego para o português, de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2011.

ὅπου ξυναντῶν μοι ταδί τις μέμψεται
 ὥσπερ ἀδικηθεὶς παιδὸς ὠραίου πατήρ:
 ‘καλῶς γέ μου τὸν υἱὸν ὃ Στυλβωνίδη
 εὐρῶν ἀπιόντ’ ἀπὸ γυμνασίου λελουμένον
 οὐκ ἔκυσας, οὐ προσεῖπας, οὐ προσηγάγου,
 οὐκ ὤρχιπέδισας, ὧν ἐμοὶ πατρικὸς φίλος.’

Por exemplo: encontrando-se comigo,
 o pai de um belo jovem se queixará com cara de vítima:
 “Bonito o que fez com o meu filho, ó senhor Brillhante!
 Encontrou-o ao sair do ginásio, após o banho,
 e não o beijou, não lhe falou, não o agarrou,
 não bolinou seu saco! Logo você, um amigo da família!”

Diferente da fala de Evélpides, a de Pisetero, ainda que fantasiosa, aponta para a construção de uma realidade em um tom um tanto malicioso, que sugere seu entusiasmo pelo frescor da juventude. Essa dessemelhança, que pode ser observada desde o início do prólogo, caracteriza a nuance das falas desses dois personagens durante toda a peça: enquanto Evélpides parece ser um personagem mais idealizador e, às vezes, até mesmo, passivo às ordens de seu companheiro, Pisetero se mostra ardiloso, disposto a ir mais a fundo diante de suas ambições e, gradualmente, toma a frente da conversa com os pássaros, impondo-se através de seu discurso e armando-se com suas próprias palavras.

Depois de ouvir as opções de lugares da Poupa, Evélpides pergunta a ela como é a vida entre os pássaros, ao passo que a Poupa responde que não é nada má (v. 157) e que elas, as aves, alimentam-se “do branco sésamo,/ de mirta, menta e papoula.” (vv. 160-161). A partir daí, admitindo uma postura visionária, numa atitude inspirada, Pisetero afirma ver um grande futuro para as aves: “Ah! Oh! Grande projeto vejo na raça das aves/ e o potencial, que ela poderia ter, se vocês me obedecessem.” (vv. 162-163).

Pisetero pede que as aves fundem uma única cidade (v. 173), nas nuvens. Ele diz, ainda, que, se elas habitassem e fortificassem essa cidade, poderiam dominar os homens, como fazem com os gafanhotos, e matar os deuses de fome (vv. 184-185). Os deuses deveriam pagar um tributo às aves e, caso não pagassem, teriam elas que impedir que o aroma das carnes dos sacrifícios realizados pelos homens subisse até o Olimpo (vv. 190-193).

Ao acabar de ouvir o grandioso intento do velho, a Poupa fica entusiasmada e, empolgada, aceita fundar a pólis se as outras aves com isso concordarem. Ela aconselha Pisetero a contar o plano aos outros pássaros e diz ter convivido com eles durante muito tempo, ensinando-lhes uma “fala articulada” (ἐδίδαξα τὴν φωνήν, v. 200). Logo depois, a Poupa volta ao ninho e acorda sua companheira, a Rouxinol, antes Procne, para convocar os pássaros a ouvirem as ideias do ateniense. O canto da Poupa desperta a atenção de Pisetero (v.

223-224), que convida todas as tribos de aves a ouvi-lo. Aos poucos, as aves começam a aparecer, deixando os companheiros atenienses surpresos com as variadas espécies de pássaros que chegam, até que o coro entra em cena.

3.1.2 *Párodo* (vv. 267-326)

O párodo é uma seção que se caracteriza pela entrada do coro na orquestra, apresentando um membro de cada vez ou o grupo todo⁶⁴, como acontece em *As Vespas* e em *As Rãs*. A definição desta seção por Aristóteles, na *Poética* (2003), é bem precisa: párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro. Sua apresentação só ocorre quando o público já está a par dos pressupostos e da finalidade da peça e, na maioria das vezes, só comparece em cena por já ter sido chamado (como no caso de *Os Cavaleiros*, *As Nuvens*, *A Paz*, *As Aves* e *Pluto*).

Logo em sua entrada, ele participa de forma ativa da trama e, nas comédias mais antigas, ele se põe a favor ou contra os personagens, tornando-se fortemente ligado à ação dramática. Assim, ele pode ter a função de um antagonista em relação ao herói cômico (como em *Os Acarnenses*, *As Vespas*, e o coro de homens de *Lisístrata*), ou de um aliado (como em *Os Cavaleiros*, *A Paz*, coro de mulheres de *Lisístrata*, *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*)⁶⁵.

No caso de *As Aves*, como veremos adiante, o coro assume dois papéis: até o verso 431 ele se opõe aos planos dos protagonistas, mas, a partir daí, fica do lado dos personagens. Após a Poupa declarar ao corifeu que traz consigo um assunto importante, ela revela às aves que os dois homens a procuraram (v. 317), apresentando-lhe o grande plano.

3.1.3 *Versos 327-434*

Por receio dos homens, inimigos naturais das aves, o coro se sente traído (v. 328), afirmando que a Poupa “violou leis antigas” e que também “violou juras das aves” (παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,/ παρέβη δ’ ὄρκους ὀρνίθων, vv. 331-332). O corifeu, então, pretende matar os dois atenienses, que se sentem aflitos, amedrontados com toda aquela grandiosa reação.

⁶⁴ Cf. Fernández (1996, p. 24).

⁶⁵ Cf. Fernández (1996, p. 24-25).

Assumindo uma atitude militar, “com ímpeto assassino” (ὄρμᾶν φονίαν, v. 345), o coro de aves proclama guerra aos velhos, utilizando suas asas e bicos para atacá-los. Os pássaros são caracterizados como soldados, e, entre eles, há, até mesmo, referência a um “comandante” (ὁ ταξίαρχος, v. 353). Arguto e estratégico, Pisetero tem a ideia de empunhar as panelas (χύτρα, v. 359), que levava junto com Evélpides, para utilizá-las caso conseguissem encontrar o tão sonhado lugar que eles procuravam para habitar. Além destas panelas, outros instrumentos são utilizados para a proteção dos homens, como um espeto (ὄβελίσκον, v. 358) e uma tigela (τρύβλιον, v. 361).

A Poupa não deixa de interferir no conflito e insiste em fazer com que os homens sejam ouvidos pelas aves. Ela afirma que “é com os inimigos que os sábios aprendem muito” (ἀπ’ ἐχθρῶν δῆτα πολλὰ μανθάνουσιν οἱ σοφοί, v. 375), e, aos poucos, as aves acabam recuando e ficando menos zangadas. Ainda em conformidade com a atitude guerrilheira inicial, o corifeu ordena que o coro baixe o ânimo e que o deponha ao lado da cólera, como um soldado (τὸν θυμὸν κατάθου κύψας/ παρὰ τὴν ὀργὴν ὥσπερ ὀπλίτης, vv. 401-402).

O líder do coro, já não mais furioso, questiona a Poupa sobre os dois estrangeiros e sobre o que eles desejam, e ela responde que o propósito deles é viver como as aves, morar com elas e de estar junto com elas em tudo (vv. 414-416). Ao estranhar a intenção dos homens, o corifeu questiona se há alguma sabedoria em sua alma, ao passo que a Poupa assegura que há “sapiência, maledicência, experiência, total inteligência” (σόφισμα κύρμα τρῖμμα παμπάλημ’ ὄλον, v. 430). Pisetero, ainda com receio de ser atacado pelos pássaros, propõe astutamente um acordo com eles: que as aves não o machuquem enquanto ele falar. Sentindo-se mais tranquilo, ele começa a expor seu plano.

3.1.4 *Agón* (vv. 435-638)

No *agón*, o protagonista tenta convencer progressivamente o antagonista (FERNÁNDEZ, 1996, p. 25). Aqui, Pisetero, em diálogo com o coro, relata o mito da realeza antiga das aves. Em tom revelador, ele afirma, para a surpresa de todos, que, no princípio, os pássaros reinavam sobre tudo, sendo mais antigos que Crono, os Titãs e a Terra (vv. 468-471).

Pisetero usa de sua artimanha para tentar fazer com que as aves acreditem em seu plano e, mais que isso, que elas o apoiem e que o ajudem a construir a cidade aérea. Para isso,

recorre a Esopo (vv. 472-475), e ao argumento de que as aves seriam mais antigas que os próprios deuses e que, portanto, mereceriam, por direito, o poder sobre eles e sobre os homens.

Como provas da antiga realeza das aves, Pisetero cita o caso do galo, dizendo que esta ave foi a primeira a comandar o povo persa (vv. 483-485), e o cuco, afirmando que ele foi rei de todo o Egito e de toda a Fenícia (vv. 504-506). O velho ateniense defende também que, antes, todos os homens costumavam jurar pelas aves e não pelos deuses (v. 520), pois eles as consideravam poderosas e sagradas. Sentindo-se comovidas com o discurso de Pisetero, as aves, emocionadas e persuadidas, resolvem ajudar o espertalhão, que traça todos os comandos para que o reino dos pássaros, sobre o qual ele mesmo governará, seja erguido.

3.1.5 Versos 639-675

Estes versos apresentam uma curta cena em trímetros e prepara a saída dos atores antes da parábase. Os velhos atenienses se dirigem com a Poupa à casa dela, para darem início ao grande plano. Pisetero, hesitante, pergunta ao homem-ave como ele e seu companheiro conviverão com os pássaros, já que os homens não possuem asas (vv. 549-650). A Poupa explica-lhes que há uma raiz para tal fim (vv. 654-655).

No entanto, com os três já a caminho do fundo da orquestra, o corifeu os chama. Ele pede à Poupa que traga para fora a Rouxinol, que é tocadora de flauta (vv. 659-660) e que acompanhará os anapestos da parábase. A Rouxinol, então, sai, totalmente nua, com sua flauta, despertando a atenção do coro e dos dois atenienses (vv. 667-674). O coro, animado, saúda a ave. Pisetero, Evélpides e a Poupa, por fim, deixam o palco (v. 675).

3.1.6 Parábase (vv. 676-800)

Esta seção se concentra no momento em que a orquestra se encontrava vazia de atores e em que o coro se dirigia ao público para cumprir um interlúdio que suspendia a ação e que abria espaço para que o autor, por meio da voz do próprio coro, fizesse um debate

pessoal com seus inimigos e apresentasse seus pontos de vista⁶⁶. Assim, “a parábise conciliava uma função didática, reunindo censuras e conselhos à cidade, e uma de autopromoção do poeta em que se enfatizava suas qualidades tendo em vista o ambiente competitivo dos concursos dramáticos”. (DUARTE, 2000, p. 13).

Diferente das peças anteriores, é a partir de *As Aves* que o coro não mais se apresenta como o porta-voz do poeta e começa a enfatizar seus próprios interesses. Por isso, “a suspensão do discurso do comediógrafo nos anapestos atenua a ruptura de ilusão cênica que ocorria nas peças anteriores, já que há um reforço da caracterização do coro a partir do *kommátion*⁶⁷ (vv. 676-684)” (DUARTE, 2000, p. 154). Ainda que a voz do poeta não se encontre presente, o propósito dos anapestos consiste na procura do consenso entre herói, coro e espectadores. (DUARTE, 2000, p. 156).

No início da parábise principal de *As Aves*, o coro encanta-se pela Rouxinol, e há um convite para iniciar a seção parabática (vv. 676-684). Dessa forma, o coro de aves apresenta uma cosmogonia de caráter “ornito-órfico” (vv. 691-702), mostrando a gênese divina dos pássaros, o que remonta aos argumentos de Pisetero feitos durante a seção do *agón*, numa passagem que lembra a *Teogonia*, de Hesíodo:

Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος
εὐρύς,
 γῆ δ' οὐδ' ἀήρ οὐδ' οὐρανός ἦν: Ἐρέβους δ' ἐν ἀπέιροσι
κόλποις
 τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ μελανόπτερος ῥόν,
 ἐξ οὔ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἔρωσ ὁ ποθεινός,
 στίλβων νῶτον πτερύγοιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις.
 οὗτος δὲ Χάει πτερόεντι μιγείσ νυχίῳ κατὰ Τάρταρον εὐρὸν
 ἐνεόττευσεν γένος ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν ἐς φῶς.
 πρότερον δ' οὐκ ἦν γένος ἀθανάτων, πρὶν Ἔρωσ
ξυνέμειξεν ἅπαντα:
 ζυμμιγνυμένων δ' ἐτέρων ἐτέροις γένετ' οὐρανός ὠκεανός τε
 καὶ γῆ πάντων τε θεῶν μακάρων γένος ἄφθιτον. ὧδε μὲν
ἔσμεν
 πολὺ πρεσβύτατοι πάντων μακάρων.

No início era o Caos e a Noite, o negro Érebo e o vasto [Tártaro, nem a Terra, o Ar ou o Céu existiam. No seio infinito de [Érebo, a Noite de negras asas gera, primeiro, um ovo de vento, do qual, cumprido o ciclo das estações, nasceu Eros, o [desejado, a cujo dorso áureas asas dão brilho, semelhante aos vórtices [de
vento.

Ele ao alado Caos noturno tendo-se unido no Tártaro vasto, chocou nossa raça e primeiro a trouxe à luz.

⁶⁶ Cf. Fernández (1996, p. 28).

⁶⁷ O *kommátion*, que significa pequeno trecho, é uma “[...] passagem curta composta em metro livre e cantada por todo o coro segundo uns, ou somente pelo corifeu segundo outros”. (DUARTE, 2000, p. 35).

obter. Essa expressão proverbial encerra oportunamente o *pnigos*⁶⁹, cedendo espaço para outras garantias feitas pelos pássaros.

O corifeu, ainda dirigindo-se ao público da peça, convida-o para viver com os pássaros caso queira ser transformado em um ser alado. Para o líder do coro, “quanto é vergonhoso aí [em Atenas] e coibido por lei,/ isto tudo entre nós, aves, está ok.” (ὄσα γὰρ ἔστιν ἐνθάδ’ αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα,/ ταῦτα πάντ’ ἔστιν παρ’ ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά, vv. 755-756). Alguns versos depois, ele afirma que “nada é melhor, nem mais gostoso que criar asas!” (οὐδέν ἐστ’ ἄμεινον οὐδ’ ἥδιον ἢ φῦσαι πτερά, v. 785).

Com isso, assegura-se o *topos* da parábase que se configura pelo autoelogio e pela censura (DUARTE, 2000, p. 157). Porém, ao invés de haver uma exaltação do comediógrafo e de sua obra e ataques aos seus rivais, há uma troca entre a voz do poeta e a do coro, que agora faz seu próprio elogio e adverte seus adversários naturais, os homens. A ilusão dramática é intensificada e as aves desejam convencer os homens para que eles se tornem adoradores de sua raça. No *agón*, Pisetero já havia destacado os benefícios que os pássaros poderiam levar aos homens (vv. 593-597), e ainda ressalta que as asas são membros que as aves têm em comum com muitos seres divinos (vv. 572-575).

3.1.7 Versos 801-1057

Após a parábase principal de *As Aves*⁷⁰, depois que Pisetero e Evélpides surgem novamente ao público, mas já como pássaros, os dois companheiros concordam em dar um nome à cidade aérea. Evélpides sugere nomeá-la de Esparta⁷¹, mas Pisetero, ao discordar, sugere um que seja “das nuvens e das regiões celestes,/ um muito pomposo” (vv. 817-818): “Cuconuvolândia”, em grego Νεφελοκοκκυγία, cujo significado comporta justamente a palavra nuvem (νεφέλη) e o nome de um pássaro, o cuco (κόκκυ). Pisetero designa Evélpides

⁶⁹ Seção que encerra os argumentos feitos nos anapestos e procura cativar o público com palavras fantasiosas. Cf. Duarte (2000, p. 37).

⁷⁰ Nesta seção de cenas episódicas, o protagonista enfrenta os personagens secundários, dispensando-os com insultos ou até mesmo com agressões físicas. Geralmente estes personagens representam tipos e sua linguagem, marcada pelo ático coloquial, é carregada por um tom escatológico e obsceno. Cf. Fernández (1996, p. 36).

⁷¹ A palavra grega Σπάρτη pode se referir tanto ao nome da cidade de Esparta, como o “esparto”, vegetal com que se fabricava cordas e um material usado na construção de camas, na parte que servia de apoio ao colchão. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 111.

para ajudar os construtores do muro da cidade e que ele envie um arauto para os deuses e outro para os homens a fim de anunciar a nova cidade (vv. 837-843).

No momento do sacrifício para a Cuconuvolândia, começam a aparecer, inesperadamente, seus visitantes. Deles, o primeiro é um poeta, que atrapalha a hora sacrificial, louvando a cidade através de suas declamações e se apresentando como um servidor dedicado das Musas (v. 909). No entanto, seu principal interesse está em conseguir novas roupas. Querendo livrar-se logo do poeta, Pisetero chama um escravo e ordena que ele dê um agasalho e uma túnica ao visitante (vv. 933-934).

O segundo a aparecer é um profeta, intérprete de oráculos, que tenta impedir o sacrifício, insistindo sobre a existência de um oráculo que exige que ele receba roupas limpas, sapatos, um jarro e vísceras (vv. 970-980). Porém, Pisetero, ao perceber a esperteza e a malandragem do profeta sobre o falso oráculo, o expulsa da cidade das aves.

Depois da saída do intérprete de oráculos, chega Metão, o único dos visitantes a ser identificado pelo próprio nome, já conhecido dos atenienses como geômetra e astrônomo⁷². O novo intruso propõe um plano de urbanização para a cidade das aves, querendo fazer uma “geometria do ar” para “dividi-lo em lotes” (vv. 995-996). Para tanto, Metão traz consigo réguas para medir o céu e um compasso (vv. 999-1002). O geômetra tenta explicar para Pisetero como irá aplicar sua tarefa, mas acaba sendo hostilizado pelo velho ateniense, que diz que ali “estrangeiros estão sendo expulsos/ e o pau corre solto pela cidade.” (vv. 1014-1015). Pisetero lança Metão para fora da Cuconuvolândia, batendo-lhe com um pau (v. 1019).

Assim que Metão sai dali, entra o inspetor⁷³, que pergunta onde ele poderia encontrar um cônsul, responsável pelos serviços de acolhimento da cidade (v. 1021). Pisetero, também sem paciência, manda-o ir embora, agredindo-o, e reclama sobre o fato de inspetores serem enviados para a cidade, antes mesmo de concluir os sacrifícios aos deuses (vv. 1031-1034).

⁷² Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 128.

⁷³ Em nota, Maria de Fátima Sousa e Silva explica que o inspetor representa os enviados através dos quais Atenas exercia certa fiscalização sobre os aliados. Assim, ele pretende encontrar os próxenos da Cuconuvolândia. Sousa esclarece que a proxenia era um honra concedida a estrangeiros e, ao mesmo tempo, equivalia à função de acolher os representantes oficiais de Atenas numa cidade estrangeira. Era, dessa forma, atribuída a estrangeiros que moravam fora da cidade ateniense. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 132.

A seguir, surge um vendedor de decretos, que, de imediato, começa a ler o texto de uma resolução, cujo tema trata sobre a regulamentação jurídica que paira sobre as relações entre Atenas e os membros do seu império (v. 1035). A presença do vendedor aborrece profundamente Pisetero, que também começa a bater no visitante. Volta o inspetor, acusando Pisetero de desacato. Esgotado, o velho ateniense pede a ajuda dos escravos para agarrar os intrusos a fim de voltar a fazer os sacrifícios da fundação da Νεφελοκοκκυγία (vv. 1055-1056).

Notamos que Aristófanes parece tecer estes versos, que apresentam a entrada dos visitantes, de modo gradualmente curto e cheio de comicidade, o que não permite que estas passagens se tornem monótonas ou repetitivas: a passagem do poeta possui 48 versos, a do profeta 34, a de Metão 28, a do inspetor 14, a do vendedor de decretos apenas 9. De forma irônica, depois das passagens dos homens que visitam a cidade dos pássaros, o sacrifício não é realizado no palco, mas atrás dele (vv. 1055-1057).

3.1.8 *Parábase secundária* (vv. 1058-1116)

O coro celebra seu novo poder: as aves governarão sobre todos, e os mortais passarão a fazer sacrifícios para elas. Segundo Mazon (1904, p. 106), o ritmo da segunda parábase traduz claramente o tom desta seção: animados com a sua importância, os pássaros desfilam seriamente na orquestra, sobre um metro lento de procissão, os anapestos (vv. 1058-1064). Em seguida, há um ritmo vivo e dançante, que rompe a monotonia da marcha solene: o coro continua ressaltando seu prestígio e afirma que matará “aqueles que os jardins perfumados/ destroem com devastações odiosas” (vv. 1066-1067).

No epirrema, parte em tetrâmetros trocaicos (vv. 1071-1087), o coro decreta medidas rigorosas para os grandes soberanos e contra os caçadores de aves:

τῆδε μέντοι θῆμέρα μάλιστ' ἐπαναγορεύεται,
 ἦν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Διαγόραν τὸν Μήλιον,
 λαμβάνειν τάλαντον, ἦν τε τῶν τυράννων τίς τινα
 τῶν τεθνηκότων ἀποκτείνῃ, τάλαντον λαμβάνειν.
 βουλόμεσθ' οὖν νυν ἀνειπεῖν ταῦτά χιμεῖς ἐνθάδε.
 ἦν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Φιλοκράτη τὸν Στρούθιον,
 λήψεται τάλαντον, ἦν δὲ ζῶντά γ' ἀγάγῃ, τέτταρα,
 ὅτι συνείρων τοὺς σπίνους πωλεῖ καθ' ἐπτά τοῦβολοῦ,
 εἶτα φουσῶν τὰς κίχλας δείκνυσι καὶ λυμαίνεται,
 τοῖς τε κοψίχοισιν ἐς τὰς ῥίνας ἐγχεῖ τὰ πτερά,
 τὰς περιστεράς θ' ὁμοίως ξυλλαβῶν εἴρξας ἔχει,

κάπαναγκάζει παλεύειν δεδεμένας ἐν δικτύῳ.
ταῦτα βουλόμεσθ' ἀνειπεῖν: κεί τις ὄρνιθας τρέφει
εἰργμένους ὑμῶν ἐν αὐλῇ, φράζομεν μεθιέναι.
ἦν δὲ μὴ πίθησθε, συλληφθέντες ὑπὸ τῶν ὀρνέων
αὐθις ὑμεῖς αὐτὰρ ἡμῖν δεδεμένοι παλεύετε.

Neste dia, mais do que nunca, proclama-se:
“Se um de vocês matar Diágoras, o mélio⁷⁴,
receberá um milhão; se algum dos tiranos
já mortos matar, receberá um milhão”.
Então, agora, também nós queremos declarar o mesmo:
“Se um de vocês matar Filócrates⁷⁵, o pardáleo,
receberá um milhão; se o apanhar vivo, quatro,
porque, amarrando em grupos os tendilhões, vende sete
[por uma moeda,
depois, inflando os tordos, exhibe-os e os maltrata,
aos melros enfia penas pela narina,
as pombas, também ajuntando-as, mantém aprisionadas
e as obriga a servir de isca, presas em uma rede”.
Essas coisas queremos declarar: “Se um de vocês cria aves
trancadas no viveiro, ordenamos que as soltem.
Se não obedecerem, serão aprisionados pelos pássaros,
e aí vocês, amarrados no nosso meio, servirão de isca”.

Nos versos seguintes, o coro ainda exalta a raça das aves e, entre os versos 1101 a 1117, ele descreve as recompensas prometidas aos juízes do concurso dramático se eles derem o primeiro prêmio à peça. O tom é o mesmo da primeira parábase: poesia, fantasia e sátira se misturam sem entrarem em conflito⁷⁶.

3.1.9 Versos 1117-1312

Entre os versos 1117-1187, há uma introdução em trímetros que revela que as muralhas da nova cidade estão concluídas. Segundo o primeiro mensageiro, é “uma obra belíssima e magnificentíssima” (κάλλιστον ἔργον καὶ μεγαλοπρεπέστατον, v. 1125), medindo “duzentos metros de comprimento” (v. 1130). Após a construção das muralhas da cidade erguidas pelas próprias aves, o Corifeu chega a Pisetero e pergunta se ele está admirado pela rapidez com que os muros foram levantados. Impressionado, Pisetero responde que se admira sim e que, na verdade, parece até mentira (vv. 1164-1167).

⁷⁴ Diágoras de Melos foi um poeta lírico, ateu, perseguido e processado pelas suas posições ímpias sobre religião. Sua cabeça foi proposta como prêmio: um talento seria dado para quem conseguisse eliminá-lo e dois talentos para quem conseguisse capturá-lo vivo. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 138.

⁷⁵ Vendedor popular de aves. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 42.

⁷⁶ Cf. Mazon (1904, p. 106).

Logo depois, aparece um mensageiro para avisar que um dos deuses tinha invadido o espaço aéreo dos pássaros. Pisetero, exigindo que todos os pássaros ataquem o invasor, avista ele mesmo a divindade: é a deusa Íris, que também porta asas. Indignado, o homem pergunta à deusa para onde ela está voando e ordena-lhe que fique quieta (vv. 1199-1201). Depois que a deusa se identifica, Pisetero pergunta, arrogante, por qual porta ela atravessou a muralha. Íris, também impressionada com os ataques que os pássaros a recebem, diz que não sabe por qual porta entrou, mas Pisetero, encolerizado, afirma que ela cometeu um crime e que por isso poderia até mesmo ser morta (vv. 1218-1223). Ele ainda revela à deusa que “as aves são deuses,/ aos quais se deve sacrificar e não, por Zeus, a Zeus” (vv. 1236-1237). Em tom trágico, Íris repreende Pisetero, chama-o de tolo e pede que ele não provoque a ira dos deuses (vv. 1238-1242). Por fim, o velho consegue expulsar a deusa, que sai voando para fora dali, na certeza de que seu pai, Zeus, poria fim à insolência e à impiedade do arrogante e audacioso Pisetero (v. 1259).

Chega, então, o arauto que foi avisar aos mortais que fizessem os sacrifícios às aves. Ele explica para Pisetero que os homens passaram de “espartomaníacos” para “ornitomaníacos” (vv. 1280-1285), e que à Cuconuvolândia chegariam “mais de dez mil pessoas/ querendo ter asas e viver com os garras-curvas” (vv. 1305-1306). Pisetero, então, ordena que lhe trouxessem cestas e corbelhas cheias de asas para receber os homens que iriam chegar (vv. 1309-1312).

3.1.10 Versos 1313-1469

Interrompendo as falas de Pisetero, o coro canta três vezes, exaltando a cidade: “Logo chamarão esta cidade/ a de muitos homens” (vv. 1313-1314); “Estão apaixonados pela minha cidade” (v. 1316); e “Que bem nela não há/ para um homem lá morar?/ Lá há sabedoria, Desejo, Ambrósia, as Graças,/ a amável Tranquilidade,/ de sereno rosto.” (vv. 1318-1322).

Dos homens que sonham com um par de asas, o parricida é o primeiro que entra em cena, dizendo que queria ser uma águia de alto voo (v. 1337), e, dirigindo-se a Pisetero, avisa-lhe que também gostaria de morar com as aves e que deseja suas leis (v. 1345), especialmente a que se refere à liberdade de agredir o próprio pai (v. 1348). Pisetero dá as asas ao parricida, mas, prudente, o aconselha a não bater em seu pai e a entrar no exército.

Depois do parricida, aparece Cinésias⁷⁷, que deseja se transformar num sonoro rouxinol (v. 1380) para das nuvens tirar novos prelúdios (vv. 1383-1385). Porém, Pisetero, cansado da fala etérea e pomposa do ditirambista, bate no poeta, que sai ainda disposto a obter suas asas (v. 1409). Em seguida, aparece o delator, apresentando-se como um “oficial de justiça nas ilhas”, “dedo-duro profissional” (vv. 1421-1422) e “procurador de encrencas” (v. 1424). Ele avisa a Pisetero que queria as asas para “percorrer as cidades distribuindo intimações” (v. 1425), mas Bom de Lábia diz que prefere dar-lhe asas com palavras e, com bons conselhos, encaminhá-lo para uma profissão decente (vv. 1447-1449). O delator insiste pelas asas, mas acaba sendo expulso a chicotadas por Pisetero, que reúne com os escravos as asas que haviam separado para serem distribuídas (vv. 1466-1469).

3.1.11 Versos 1470-1705

Após a passagem dos homens que buscavam obter asas, entra Prometeu⁷⁸, escondido de Zeus, para falar com Pisetero. Prometeu revela ao ateniense que os deuses, desde que as aves colonizaram o ar, não mais recebem sacrifícios ofertados pelos homens. Assim, sem a fumaça advinda dos sacrifícios, os deuses jejuam e ficam famintos. Diz, ainda, que “deuses bárbaros,/ como ilírios gritadores/ lá do alto ameaçam guerrear contra Zeus,/ caso não obtenham a abertura dos portos,/ para que sejam importadas vísceras picadas” (vv. 1520-1524). Surpreso com a existência dos “deuses bábaros”, nomeados como Tríbalos (Τριβαλλοί, v. 1529), Pisetero é aconselhado por Prometeu a não selar trégua com os deuses se Zeus não oferecer o cetro às aves e não lhe der Soberania⁷⁹ (βασιλεία) por mulher (vv. 1531-1536).

⁷⁷ Cinésias era um dos poetas mais citados pelos adoradores do ditirambo e pelos coros cíclicos daquele momento. Aristófanes faz algumas referências ao poeta em outras peças: *Lys.* 838, 852, 860, *Ra.* 1437 sqq., *Ec.* 330. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 160.

⁷⁸ Personagem mitológico, que, sendo filho do Titã Jápeto e da oceânide Clímene, esculpiu com água e argila o primeiro homem, que a deusa Atena deu vida com um sopro. Ao arbitrar um conflito entre deuses e homens, Prometeu enganou Zeus ao pedir que escolhesse entre uma oferenda com carne de um touro, coberta com o pelo do animal, e outra com os ossos, coberta com gordura. Zeus escolheu a segunda, mas, ao perceber que caíra no esquema de Prometeu, privou os homens do fogo. Depois do castigo, Prometeu subiu ao Olimpo e pegou para os homens o fogo divino.

⁷⁹ Segundo Prometeu, Soberania é “uma moça belíssima/ que administra o raio de Zeus/ e tudo mais: Bom Conselho,/ Ordem, Prudência/ os estaleiros,/ Ultraje, o sacerdote tesoureiro, o dinheiro”. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*, vv. 1537-1541.

Poseidon⁸⁰ é outro personagem mitológico, que entra em cena junto de Tríbalo⁸¹ e Hércules⁸² como embaixadores para tratarem da paz com as aves (vv. 1577-1578). Os três se dirigem a Pisetero, que naquele momento carregava carne de aves, acusadas de se rebelarem às aves democratas (vv. 1582-1584). Poseidon fala que deseja negociar o fim da guerra com as aves, e Pisetero, já aconselhado por Prometeu, diz que o justo seria se Zeus restituísse o cetro às aves (vv. 1596-1600) e se Soberania fosse concedida a ele como esposa (vv. 1632-1634).

Conseguindo persuadir todos os três, Pisetero consegue o que queria: de um simples andarilho ateniense, ele se transforma em um pássaro e, finalmente, em um deus. Whitman (1964, p. 278) destaca o fato de essa transformação ser um produto da concepção caracteristicamente grega de um herói: ela revela, desse modo, um indivíduo humano que aspira a supremacia divina sem perder sua humanidade. Na versão cômica de um herói, percebemos que a sua essência estrutural encontra-se na medida em que as combinações de animais, homens e atributos divinos, que tem suas raízes nas origens clássicas do grotesco, configuram-se como um elemento fantástico híbrido, proporcionando ligações especiais com a natureza e um certo grau de poder sobre ela.

3.1.12 Êxodo (vv. 1706-1765)

No êxodo, parte final da comédia, o coro e os atores abandonam a orquestra⁸³. A saída dos personagens é comemorada alegremente, com festa, banquete ou bodas de casamento⁸⁴. Em *As Aves*, depois que Pisetero entra junto com Soberania em cena, o coro exalta a união do ateniense com a jovem deusa, pedindo para que todos abram passagem para os dois, como num cortejo de casamento, e que cantem os cantos de himeneu e odes nupciais para saudá-los (vv. 1720-1730). Dois semi-coros, então, cantam “hímen, ó himeneu!” (Ἦμεν)

⁸⁰ Antiga divindade, deus supremo do mar, também conhecido como deus dos terremotos. Poseidon é um dos filhos de Cronos e Reia e, portanto, irmão de Zeus.

⁸¹ Deus bárbaro.

⁸² Semideus, de grande força e sagacidade, filho de Zeus e a humana Alcmena. A serviço de seu primo Euristeu, rei de Micenas e de Tirinto, realizou os doze trabalhos.

⁸³ Cf. Fernández (1996, p. 37).

⁸⁴ Com exceção de *As Nuvens*, que termina com o incêndio do pensatório de Sócrates, e *As Tesmoforiantes*, em que o coro adverte aos personagens para voltarem às suas casas.

ὦ Ὑμέναι' ὦ)⁸⁵ para homenageá-los (vv. 1736-1737). Eros, com asas de ouro aparece conduzindo o carro dos noivos e o coro compara as bodas de Pisetero e Soberania com as de Zeus e Hera (vv. 1737-1741). Pisetero diz estar alegre com os hinos, com os cantos e encantado pelas palavras (vv. 1743-1744). Por fim, ele pede a todos que celebrem os trovões ctônios, os relâmpagos ardentes e o branco e terrível raio de Zeus (vv. 1745-1747), e que sigam os noivos até os domínios de Zeus e o leito nupcial (vv. 1756-1758). Assim, Pisetero e Soberania se afastam dançando, e o coro os segue.

3.2 O discurso do herói cômico

Logo no início da peça, Pisetero já lança indícios de seu caráter persuasivo e de sua argúcia. Como observamos anteriormente na seção do prólogo, ao encontrar com o criado da Poupa, ele se depara com um impasse: o servo, que é ave, vê em Pisetero e em Evélpides uma ameaça, uma vez que os homens são inimigos naturais dos pássaros (v. 371). Para tentar convencer o criado de que ele e seu companheiro não são passarinhos, Pisetero endossa a fala de Evélpides, que afirma que eles não são homens, mas aves também (v. 63). Nesse momento, os dois atenienses, apresentando-se como dois pássaros, tentam enganar a ave escrava até ela se acalmar e acatar o pedido deles de chamar a Poupa. Então, ao encontrarem a Poupa, os velhos se apresentam como mortais (v. 108) e caça-juízes (v. 109).

É preciso lembrar também o momento em que os dois atenienses foram questionados sobre qual lugar eles estavam procurando habitar. Evélpides responde que gostaria de uma cidade onde os maiores problemas fossem o de um amigo bater a sua porta, convidando-o para um banquete (vv. 128-134), ao passo que Pisetero, partindo para uma fala mais libidinosa, diz preferir uma cidade em que o pai de um jovem reclame do fato de ele, o velho ateniense, não ter mantido relações sexuais com seu filho (vv. 137-142). Para Gelzer (1996, p. 202), a resposta supérflua do Bom de Lábria é dada através de um ponto de vista estruturalmente cômico, pois a expectativa de uma segunda definição de que tipo de felicidade faria a nova cidade desejável é reduzida para a revelação patética de uma fantasia sexual inofensivamente obscena. Dessa forma, Pisetero, já no prólogo, mostra ser um

⁸⁵ Expressão utilizada nas procissões de casamento. Esse tema das núpcias também foi trabalhado por Píndaro (fr. 30 S), com a união de Zeus e Têmis, e por Catulo (64. 303-383), com as bodas de Peleu e Tétis. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 191.

personagem espertalhão, disposto a apresentar sem comedimento sua faceta mais audaciosa e lasciva, o que ocorrerá durante toda a peça, como analisaremos a seguir.

3.2.1 O jogo de palavras: sobre o trocadilho com os termos πόλος e πόλις

A partir da conversa com a Poupa, os atenienses procuram encontrar uma cidade que cumpra o seu desejo de ter uma vida tranquila e, de modo incidental, eles acabam descobrindo que as aves seriam suscetíveis de oferecer essa vida (vv. 155-162). É assim que, de forma astuta e habilidosa, Pisetero, dirigindo-se à Poupa, fala de seu grandioso plano às aves. Nesta fala, fica claro o uso do discurso persuasivo do herói cômico, ao utilizar o verbo πιθέω (obedecer), que Πισθέταιρος se relaciona ao verbo πείθω (persuadir), o mesmo que compõe o próprio nome do personagem em grego, , “companheiro que persuade”. No verso 173, o ambicioso ateniense propõe aos pássaros a fundação de uma cidade: οἰκίσατε μίαν πόλιν (“fundem uma única cidade”) e, ao explicar o seu projeto para a Poupa (vv. 163-186), faz um trocadilho entre os termos πόλος (“pólo”), e πόλις (“cidade”):

Ἔποψ

ποιάν δ' ἂν οἰκίσαιμεν ὄρνιθες πόλιν;

Πισθέταιρος

ἄληθες; ὃ σκαιότατον εἰρηκῶς ἔπος,
βλέψον κάτω.

Ἔποψ

καὶ δὴ βλέπω.

Πισθέταιρος

βλέπε νῦν ἄνω.

Ἔποψ

βλέπω.

Πισθέταιρος

περίαγε τὸν τράχηλον.

Ἔποψ

νῆ Δία

ἀπολαύσομαί τί γ', εἰ διαστραφήσομαι.

Πισθέταιρος

εἰδές τι;

Ἔποψ

τὰς νεφέλας γε καὶ τὸν οὐρανόν.

Πισθέταιρος

οὐχ οὗτος οὖν δήπου 'στὶν ὄρνιθων πόλος;

Ἔποψ

πόλος; τίνα τρόπον;

Πισθέταιρος

ὥσπερ ἂν εἴποι τις τόπος.

ὅτι δὲ πολεῖται τοῦτο καὶ διέρχεται

ἅπαντα διὰ τούτου, καλεῖται νῦν πόλος.

ἦν δ' οἰκίσθητε τοῦτο καὶ φάρξθηθ' ἅπαξ,

ἐκ τοῦ πόλου τούτου κεκλήσεται πόλις.

ὄστ' ἄρξετ' ἀνθρώπων μὲν ὅσπερ παρνόπων,
τοὺς δ' αὖ θεοὺς ἀπολεῖτε λιμῶ Μηλίφ.

Roupa

Que tipo de cidade nós, aves, fundaríamos?

Bom de Lábria

É sério? Que bobagem você disse!

Olhe para baixo.

Roupa

Já estou olhando.

Bom de Lábria

Olhe agora para cima.

Roupa

Estou olhando

Bom de Lábria

Vá virando o pescoço

Roupa

Por Zeus!

Ganharei algo, se tiver torcicolo!

Bom de Lábria

O que você viu?

Roupa

As nuvens e o céu.

Bom de Lábria

E não é este o pólo das aves?

Roupa

Pólo? Como assim?

Bom de Lábria

Quer dizer um lugar.

Como é movimentado e tudo passa por ele,

agora seu nome é *pólo*.

É caso um dia vocês o habitem e fortifiquem,

este pólo se chamará pólis;

de modo que vocês governarão os homens como

[os gafanhotos

e matarão os deuses de fome, uma fome digna de Melos.

No trecho entre os versos 180 a 186, a palavra πόλις é relacionada à palavra πόλος. Neste caso, é pertinente pensar que Pisetero tenha desejado apresentar “pólo” como um termo raro, de caráter poético ou científico, a fim de conduzir a atenção para o termo chave, “cidade”. Num processo de resignificação, o velho persuasivo apropria-se do vocábulo “pólo” para indicar o meio natural próprio das aves. Há, então, um jogo sonoro entre πόλος e πόλις, que, da mesma forma, é a palavra expressa para fazer uma alusão ao meio natural do homem.

Na tentativa de explicar o significado de πόλος, Pisetero afirma que o termo se refere a um espaço (τόπος), que, na peça, é o espaço das aves. Mas como “é movimentado” e “tudo passa por ele” (πολεῖται), o personagem, por fim, o toma como “pólo”, que, neste contexto, pode ser entendido também como “o eixo da esfera celeste”, ou, de forma mais

geral, a “esfera celeste” ela mesma, a “abóbada do céu”⁸⁶. O verbo *πολεῖται* (“ir e vir”, “mover-se”), tem aqui uma função importante, pois implica em movimento, e, etimologicamente, também faz parte da mesma família de *πόλος*. Esse movimento é indicado claramente na descrição que Pisetero faz dos deslocamentos dos pássaros alguns versos atrás (vv. 165-170) ao dizer *περιπέτεσθε πανταχῆ* (“voar por aí”). A essas idas e vindas dentro do espaço mencionado, acrescenta-se a menção de viagens que atravessam este mesmo espaço, o que contribui para definir a existência do lugar imaginado, colocando-o em relação ao que dele está acima (o céu) e abaixo (a terra).

O desejo de Pisetero é, portanto, transformar este *πόλος* em *πόλις*. Desse modo, conforme escreve Pascal Thiery, a empreitada tomada pelo personagem está baseada em um “*détournement verbal*” que indica “*la domination incontestable du Logos sur la réalité*”. (THIERCY, 1986, p. 114). Ao mesmo tempo, ele acaba drasticamente com qualquer tipo de coerência e de lógica que poderiam sustentar a existência efetiva da fundação da futura cidade. Contudo, como que para equilibrar a equação sobre a qual se baseia a relação entre pólo e pólis (JAY-ROBERT, 2007, p. 180), sua ideia ressalta a construção de muros para cercar o espaço destinado às aves: o verbo *φράσσω*, ressaltado no verso 183, indica a ação de fortificar, de cercar um lugar para garantir segurança.

Isto significa que Pisetero deseja fazer com que o *πόλος* das aves, um espaço livre e aberto, vire uma *πόλις*, um espaço fechado, cercado por barricadas, e que lembrará a cidade ateniense, de onde ele saiu. Este plano, que, de certa forma, evoca uma espécie de confinamento, leva o herói a tentar bloquear qualquer tipo de movimento dentro da nova cidade, seja para impedir os pássaros de “voar por aí” ou para impedir os deuses de receber a fumaça dos sacrifícios feitos pelos homens, matando os olímpicos de fome (v. 186) e obrigando-os a pagarem um tributo para que o aroma sacrificial pudesse subir até eles (vv. 187-193). A ideia de Pisetero é, desse modo, colonizar e fortificar o ar e subornar os olímpicos, a fim de tomar a soberania e reinar sobre homens e deuses. Este plano é imediatamente posto em prática: em menos de dez versos (vv. 198-205), a Poupa, persuadida, abre todos os caminhos para que ele se concretize.

A importância deste procedimento, que é tomado pela Poupa e que auxilia Pisetero, é clara: o que é levado em conta não é exatamente o conteúdo da ação, mas como ela vai acontecer. A organização prática existe apenas para servir como uma base para o desenvolvimento dos jogos dramáticos, o que favorece os propósitos cômicos da peça. Estes

⁸⁶ Cf. Jay-Robert (2007, p. 179).

jogos, como vimos até agora e como também analisaremos a seguir, ajudam a promover a ação, ao mesmo tempo que despertam a tensão e a curiosidade do público. Assim, a inesperada resolução, que acontecerá logo em seguida, pode provocar o riso: os homens acabam recebendo o apoio das aves.

3.2.2 O jogo persuasivo: do embate à união com as aves

A exposição do plano pretensioso de Pisetero é tão eloquente que faz com que a Poupa fique vibrante e encantada pela fala do herói. Desse modo, ela afirma nunca ter entrado em contato com uma “ideia tão sutil” (νόημα κομψότερον, v. 195) como aquela e convida todos os pássaros a ouvirem a proposta de “um velho arguto,/ de mente inovadora/ de novas ações empreendedor” (τις δριμύς πρέσβυς, καινὸς γνώμην, καινῶν τ’ ἔργων ἐγχειρητής, vv. 255-257).

É evidente que Pisetero sente-se intimidado com a aproximação de uma grande variedade de aves e chega a perguntar para Evélpides se elas não representam uma ameaça para eles (vv. 305-307). Quando o corifeu chega, a Poupa, cautelosa e tensa com a possível reação insurgente das aves, diz querer contar-lhe “algo de interesse geral, seguro, justo, agradável, útil” (κοινὸν ἀσφαλῆ δίκαιον ἡδὺν ὠφελήσιμον, v. 316), vindo da parte de dois “pensadores sutis” (λεπτὸν λογιστὰ, v. 317), que trouxeram aos pássaros a base de um “plano grandioso” (πράγματος πελωρίου, v. 321) e que desejam apaixonadamente a companhia das aves (v. 323).

Para Bowie (1993, p. 152), a presença de Pisetero e Evélpides, supostos “colonos”, pode levar, como esperado, a um conflito com os “nativos”, cujo direito à terra, muitas vezes, reside em sua natureza autóctone, como os próprios atenienses. Os pássaros, por serem mais velhos que a terra (v. 469), teriam, então, uma reivindicação ainda maior de suas terras. Com a reação das aves, revoltosas de início, Pisetero afirma que ele e Evélpides estão perdidos (v. 338), mas dissimuladamente tenta convencer o companheiro, também amedrontado, a não fugir e a permanecer ao seu lado (vv. 353-361):

Ἐυελπίδης
 τοῦτ' ἐκεῖνο: ποῖ φύγω δύστηνος;
Πισθέταιρος
 οὗτος οὐ μενεΐς;
Ἐυελπίδης
 ἴν' ὑπὸ τούτων διαφορηθῶ;

Πισθέταιρος

πῶς γὰρ ἂν τούτους δοκεῖς
ἐκφυγεῖν;

Ἐυελπίδης

οὐκ οἶδ' ὅπως ἂν.

Πισθέταιρος

ἄλλ' ἐγὼ τοί σοι λέγω,
ὅτι μένοντε δεῖ μάχεσθαι λαμβάνειν τε τῶν χυτρῶν.

Ἐυελπίδης

τί δὲ χύτρα νῶ γ' ὠφελήσει;

Πισθέταιρος

γλαῦξ μὲν οὐ πρόσεισι νῶν.

Ἐυελπίδης

τοῖς δὲ γαμψώνυξι τοισδί;

Πισθέταιρος

τὸν ὀβελίσκον ἀρπάσας
εἶτα κατάπηξον πρὸ σαυτοῦ.

Ἐυελπίδης

τοῖσι δ' ὀφθαλμοῖσι τί;

Πισθέταιρος

ὄξυβαφον ἐντευθενὶ προσδοῦ λαβῶν ἢ τρύβλιον.

Tudo Azul

Pronto! Pobre de mim, para onde fugir?

Bom de Lábia (*para TA*)

Você vai ficar não vai?

Tudo Azul

Para ser destruído por eles?

Bom de Lábia

E como você pensa escapar?

Tudo Azul

Não sei como.

Bom de Lábia

Bem, eu lhe digo que devemos ficar,
lutar e empunhar as panelas!

Tudo Azul

Em que as panelas nos serão úteis?

Bom de Lábia

A coruja não se aproximará de nós.

Tudo Azul

E contra estes, os de garra-curva?

Bom de Lábia

Tome o espeto e,
em seguida, finque-o diante de você.

Tudo Azul

E para os olhos?

Bom de Lábia

Pegue ali uma molheira, ou uma tigela, e cubra-os.

O esquema engenhoso de Pisetero de utilizar os pertences que levava consigo durante a viagem de Atenas até o lar da Poupa surpreende o companheiro, que o chama de “sábios dos sábios” e afirma que ele estava superando Nícias⁸⁷ em artimanhas (vv. 362-363).

⁸⁷ Nícias é lembrado por ter sido um general e político ateniense do período da guerra do Peloponeso. Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva, ele foi um hábil estrategista, e sua fama também foi retratada no teatro: além da menção de seu nome na produção aristofânica, o comediógrafo Frínico também faz referência a ele em sua peça *O Solitário* (fr. 22K). Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 76.

As aves se preparam para atacar, mas a Poupa consegue com que elas se acalmem para ouvir Pisetero. O corifeu chega a afirmar que “talvez seja útil ouvir primeiro os discursos” do homem e que “pode-se aprender algo sábio até com os inimigos” (vv. 381-382). Ao perceber o comportamento um pouco mais tolerável dos pássaros, Pisetero pede para Evélpides recuar e baixar os utensílios que eles estavam usando para defenderem-se do ataque (vv. 386-391). Evélpides, amedrontado, pergunta a Pisetero onde eles seriam enterrados caso morressem, e ele responde que em Cerâmico, zona suburbana de Atenas, e que os generais ficariam sabendo que os dois tinham morrido em “Passarinhópolis”⁸⁸, lutando com os inimigos (vv. 392-399).

Pisetero, astuto e cauteloso, só aceita conversar com os pássaros se eles fizerem um acordo com ele para que não fosse atacado, como o que “o macaco do cutedeiro fez com a mulher” (v. 440), numa alusão a uma fábula de Esopo ou a algum político apelidado de macaco⁸⁹. Depois do juramento das aves, o bom de lábia diz ter preparado um discurso e, para compartilhá-lo, exige uma coroa, à maneira dos oradores, e água, como forma ritual de purificação, conveniente em momentos de grande importância⁹⁰ (vv. 462-465). Ele, então, anuncia às aves que há tempos procura dizer algo, “uma fala grande gorda, que lhes dilacere a alma”, λέγειν ζητῶ τι πάλαι μέγα καὶ λαρινὸν ἔπος τι, / ὃ το τὴν τούτων θραύσει ψυχὴν: οὕτως ὑμῶν ὑπεραλγῶ (vv. 465-466).

Voltado para o coro, Pisetero começa seu discurso inspirado, admitindo sofrer muito pela raça dos pássaros, que antes, segundo ele, foram reis (v. 467). Para embasar sua fala, o ateniense cita mais uma vez Esopo (v. 471), dizendo que o autor de fábulas afirmava que a cotovia foi a primeira ave a nascer, sendo anterior à própria terra. Todavia, para Whitman (1964, p. 180), é possível que essa seja mais uma estratégia persuasiva de Pisetero, já que a fábula por ele apresentada não consta no corpus esópico.

Numa pergunta retórica, o velho persuasivo questiona (v. 477) se a realeza do universo não cabe aos pássaros por direito, por terem nascido antes dos deuses. Evélpides endossa o discurso do companheiro, defendendo suas declarações. Ao dar prosseguimento aos

⁸⁸ Pisetero elabora um trocadilho com o termo Ὀρνέας, para além do sentido de “cidade das aves”. Ὀρνέα era uma cidade da Argólida, invadida por homens pró-espartanos no contexto da guerra do Peloponeso. Para Tucídides (6, 7), a cidade havia sido desocupada antes da invasão de Atenas. Com isso, Pisetero destaca o fato de ele e Evélpides terem direito a uma sepultura oficial em Cerâmico, que se tornou o maior cemitério de Atenas, onde era enterrados os homens que estiveram a serviço da pátria. Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 76.

⁸⁹ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 247.

⁹⁰ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 83.

seus argumentos, Pisetero conta que existem muitas provas de que os deuses não imperavam sobre os homens no passado, mas que as aves cumpriam esse papel. Num primeiro exemplo, ele cita o galo, garantindo que foi esta a ave que comandou todos os persas antes de Dário e de Megábazo e, por causa dessa liderança, é chamado de ave persa (vv. 481-485). Evélpides explica que é por isso que o galo continuou a desfilar como o Grande Rei, mantendo um turbante sobre a cabeça (vv. 486-487). Para Pisetero é pelo seu antigo poder que ele ainda canta de madrugada (v. 489). Como segundo exemplo, Pisetero menciona o cuco, ao informar que ele era o rei de todo o Egito e também da Fenícia (v. 504). Mas, segundo ele (vv. 514-516), o mais impressionante de tudo é o fato de que Zeus se perfila com uma águia na cabeça, Atena com uma coruja e Apolo com um falcão, para que, através dos sacrifícios que os homens faziam aos deuses, as aves recebessem as vísceras antes dos deuses, comendo-as nas mãos deles (vv. 518-519).

Dessa forma, Pisetero conclui que nenhum homem fazia juramentos pelos deuses, mas todos juravam pelas aves (v. 520), e que só depois a raça humana começou a desonra-las, apedrejando-as, caçando-as e matando-as para comer (vv. 522-538). Utilizando-se de retórica sofista, Pisetero toma como principal argumento o direito de antiguidade das aves, tornando-as semelhantes aos primeiros seres das narrativas teogônicas⁹¹.

As palavras de Pisetero causam comoção entre os pássaros e emocionam o coro, que, identificando o ateniense como um “salvador” (σωτήρ, v. 545), garante confiança ao seu discurso e confirma que irá fundar uma cidade com ele (vv. 546-547). O corifeu, também envolto pelo deslumbramento provocado pelo discurso do homem, pede para que ele ensine aos pássaros o que for necessário para que eles recuperem a sua soberania (v. 548).

A primeira lição que Pisetero propõe é que haja apenas uma cidade das aves (v. 550). Depois, recomenda que, como na Babilônia⁹², um muro com grandes tijolos cozidos seja erguido em volta de todo o ar e do espaço (vv. 551-552) para proteger a cidade alada. Ao concluírem a construção das muralhas, as aves deveriam exigir de Zeus o poder. Caso o Cronida não concordasse com tal exigência, as aves, sob às ordens de Pisetero, declararariam contra o deus uma guerra sagrada e proibiriam os outros deuses de atravessarem o novo território (v. 554-559). Pisetero também determina o envio de uma ave aos homens para que

⁹¹ Cf. Duarte (2000, p. 156).

⁹² Em suas *Histórias* (1. 178-181), Heródoto faz uma descrição da Babilônia e escreve que, pela falta de pedras, as suas muralhas foram erguidas com tijolo.

ela, como um arauto, proclame que dali em diante os sacrifícios realizados deveriam ser primeiramente destinados às aves e, só depois, aos deuses (vv. 560-564).

Após os conselhos do velho ateniense, o corifeu chega a afirmar que Pisetero, passou de inimigo ao mais adorável dos velhos, e que de modo algum ele abandonaria aquelas ideias (vv. 627-628). Além disso, o corifeu ainda garante que Pisetero poderá contar com sua força sempre quando for preciso usá-la (vv. 637-638). Finalmente, a Poupa convida Pisetero e Evélpides para entrarem no seu ninho, dando-lhes boas vindas (vv. 640-645).

Desse modo, para Pisetero, a palavra é a matéria-prima de sua expressão. Ela é usada para fazer com que ele consiga a confiança e, até mesmo, a admiração das aves, com o objetivo de colocar em prática o seu pretencioso interesse particular: destronar Zeus e ser senhor do universo, o que ocorrerá na peça através do seu casamento com Soberania, personagem que personifica o poder absoluto sobre homens e deuses. É claro que as palavras e a sua disposição nas falas dos personagens não estão dissociadas de pensamento. No caso do Bom de Lábria, o pensamento, além de ser uma forma lógica de apreensão do mundo ao redor, é um ato poderosamente estratégico, pois trabalha para que seu discurso seja percebido como algo brilhante, grandioso, dotado de grande certeza e convicção, e, por isso mesmo, conquistador.

Utilizando-se de argumentos fantasiosos, o velho homem atinge seu propósito de fazer com que as aves ajam a favor dele. Nesse sentido, a *ῥητορικὴ τέχνη* está fortemente presente em seu discurso, baseando-se em cinco pilares: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*⁹³. Para Kennedy (1963, p. 19), a retórica se configura como “the faculty of discovering in the particular case all the available means of persuasion”. Assim, Pisetero escolhe, de modo meticuloso, a ideia central de seu discurso, apoiando-se no argumento de que as aves são mais antigas que os deuses. Ele, então, procurando convencer primeiramente a Poupa, organiza os conteúdos de sua fala num todo estruturado: 1) há a indicação de um grande projeto em favor das aves (v. 162); e 2) a sugestão de impedir os deuses de receberem o aroma sacrificial, por meio da construção de uma pólis nas nuvens (vv. 187-193). A elocução (*elocutio*) é expressa de modo a convencer principalmente as outras aves: Pisetero afirma que antes os pássaros foram reis (v. 467), que eles são anteriores à Terra (v. 469), e que, por isso, lhes é cabido o direito à realeza (v. 479). A memorização do discurso fica evidente quando a ação do pronunciamento de suas ideias se efetiva: Pisetero recorre a

⁹³ Cf. Lausberg (1972, p. 91-93).

fábulas esópicas (v. 654) e a argumentos inventivos, como o da realeza do galo (vv. 483-485) e a do cuco (vv. 504-505), convencendo o coro a fundar com ele a cidade (v. 546).

3.3 O espaço alado: sobre a construção da *Νεφελοκοκκυγία*

A elaboração espacial em *As Aves* representa uma questão importante para a peça, já que ela aborda um dado fundamental da trama: a fundação da cidade das aves, localizada nas nuvens. De início, nos deparamos com o *topos* civilização *versus* natureza⁹⁴, em que Pisetero e Evélpides deixam a cidade de Atenas, inóspita, corroída pelos tribunais, e passam a habitar um local distante, desconhecido, verdejante, onde encontram a Poupa, que, como observamos, torna-se sua aliada no convencimento dos pássaros para a construção do espaço aéreo. Há, então, uma troca da sociedade humana pelo convívio com os pássaros⁹⁵.

Posto isto, parece haver na comédia uma questão de mero escapismo. Os dois concidadãos atenienses, porém, não se mostram decididos a abrir mão do espaço urbano, pois, como já notado, levam consigo os materiais necessários para a fundação de uma cidade: uma panela, uma cesta e coroas de mirto (v. 43). Assim, a peça recompõe esta experiência e reorganiza a realidade de acordo com uma visão que lhe é particular. Para Whitman (1964, p. 262-263), o senso de trivialidade e de absurdo presente em *As Aves* é um dos seus pontos maiores, pois a peça busca impor sobre o absurdo uma ordem, de acordo com as necessidades das situações que apresenta, e é no processo de fazê-lo que nasce o discurso de uma fantasia. O mesmo autor propõe que uma forma de analisar a construção desse discurso na obra aristofânica seria observá-lo através de uma espécie de silogismo ou de pseudo-silogismo, cujas premissas expõem os limites da situação, e a conclusão, a alternativa cômica. Em *Os Acarnenses*, por exemplo, temos: a) a insatisfação geral com a guerra, b) a incapacidade dos homens de cessar a guerra; conclusão: fazer um tratado de paz particular. Em *As Vespas*⁹⁶ temos: a) o vício pelos tribunais arruína a vida de uma família, b) não se pode deixar um

⁹⁴ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 14.

⁹⁵ Nas palavras de Whitman (1964, p. 262), “[...] the hero comes to the point where he feels called upon to act or be lost in the face of what seems like a hopeless situation. And act he does. The individual’s rejection of society, such as implied in the *Birds*, could be dramatized tragically into a play like the *Philoctetes*; or one could imagine Dicaeopolis’ rejection of war developed tragically into a conscientious-objector play. In the tragic view these dilemmas could not be solved. Comedy goes between the horns.”.

⁹⁶ No entanto, em *As Vespas* ocorre algo diferente: a fantasia não é originalmente criada pelo herói, Filocléon, mas pelo seu filho, Bdelicléon.

ateniense fora de um tribunal; conclusão: simular um tribunal dentro da casa dessa família. Já em *As Aves* temos: a) a insatisfação com a cidade de Atenas, b) nenhum lugar se apresenta melhor que Atenas; conclusão: construir um não lugar para nele habitar. (WHITMAN, 1964, p. 263).

A descrição idílica da Poupa sobre o mundo dos pássaros no prólogo (vv. 156-161) satisfaz os velhos companheiros, que, a partir daí, procuram, a todo custo, habitar com as aves. Este espaço de “caminho nenhum” (vv. 21-22) oferece uma vantagem aos dois homens: a de poder experimentar um modelo de uma cidade ideal, cuja criação *ex nihilo* é confiada, desde o início, a Pisetero. Os dois atenienses, ao se instalarem entre os pássaros, projetam um lugar próspero, que pode lhes oferece saúde, juventude, tranquilidade, fartura e festas (vv. 591-670). É, enfim, um mundo idealizado, instalado, imaginariamente, entre a terra dos mortais e o reino dos deuses do Olimpo. A descrição de sua paisagem cria a imagem de um *locus amoenus* e fortalece a ideia de um lugar ideal.

3.3.1 A projeção utópica da cidade aérea

Os elementos constituintes da projeção utópica que envolve o não lugar das aves, planejado por Pisetero, são ressaltados no decorrer do discurso do velho persuasivo, quando ele explica para a Poupa e para o coro como os pássaros deveriam agir para conquistar o poder supremo sobre homens e deuses (vv. 586-610):

Πισθέταιρος

ἦν δ' ἡγῶνται σὲ θεὸν σὲ βίον σὲ δὲ γῆν σὲ Κρόνον σὲ
[Ποσειδῶ,

ἀγάθ' αὐτοῖσιν πάντα παρέσται.

Ἔποψ

λέγε δὴ μοι τῶν ἀγαθῶν ἔν.

Πισθέταιρος

πρῶτα μὲν αὐτῶν τὰς οἰνάνθας οἱ πάρνοπες οὐ
[κατέδονται,

ἀλλὰ γλαυκῶν λόχος εἷς αὐτοὺς καὶ κερχνήδων ἐπιτρίψει.

εἶθ' οἱ κνῖπες καὶ ψῆνες ἀεὶ τὰς συκᾶς οὐ κατέδονται,

ἀλλ' ἀναλέξει πάντας καθαρῶς αὐτοὺς ἀγέλη μία κιχλῶν.

Ἔποψ

πλουτεῖν δὲ πόθεν δώσομεν αὐτοῖς; καὶ γὰρ τούτου σφόδρ'
[ἐρῶσιν.

Πισθέταιρος

τὰ μέταλλ' αὐτοῖς μαντευομένοις οὔτοι δώσουσι τὰ χρηστά,
τάς τ' ἐμπορίας τὰς κερδαλέας πρὸς τὸν μάντιν κατεροῦσιν,
ὥστ' ἀπολείται τῶν ναυκλήρων οὐδεὶς.

Ἔποψ

πῶς οὐκ ἀπολεῖται;

Πισθέταιρος

προερεῖ τις ἀεὶ τῶν ὀρνίθων μαντευομένῳ περὶ τοῦ πλοῦ:
 ‘νυνὶ μὴ πλεῖ, χειμῶν ἔσται.’ ‘νυνὶ πλεῖ, κέρδος ἐπέσται.’

Ἐυελπίδης

γαῦλον κτῶμαι καὶ ναυκληρῶ, κούκ ἂν μείναιμι παρ’ ὑμῖν.

Πισθέταιρος

τοὺς θησαυρούς τ’ αὐτοῖς δείξουσ’ οὓς οἱ πρότεροι

[κατέθεντο

τῶν ἀργυρίων: οὗτοι γὰρ ἴσασι: λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες,
 ‘οὐδεὶς οἶδεν τὸν θησαυρὸν τὸν ἐμὸν πλὴν εἴ τις ἄρ’ ὄρνις.’

Ἐυελπίδης

πωλῶ γαῦλον, κτῶμαι σμινύην, καὶ τὰς ὑδρίας ἀνορύττω.

Ἔποψ

πῶς δ’ ὑγίειαν δώσους’ αὐτοῖς, οὔσαν παρὰ τοῖσι θεοῖσιν;

Πισθέταιρος

ἦν εὖ πράττωσ’, οὐχ ὑγεία μεγάλη τοῦτ’ ἐστί; σάφ’ ἴσθι,
 ὡς ἄνθρωπός γε κακῶς πράττων ἀτεχνῶς οὐδεὶς ὑγιαίνει.

Ἔποψ

πῶς δ’ ἐς γῆράς ποτ’ ἀφίζονται; καὶ γὰρ τοῦτ’ ἔστ’ ἐν

[Ὀλύμπῳ:

ἢ παιδάρι’ ὄντ’ ἀποθνήσκειν δεῖ;

Πισθέταιρος

μὰ Δί’ ἀλλὰ τριακόσι’ αὐτοῖς
 ἔτι προσθήσους’ ὄρνιθες ἔτη.

Ἔποψ

παρὰ τοῦ;

Πισθέταιρος

παρ’ ὅτου; παρ’ ἑαυτῶν.

οὐκ οἶσθ’ ὅτι πέντ’ ἀνδρῶν γενεὰς ζῶει λακέρυζα κορώνη;

Ἐυελπίδης

αἰβοῖ πολλῶ κρείττους οὗτοι τοῦ Διὸς ἡμῖν βασιλεύειν.

Bom de Lábia (*para o coro*)

Se [os homens] acreditarem que você é deus, que você é vida,
 [que você é a Mãe Terra,

que você é Crono, que você é Poseidon,
 eles terão tudo que é bom.

Roupa

Por exemplo?

Bom de Lábia

Primeiro: os gafanhotos não devorarão os brotos das vinhas,
 pois uma tropa de corujas e de roucaços, uma só, os destruirá.
 E as formigas e os cupins não mais atacam as figueiras,
 pois todas elas serão varridas por um único bando de tordos.

Roupa

Como lhe daremos riquezas? Essa é a paixão deles!

Bom de Lábia

Minas valiosas lhes darão, quando consultarem oráculos,
 e revelarão ao adivinho como lucrar com o comércio
 [marítimo,

de modo que nenhum piloto perecerá.

Roupa

Como não perecerá?

Bom de Lábia

Uma ave predirá sempre ao consultante sobre navegação:
 “não navegue agora, vai haver tempestade! Navegue
 [agora, o lucro será certo!”

Tudo Azul

Compro um navio e viro piloto. Eu não ficaria com vocês!

Bom de Lábia

Tesouros lhes mostrarão, os de moedas de prata que os
[antigos

esconderam. As aves os conhecem. Todos dizem:

“Só um passarinho do meu tesouro sabe o caminho”.

Tudo Azul

Vendo o navio, compro uma pá e desenterro potes.

Poupa

Como lhes daremos Saúde, já que ela está lá com os deuses?

Bom de Lábia

Se os negócios vão bem, a saúde não pode ir melhor.

É óbvio que ninguém tem saúde, se os negócios vão mal.

Poupa

E como alcançarão um dia a Velhice? Também ela está no
[Olimpo.

Será que devem morrer crianças?

Bom de Lábia

Não, por Zeus! Mas trezentos anos
as aves lhes acrescentarão!

Corifeu

Tirados de onde?

Bom de Lábia

De onde? Delas mesmas.

Não sabe que “cinco gerações de homens vive o corvo
[gritador?

Tudo Azul

Puxa! Para nós é bem melhor que elas reinem, e não Zeus.

Pisetero promete às aves que dará riqueza, saúde e longevidade aos homens, a fim de que eles as aceitem como soberanas. A sociedade imaginária proposta por ele constitui um ideal e, inicialmente, é completamente oposta à cidade de Atenas de onde ele e Evélpides partiram. A vida utópica apresentada na peça é, portanto, a dos pássaros. Os homens serão governados, sob pena de serem castigados caso eles recusem tal condição (vv. 577-584), e receberão benefícios em troca de reconhecer a soberania das aves (vv. 586-610); os deuses, impedidos de receber a fumaça dos sacrifícios por causa da nova cidade, passarão fome, serão impedidos de manter relações sexuais com mortais (vv. 557-560) e obrigados a lidar com as aves, passando-lhes, ainda, a sua realeza.

Desse modo, podemos identificar algumas características deste não lugar ideal: 1) o modelo de sociedade alternativa apresentado na peça possui uma dimensão crítica, uma vez que segue qualidades opostas à sociedade de Atenas, ressaltando as características negativas da pólis; 2) assim como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, com relação aos feácios na *Odisseia* e ao mito da idade de ouro em *Trabalhos e Dias*, *As Aves* também instaura uma ordem diferente da realidade, visando a felicidade coletiva (neste caso, a das próprias aves); 3) a cidade dos pássaros ultrapassa a realidade, a ponto de ter uma dimensão fantástica – este,

por fim, é um aspecto essencial, pois a projeção utópica pressupõe uma organização social e política genuína, capaz de criar as condições necessárias para a felicidade das aves⁹⁷.

Mesmo inexistente, o espaço no qual o comediógrafo localiza a Νεφελοκοκκυγία é relevante. A distância que separa utopia e realidade é, sobretudo, inscrita fisicamente de modo geográfico (CORBEL-MORANA, 2010, p. 51): a cidade das aves é projetada para ser localizada nas nuvens, entre a terra e o Olimpo. Contudo, no prólogo, os personagens não conseguem identificar o caminho que eles percorrem, e acabam chegando num espaço que tende ao vazio, onde, só depois de andarem desorientados, encontram a Poupa e, com a ajuda dela, conseguem ganhar a confiança dos pássaros para construírem a cidade aérea. Para Brandão (2013, p. 192-193), a noção de vazio configura-se como essencial para o estudo do espaço, pois ele pode ser o resultado de um conjunto de relações entre objetos, ou o modo como eles se organizam. Desse modo, o espaço construído em *As Aves* é concebido, desde o início da peça, para além dos limites reais. A configuração utópica na peça será representada, portanto, numa zona sem fronteiras, que foge de qualquer cartografia.

Ainda assim, o modelo utópico permanece ligado ao espaço real: a utopia não é uma fantasia pura, completamente separada da realidade, pois ela se constrói justamente em reação ao que de fato existe, numa crítica àquilo para o que a alternativa utópica propõe uma solução fantástica. O discurso utópico expressa uma mensagem de busca continuamente construtiva, uma expressão de superação e de criatividade, mais do que de reprovação. Em *As Aves*, a projeção utópica nascerá do abandono do modelo de vida ateniense, longe dos vícios e das hostilidades da pólis, no momento em que Pisetero, através do jogo de palavras já antes analisado, transforma o πόλος dos pássaros numa πόλις, uma cidade que, contraditoriamente, mais adiante, lembrará Atenas.

O poder das palavras representa, então, o tema efetivo da peça. O plano inteiro de Pisetero revela-se completamente estruturado em sua mente, bastando-lhe ser bem-sucedido com a sua habilidade de convencimento para coloca-lo em prática. O discurso de Pisetero é poderoso não só pelo fato de conseguir alterar a ordem natural do mundo em que vive, mas também porque lhe concede um prestígio incomparável, único⁹⁸. Ele passa de um velho ateniense em fuga de uma cidade que já não o satisfaz, para imperar sobre os pássaros, os deuses e os homens. A partir de sua união com Soberania, ele torna-se mais poderoso que Zeus, conseguindo, assim, o que tanto desejava: dominar o universo.

⁹⁷ Cf. Corbel-Morana (2010, p. 49).

⁹⁸ Cf. Brandão (2013, p. 65).

Na introdução de sua tradução da peça, Adriane da Silva Duarte⁹⁹ afirma que essa habilidade com a palavra só pode ser pensada no cenário de uma cultura predominantemente oral, dentro de um regime democrático. Com isso, não seria fácil para um outro sistema político imaginar uma figura tão potente e prestigiosa apenas em função de sua capacidade linguística. Na própria peça, percebemos que o regime político da Atenas daquela época é claramente adotado, pois Pisetero é escolhido pelos pássaros para representa-los junto aos deuses, que também elegem Poseidon, Hércules e Tríbalo para defender seus interesses.

Duarte¹⁰⁰ ainda destaca a relação feita na peça entre asas e palavras, já conhecida pelos gregos pela expressão homérica “palavras aladas”, ἔπεα πτερόεντα. Em *As Aves* ela é explorada por Pisetero e também pelo poeta Cinésias, cujo discurso é na peça apresentado como etéreo, caricaturalmente oco, como podemos observar em sua fala, ao dizer que “os mais brilhantes ditirambos/ são aéreos, obscuros, azulados/ e de ágeis-asas” (τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται/ ἀέρια καὶ σκότιά γε καὶ κυαναυγέα/ καὶ πτεροδόνητα, vv. 1388-1390).

Pisetero explorará esta mesma relação sobretudo quando revela ao delator que as asas que ele oferece são, na verdade, palavras (vv. 1436-1450):

Συκοφάντης
ὃ δαιμόνιε μὴ νουθέτει μ' ἀλλὰ πτέρου.

Πισθέταιρος
νῦν τοι λέγων πτερῶ σε.

Συκοφάντης
καὶ πῶς ἂν λόγοις
ἄνδρα πτερώσειας σύ;

Πισθέταιρος
πάντες τοῖς λόγοις
ἀναπτεροῦνται.

Συκοφάντης
πάντες; [...]

Πισθέταιρος
φήμ' ἐγώ.
ὑπὸ γὰρ λόγων ὁ νοῦς τε μετεωρίζεται
ἐπαίρεται τ' ἄνθρωπος. οὔτω καὶ σ' ἐγὼ
ἀναπτερώσας βούλομαι χρηστοῖς λόγοις
τρέψαι πρὸς ἔργον νόμιμον.

Delator

Homem, nada de sermões! Me dê asas!

Bom de Lábia

Agora, enquanto falo, estou lhe dando asas.

Delator

⁹⁹ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 15.

¹⁰⁰ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 16-17.

E como?
 Dar asas a alguém com palavras?
Bom de Lábria
 Graças às palavras
 todos levantam voo.
Delator
 Todos? [...]
Bom de Lábria
 Isso mesmo.
 Pelas palavras a mente fica suspensa nos ares
 e o homem se eleva. Assim eu
 quero dar-lhe asas e, com, bons conselhos,
 encaminhá-lo para uma profissão decente.

Assim, ao apresentar as asas como palavras, Pisetero esclarece que é através do λόγος que o homem se eleva, não com o corpo, mas com o espírito (φρένας, v.1445) e com a mente (voũς, v. 1447).

3.3.2 *Os limites espaciais de As Aves*

Rush Rehm (2002, p. 2), ao analisar o espaço no contexto do teatro grego, destaca inicialmente em seu trabalho três características inter-relacionais do espaço que se aplicam ao teatro: 1) o espaço abre caminho para o que vemos e ouvimos durante uma performance teatral, proporcionando, basicamente, um contexto visual e acústico para relacionar objetos, corpos, personagens, e a manifestação deles na ação dramática; 2) o espaço também pode ser considerado como uma extensão de objetos e corpos no teatro, algo como sua “aura”, percebido em termos materiais ou não imaginários; 3) o espaço é um termo genérico para lugares, locais, regiões, características geográficas, e assim por diante, que se apresenta, é representado ou é mencionado durante uma performance.

Embora o aspecto visual constitua uma parte importante da experiência dramática, o espaço teatral abrange mais do que o que se possa ver¹⁰¹. O som, não menos que a visão, requer um meio espacial e um espaço de ressonância dentro do corpo do ator para que possa ser produzido em um volume suficiente para ser ouvido. Assim, a voz dos atores também era um dos elementos que contribuíam para a noção espacial das peças¹⁰². Ainda mais do que o que podemos ver, o que ouvimos exige proximidade. Com isso, o teatro se configura como uma manifestação de proximidade, pois se manifesta junto ao público.

¹⁰¹ Cf. O conceito espacial de Lefebvre (2000, p. 13).

¹⁰² A natureza oral da sociedade grega antiga estabelece que o contato acústico constituiu o principal modo de comunicação. Cf. Rehm (2002, p. 7).

A experiência utópica no teatro, por outro lado, dá-se através do estabelecimento de uma distância entre esse público e o que é representado. Esse afastamento ocorre a partir da proposta de um lugar inexistente esboçado pela fala dos personagens. A comédia de Aristófanes, como observamos, é construída sobre uma série de descontinuidades que distanciam o público da ficção do drama¹⁰³. Enquanto este efeito de afastamento é evidente em alguns momentos, muitos dos elementos visuais do texto do comediógrafo são trabalhados, a fim de destacar os temas mais amplos da peça e agem como um *link* entre cenas que possam aparentar serem um tanto desconexas umas com as outras. Embora a combinação global do texto, com atores, vestimentas, máscaras e mecanismos cênicos, faça parte da construção da comédia, as particularidades que ocorrem sobre o palco, em especial, podem nos fornecer um índice concreto sobre a evolução dramática aristofânica.

O impacto dos elementos visuais, vocais e musicais do teatro está vinculado ao espaço onde eles tem lugar na performance e tem o poder de transformar este mesmo espaço em mundos outros dentro da ficção. Se o teatro grego era uma arte espacial, composta de imagens e sons frente a um determinado público, é importante que voltemos nossa atenção para as metáforas apresentadas no texto através do discurso dos personagens. No caso de *As Aves*, é importante que nos preocupemos com os aspectos da dimensão visual, indicados no texto da peça, e como a utilização do espaço cênico e o emprego dos sinais visuais auxiliam a nossa compreensão do seu espaço ficcional.

Segundo Jay-Robert (2007, p. 175-176), a utilização do espaço por Aristófanes responde a uma elaboração minuciosa e relevante, que se desenvolve em duas fases principais: a primeira numa perturbação espacial, e a segunda numa reestruturação do espaço. A *brouillage* espacial, inicialmente, faz com que o espaço cênico e o espaço dramático se manifestem de modo instável e indeterminado. Em seguida, a procura de um equilíbrio e o restabelecimento dos limites espaciais correspondem a uma instauração de uma nova ordem instituída pelo herói, fundada sobre o surgimento de uma realidade transfigurada. Em ambos os casos, o comediógrafo trabalha com a perspectiva que ele oferece ao público do espaço cênico sem alterar o ponto de vista do herói que conhece bem o lugar onde ele está ou o lugar para onde ele vai.

Em *As Aves*, percebemos que este esquema não é seguido rigorosamente, pois a peça é marcada por uma estabilidade do espaço cênico: do início ao fim da trama, a ação se desenvolve no mesmo local: aquele inabitado por homens, onde apenas é possível distinguir

¹⁰³ Cf. English (2005, p. 2).

inicialmente árvores (v. 1) e arbustos (v. 207). É neste espaço que se encontra a entrada do mundo dos pássaros, onde os dois atenienses entram em contato com a Poupa e que Pisetero se torna soberano. O público é, então, devidamente orientado por estas indicações e ele pode identificar facilmente o espaço apresentado na peça. (JAY-ROBERT, 2007, p. 177). Como observamos no prólogo da comédia, são os próprios personagens que se encontram perdidos, andando sem saberem para qual direção seguir. Esta confusão encontra sua expressão nas descrições que o comediógrafo faz dos movimentos dos dois velhos atenienses em um espaço fechado, que não os leva a canto algum, revelando um problema do qual eles não conseguem se livrar. Esta confusão espacial conduz a uma misteriosa indeterminação, uma espécie de condição metafísica de estar perdido que gera no público, ao mesmo tempo, aflição e riso.

O processo de reestruturação do espaço se afirma em oposição ao estado inicial de perturbação, de confusão e de indeterminação espacial. Na peça, a reestruturação é marcada primeiramente pela transformação do πόλος em πόλις por Pisetero. Mais adiante, o ateniense ordena os pássaros a construírem um muro para cercar a cidade aérea, formando, então, um espaço fechado em si mesmo, que impede as aves de voarem livremente, assim como impossibilita os deuses de atravessarem o ar para chegarem à terra. A cidade aérea, edificada idealmente pelo discurso do homem persuasivo, acaba se transformando numa fortaleza imaginária: a deusa Íris, ao voar pelos ares, é insultada por Pisetero, quando a impede de “atravessar o vazio”, e transparece vê-lo como um louco, ímpio e arrogante (vv. 1207-1257):

Πισθέταιρος

ταυτηνί τις οὐ συλλήψεται
ἀναπτόμενος τρίορχος;

Ἴρις

ἐμὲ συλλήψεται;
τί ποτ' ἐστὶ τοῦτὶ τὸ κακόν; [...]

Πισθέταιρος

κατὰ ποίας πύλας
εἰσῆλθες ἐς τὸ τεῖχος ὃ μισρωτάτη;

Ἴρις

οὐκ οἶδα μὰ Δί' ἔγωγε κατὰ ποίας πύλας. [...]

Πισθέταιρος

κᾶπειτα δῆθ' οὕτω σιωπῇ διαπέτει
διὰ τῆς πόλεως τῆς ἀλλοτρίας καὶ τοῦ χάους;

Ἴρις

ποιὰ γὰρ ἄλλη χρὴ πέτεσθαι τοὺς θεοὺς;

Πισθέταιρος

οὐκ οἶδα μὰ Δί' ἔγωγε: τῆδε μὲν γὰρ οὐ.
ἀδικεῖς δὲ καὶ νῦν. ἄρά γ' οἶσθα τοῦθ' ὅτι
δικαιότατ' ἂν ληφθεῖσα πασῶν Ἰρίδων
ἀπέθανες, εἰ τῆς ἀξίας ἐτύγγανες; [...]

Ἴρις

διαρραγεῖς ὃ μέλ' αὐτοῖς ῥήμασιν.

Bom de Lábia

Cadê o falcão que virá voando
e a levará presa?

Íris

Me levar presa?!
Que história é essa? [...]

Bom de Lábia

Por qual porta, sua nojenta,
você atravessou a muralha?

Íris

Eu é que não sei, por Zeus, por qual porta! [...]

Bom de Lábia

Mesmo assim, claro, você voa em silêncio
por uma cidade que não é sua e atravessa o vazio?

Íris

E por que outro lugar devem os deuses voar?

Bom de Lábia

Eu é que não sei, por Zeus! Por aqui é que não.
Agora mesmo você está cometendo um crime. Sabia que,
capturada, mais justamente que todas as Íris,
você morreria, se tivesse o que merece? [...]

Íris

Que as suas palavras o arreentem, infeliz!

A construção da cidade é, portanto, realizada sobre o nada e só encontrará sua existência efetiva pelas palavras de Pisetero. Sem jamais ser retratada em cena, a Cuconuvolândia só se expressa no discurso dos personagens, e, se a deusa Íris é incapaz de dizer por qual porta ela adentrou nesta cidade, é pelo fato de não haver uma porta em vista, nem mesmo a própria cidade. Pisetero elabora seu plano baseado numa fantasia absurda (CARTLEDGE, 1990, p. 55), numa espécie de delírio grotesco. Assim, Aristófanes trabalha com o espaço a partir da fala dos personagens e do que é posto em cena, jogando com os limites entre realidade e ficção (JAY-ROBERT, 2007, p. 183), para construir um universo que retrata uma pólis de uma raça nascida de um “ovo de vento” (v. 695), que oferece “leite de pássaro” (v. 734) àqueles que a acolherem como soberana.

4 DA UTOPIA À DISTOPIA

Na análise anterior da peça, verificamos que, até a seção da primeira parábase de *As Aves*, a cidade dos pássaros se configura como objeto de uma representação idealizada, originada no discurso do personagem Pisetero. Pelas descrições de paisagens agradáveis, percebemos também que o imaginário utópico da peça se apoia numa dimensão estética¹⁰⁴: fala-se em jardins (ἐν κήποις, v. 159; κήπους, v. 238; κηπεύματα, v. 1100), jardins perfumados (κήπους εὐώδεις, v. 1067), regiões de orvalho abundante (εὐδροσος, v. 245), cavernas ocas (κοίλοις ἄντροις, v. 1097). Todos esses elementos são destacados para criar a imagem de um *locus amoenus*. É importante, ainda, citarmos as partes líricas da peça, sobretudo a da invocação da Poupa à Rouxinol (vv. 209-222), pois são passagens que também reforçam a imagem de uma natureza ideal.

Com efeito, a cidade aérea será pensada a partir de um topônimo, que remete aos temas da deslocação e da não existência e que é concebido dentro de uma atmosfera engenhosamente imaginativa. Ao escolher o termo Νεφελοκοκκυγία para nomear a cidade, Pisetero troca as seguintes palavras com a Poupa e com Evélpides (vv. 819-825):

Πισθέταιρος

βούλει Νεφελοκοκκυγίαν;

Ἔποψ

ιοὺ ἰοῦ:

καλόν γ' ἀτεχνῶς σὺ καὶ μέγ' ἤϊρες τοῦνομα.

Ἐυελπίδης

ἄρ' ἐστὶν αὐτηγὶ Νεφελοκοκκυγία,

ἵνα καὶ τὰ Θεογένους τὰ πολλὰ χρήματα

τά τ' Αἰσχίνου γ' ἅπαντα;

Πισθέταιρος

καὶ λῶστον μὲν οὖν

τὸ Φλέγρας πεδίον, ἵν' οἱ θεοὶ τοὺς γηγενεῖς

ἀλαζονευόμενοι καθυπερηκόντισαν.

Pisetero

Que tal Cuconuvolândia?

Poupa

Uau! Viva! Você acertou em cheio! É um nome lindo e

[grande.

Tudo Azul

Então esta é a Cuconuvolândia,

onde está quase toda a riqueza de Teógenes

e toda a de Ésquines?

Bom de Lábia

Melhor ainda!

É a planície de Flegra, onde os deuses superavam

os filhos da Terra em fanfarronice.

¹⁰⁴ Cf. Corbel-Morana (2010, p. 53).

Ao se referir aos nomes de Teógenes e de Ésquines, Evélpides reafirma o caráter fantasioso do lugar imaginado por Pisetero. Isto porque tanto Teógenes como Ésquines foram dois fanfarrões que se gabavam de suas aventuras e feitos, existentes apenas em imaginação¹⁰⁵. A planície de Flegra é, assim como a Cuconuvolânida, um lugar fictício¹⁰⁶. Dessa forma, o lugar que Pisetero cria nos apresenta uma topografia simbólica que promete aos homens o desfrute dos benefícios propiciados pela vida dos pássaros.

Além disso, a virtude e a integridade das aves transparecem em certos princípios de sua sociedade, evocados na primeira parte da comédia: elas demonstram ser governadas por leis sagradas e antigas (θεσμοὺς ἀρχαίους, v. 331), respeitar o caráter sagrado dos juramentos (v. 332, 461), preocupar-se com o bem comum (κοινὸν, v. 457, 459) e ignorar o discurso trapaceiro dos homens (v. 451)¹⁰⁷.

A proposta utópica elaborada pelo comediógrafo parece, então, estar baseada num estado primitivo ideal, estruturado sobre uma perspectiva positiva de natureza e de comunidade. No entanto, percebemos que essa natureza se voltará contra as leis humanas, o que, conseqüentemente, irá contrapor a *phýsis* dos pássaros ao *nómos* dos homens. A mudança da ordem que prevalece inicialmente nessa comunidade dos pássaros se torna evidente com a abolição de leis e com o questionamento sobre as normas tradicionais que regem a *pólis* dos homens.

Os primeiros indícios dessa contraposição podem ser observados na seção da parábase, em que o corifeu esclarece ao público o projeto que envolverá a futura cidade. Desse modo, o prenúncio de inversão de uma ordem utópica para uma ordem distópica é percebido nos versos 755 e 756: “Quanto é vergonhoso aí e coibido por lei,/ isto tudo entre nós, aves, está ok”. Ainda segundo o corifeu, bater no pai é algo “bem visto” (vv. 757-759), e quem infringir a lei será bem acolhido na nova cidade (vv. 760-761).

A partir destas colocações, analisaremos, em nosso último capítulo, como o movimento distópico acomete a cidade aérea, imaginada, inicialmente, sob uma perspectiva utópica. Utilizaremos a palavra distopia como um termo oposto à utopia, tendo em vista que a ideia distópica procura colocar-se na continuidade de um processo histórico, ampliando e

¹⁰⁵ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 112.

¹⁰⁶ Cf. ARISTOPHANES. *Birds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 251.

¹⁰⁷ Cf. Corbel-Morana (2010, p. 54).

formalizando as tendências negativas operantes em um dado momento, que, quando não são contidas, podem conduzir a sociedades maléficas. (BERRIEL, 2006, p. 97).

4.1 Do outro ao mesmo: reflexões sobre a desconstrução da utopia em *As Aves*

A chegada de outros homens à cidade das aves indica que eles estão em busca de novas leis (v. 1348), de inspiração (vv. 1384-1385) e de novos empreendimentos (v. 1425). Insatisfeitos, à procura de melhorar a condição de seu estado presente, eles expõem o desejo de ascender a uma vida melhor e, para isso, estão dispostos a adentrar na nova cidade em busca da concretização de seus propósitos. A vontade de encontrar a prosperidade e de ter acesso a um novo habitat, a um lugar que se mostra ideal e superior àquele de onde eles vêm, vincula-se a uma articulação entre sonho, metamorfose e utopia.

Para viver na Νεφελοκοκκυγία, é preciso que os homens obtenham asas. Nesse sentido, poderíamos pensar que o fantástico é um elemento predominante na peça. No entanto, não podemos nos esquecer de que a obtenção das asas decorre da própria escolha desses homens de viver com as aves. Numa narrativa fantástica, a transformação dos homens em pássaros se daria misteriosamente, sem motivo aparente. (SANT'ANNA, 1993, p. 134). Para além do fantástico, Aristófanes constrói a trama de sua peça fazendo um jogo com realidade e idealização e toca o grotesco ao problematizar a cidade aérea, expondo a relação conflitante entre Pisetero e os homens que chegam para nela habitar¹⁰⁸. A partir dessa problematização, notamos que visitam Νεφελοκοκκυγία homens que realizam diferentes tipos de trabalho na cidade de Atenas, oferecendo seus serviços: um poeta, um profeta, um geômetra, um vendedor de decretos e um inspetor. Além de querer aplicar seus trabalhos na cidade das aves, alguns fazem pedidos a Pisetero, como um dom (v. 928), roupas limpas e sapatos (v. 973). Porém, o Bom de Lábria expulsa um por um da cidade, garantindo momentos de grande comicidade à peça.

Ao se surpreender com a rapidez com que a muralha que envolve a Cuconuvolândia foi erguida (vv. 1164-1167), Pisetero evidencia a grandeza absurda da

¹⁰⁸ Para Whitman (1964, p. 259), embora o trabalho de Aristófanes seja geralmente reconhecido como um composto do universo fantástico e realista, os estudiosos têm, em geral, baseado suas opiniões no elemento realista e satírico, descartando a ideia de que o fantástico seja o elemento predominante em sua comédia e que ele seja o veículo pelo qual a mensagem satírica é transmitida. Nesta perspectiva, a abordagem do poeta torna-se essencialmente crítica, com toques reformadores, e as peças se tornam comentários explícitos sobre a vida social e política do cotidiano de Atenas.

construção da cidade. O personagem dá destaque à atmosfera idealizada, perfeita e onírica que cerca o lugar por ele imaginado e oferece ao público a impressão de uma utopia concretizada. O poeta joga com as diferenças entre a noção espacial representada pelas palavras de seu texto e com a noção espacial apresentada no palco, pondo em evidência as nuances entre realidade e ficção, a fim de arquitetar inventivamente uma espécie de espaço imperioso, cuja origem se encontra no poder do discurso do seu personagem Pisetero.

Desse modo, é importante voltarmos ao momento em que a construção da cidade aérea está prestes a ser concluída, como já identificamos no capítulo anterior: Aristófanes propõe uma genealogia para as aves que remonta a um “ovo de vento” (v. 695). Isto faz com que pensemos que haja uma identificação imediata entre os fundadores da cidade dos pássaros e esta própria cidade aérea. Assim, Νεφελοκοκκυγία será construída sobre o vazio e existirá apenas com base nas palavras dos personagens da peça.

Ao apresentar Eros nascendo desse ovo de vento e ao assemelhá-lo, ainda, a um “vórtice de vento” (vv. 695-697), Aristófanes oferece ao deus do amor uma imagem distinta daquela que normalmente define sua natureza. Ao invés de ser caracterizado como aquele que insufla amor à vida, Eros é, em *As Aves*, lembrado por esse movimento de rotação, intenso e potente. Sua união com o Caos destaca a especificidade dos laços que ele possui com esse elemento¹⁰⁹. É dessa união que surge a raça das aves (vv. 698-699). Por isso, Tereu, a Poupa, parece ser uma figura adequada para representar os pássaros – ele também pode ser considerado um personagem da desordem (JAY-ROBERT, 2007, p. 184), cuja história trágica pudemos conhecer através de seu mito.

É dessa forma que a cidade aérea é criada, sob uma imagem que nos remete a um espaço desorganizado e caótico, o que fica claro também na fala de Pisetero quando ele discute com a deusa Íris, no momento em que ela voa pelo espaço tido como pertencente ao da Cuconuvolândia (vv. 1217-1218): “[...] você voa em silêncio/ por uma cidade que não é sua e atravessa o vazio?” (σιωπῆ διαπέτει/ διὰ τῆς πόλεως τῆς ἀλλοτρίας καὶ τοῦ χάους;). Dessa forma, há uma relação estreita entre o humano, o divino e o animal, que nasce da confusão espacial entre os limites próprios a cada um desses seres.

Daí a propriedade demiúrgica do trocadilho feito por Aristófanes: o πόλος, como observamos, literalmente se torna uma πόλις, e o νόμος em uma φύσις, formando um símbolo da construção da Νεφελοκοκκυγία. Assim, nesse processo equivalente a “pisar no ar”, um

¹⁰⁹ Jay-Robert (2007, p. 183).

mundo inteligível é estendido a surpreendentes alturas que nunca poderiam ser significativas se não fosse pelo fato de que a extensão verbal e poética da realidade estão a ele interligadas. Cada uma das três peças cujo tema central gira em torno do processo de levar a paz à cidade de Atenas também possui uma espécie de fantasia distinta: em *Os Acarnenses*, em que um tratado de paz individual na forma de libação é estabelecido, embora o restante do mundo esteja em guerra; em *A Paz*, cujo protagonista se dirige ao Olimpo para recuperar a paz perdida; em *Lisístrata*, em que as mulheres acabam ficando à frente do governo da cidade. A alternativa cômica, enfim, envolve a criação de uma nova realidade.

O cômico em Aristófanes possui, então, uma vertente social, cultural e também histórica. Entre o poeta, o cômico e o público há um ponto comum no que se refere a aspirações, valores e conceitos. Um ponto que merece destaque no trabalho do poeta é a criação dos seus personagens, dos argumentos de suas peças e das situações em que elas se desenrolam. A comédia aristofânica, ao lutar pela paz, opõe-se aos excessos dos demagogos, e o fato de ela defender uma moral ideal pública evidentemente entra dentro desta concepção¹¹⁰. Sua comicidade se apresenta com uma visão precisa em relação às questões sociais e intelectuais de seu tempo. Ela pode ser tanto mais crua quanto mais refinada, dependendo dos objetivos do poeta.

Assim, é significativo o momento em que, antes da última fala de Evélpides na peça, Pisetero lhe ordena ajudar àqueles que iriam participar da construção do muro que cercaria a cidade das aves (vv. 837-845):

Πισθέταιρος

ἄγε νυν σὺ μὲν βιάδιζε πρὸς τὸν ἀέρα
καὶ τοῖσι τειχίζουσι παραδιακόνει,
χάλικας παραφόρει, πηλὸν ἀποδὺς ὄργανον,
λεκάνην ἀνένεγκε, κατάπεσ' ἀπὸ τῆς κλίμακος,
φύλακας κατὰστησαι, τὸ πῦρ ἔγκρυπτ' αἰεὶ,
κωδωνοφορῶν περίτρεχε καὶ κάθειδ' ἐκεῖ:
κῆρυκα δὲ πέμψον τὸν μὲν ἐς θεοῦς ἄνω,
ἕτερον δ' ἄνωθεν ἄν παρ' ἀνθρώπους κάτω,
κάκειθεν αὐθις παρ' ἐμέ.

Ἐυελπίδης

σὺ δὲ γ' αὐτοῦ μένων
οἴμωζε παρ' ἐμ'.

¹¹⁰ Cf. Fernández (1996, p. 45). Segundo o mesmo autor, Aristófanes é um poeta educador de seu povo que expõe o conveniente ao bem comum e deseja, tal como a figura de um médico, curar as doenças da cidade (Cf. *Os Acarnenses*, vv. 633-635, vv. 650-658; *As Vespas*, vv. 1023-1028; *As Rãs*, vv. 686 ss.). A comédia, desse modo, conhece e defende o justo, tal como se repete várias vezes nas próprias obras do comediógrafo (Cf. *Os Acarnenses*, vv. 497-501, v. 645, vv. 659-664; *Os Cavaleiros*, v. 509 ss.; *As Nuvens* v. 518 ss.; *As Vespas*, v. 1015).

Bom de Lábia

Vá agora, você, vá até o ar
 e ajude os construtores do muro:
 transporte pedras, tire a roupa, amasse o barro,
 carregue o balde, caia da escada,
 coloque vigias, mantenha sempre coberto o fogo,
 faça a ronda com um sino e durma lá.
 Envie um arauto, um para os deles no alto,
 outro do alto para os homens em baixo
 e de lá de novo para mim.

Tudo Azul

E você fique aqui
 e chore por mim.

As indicações de Pisetero para erguer os muros da cidade mostram que Evélpides deve fazer movimentos que são interrompidos por uma recomendação abobalhada, no momento em que o Bom de Lábia pede ao amigo que “caia da escada”. Essa fala brincalhona desordena os movimentos que seriam feitos para construir os muros e reduz Evélpides a uma figura basbaque.

O humor pastelão, para Whitman (1964, p. 275), representa uma das formas mais simples e mais básicas de descarregar desejos reprimidos. Não há como sabermos o quanto as brincadeiras não escritas nos textos de Aristófanes aconteceram nas apresentações de suas peças. No entanto, há algumas cenas de agressões que claramente fazem parte deste humor pastelão, como a dos credores de Estrepsíades e a da queima do Pensatório, na peça *As Nuvens*, e a das expulsões dos intrusos à cidade dos pássaros, em *As Aves*.

Além disso, é importante destacarmos que, antes de planejar a cidade aérea para os pássaros, Pisetero nem sequer pretende tentar persuadir os atenienses de que suas instituições não estão servindo ao interesse de todos. O que acontece é que ele apenas percebe que elas não estavam lhe servindo e ele, então, deixa a cidade com seu companheiro Evélpides. Através do poder de seu discurso e persuadindo os pássaros, Pisetero coloca o seu plano de construir a Cuconuvolândia em prática. Inicialmente, pudemos observar que a constituição desta pólis aérea permanece bastante vaga, embora seja significativo o fato de que, já no verso 815, Pisetero já se refira a ela como “minha cidade” e, no verso 1123, recebe o título de “chefe” (ποῦ Πισθέταιρός ἐστιν ἄρχων;). Nos versos 1274-1275, Pisetero, depois de ser chamado pelo arauto de “afortunado, sapientíssimo, ilustríssimo, elegantíssimo, triplamente afortunado” (ὃ μακάρι’ ὃ σοφώτατε,/ ὃ κλεινότατ’ ὃ σοφώτατ’ ὃ γλαφυρότατε,/ ὃ τρισμακάρι’ ὃ κατακέλευσον, vv. 1271-1273), é presenteado com uma coroa de ouro e possivelmente a usa depois disso.

No fim da peça, o Bom de Lábria exige – e, de fato, recebe – uma noiva divina, que é nada mais nada menos que a própria Soberania de Zeus. Quando ele retorna com ela para Cuconuvolândia é aclamado como tirano da cidade. Neste momento, assim clama o mensageiro aos pássaros (vv. 1706-1719):

Ἄγγελος

ὃ πάντ' ἀγαθὰ πράττοντες, ὃ μείζω λόγου,
 ὃ τρισμακάριον πτηνὸν ὀρνίθων γένος,
 δέχεσθε τὸν τύραννον ὀλβίοις δόμοις.
 προσέρχεται γὰρ οἷς οὔτε παμφαῆς
 ἀστὴρ ἰδεῖν ἔλαμψε χρυσαυγεῖ δόμῳ,
 οὔθ' ἡλίου τηλαυγὲς ἀκτίνων σέλας
 τοιοῦτον ἐξέλαμψεν, οἷον ἔρχεται
 ἔχων γυναικὸς κάλλος οὐ φατὸν λέγειν,
 πάλλων κεραυνόν, πτεροφόρον Διὸς βέλος:
 ὀσμή δ' ἄνωνόμαστος ἐς βάθος κύκλου
 χωρεῖ, καλὸν θέαμα: θυμαμάτων δ'
 αὔραι διαψαίρουσι πλεκτάνην καπνοῦ.
 ὀδὶ δὲ καυτός ἐστιν. ἀλλὰ χρὴ θεᾶς
 Μούσης ἀνοίγειν ἱερὸν εὐφημον στόμα.

Mensageiro

Ó seres plenamente felizes, que não cabem em palavras,
 ó três vezes feliz raça alada das aves,
 recebam o soberano em sua opulenta morada!
 Já que ele vem como nenhuma estrela luminosa
 luziu na morada de ouro brilhante,
 nem a luz longe-brilhante dos raios de sol
 de tal modo luziu, assim ele vem,
 trazendo uma mulher de beleza inenarrável,
 brandindo o raio, alada lança de Zeus.
 Aroma inominável para o alto da esfera celeste vai,
 belo espetáculo, perfumes de incenso
 espalham-se em espirais de fumaça.
 Ei-lo em pessoa: é preciso que se abra a boca sagrada,
 auspiciosa, da divina Musa.

A pólis dos pássaros aparenta ser, portanto, uma monarquia. Com a chegada da embaixada divina, Pisetero chega a cozinhar aves para servir em banquete. De acordo com o tirano, “algumas aves rebeladas/ foram consideradas culpadas/ pelas aves democratas” (vv. 1583-1585) e, assim, servidas aos deuses. Depois que Evélpides sai de cena para realizar as tarefas ordenadas pelo seu compatriota, Pisetero se comporta como um governante absoluto. (SOMMERSTEIN, 2009, p. 228). A partir do verso 837 até o final da peça, ele deixa de procurar o conselho ou o consentimento do coro, e a suposta rebelião não pode ser mais que um pretexto. O Bom de Lábria manda cozinhar as aves porque quer uma refeição e as aves, longe de protestarem contra os seus abusos, só o adulam cada vez mais.

Pisetero é o governador dos homens, assim como o dos pássaros. Sobre os homens, ele parece governar com o seu consentimento. Não porque ele assim o pediu, mas ele apenas enviou um arauto aos homens (vv. 844, 1269) para dizer-lhes que “uma vez reis as aves, às aves devem sacrificar daqui pra frente/ e só depois aos deuses, em segundo lugar” (vv. 562-564). Ao que tudo indica, ele já se considera, a partir desses versos, o rei dos pássaros.

As aves ficam encantadas com Pisetero e a coroa de ouro é um presente espontâneo da parte delas. Assim como fez Trigeu em *A Paz*, Pisetero conseguiu algo que ele sabia que todos os homens desejavam: a libertação do domínio opressivo dos deuses. (SOMMERSTEIN, 2009, p. 228). Ao contrário de Trigeu, ele adquire e retém o poder autocrático sobre os homens, a fim de se apresentar na cena final como uma verdadeira nova edição de Zeus, reencenando sua procissão de casamento, juntamente com Soberania, segurando seu raio (vv. 1745-1747), morando em seu palácio (v. 1757), e sendo aclamado, logo no final da peça, como “a divindade suprema” (δαιμόνων ὑπέρτατε, v. 1765). Nas palavras de Sommerstein (2009, p. 229), “a more monarchic monarchy is impossible to imagine.”¹¹¹

Dessa forma, Pisetero estabeleceu sua nova cidade, garantiu uma esposa e a tomada do poder de Zeus. É significativo, então, que há na peça duas referências à sua posse dos “trovões de Zeus” (vv. 1745, 1749-1751). Seu poder estende-se aos mundos superior e inferior e ele, enfim, torna-se soberano. Notamos, portanto, que, apesar da estruturação da peça em termos de mitologia de fundação de uma cidade, a Cuconuvolândia acaba por tornar-se distante do lugar idílico originalmente previsto por seus fundadores¹¹².

Antes, porém, Pisetero já havia falado sobre os benefícios que as aves podem oferecer aos homens (vv. 588-610), e na nova cidade há muitas causas de satisfação, como, por exemplo, quando Pisetero persuade o parricida a mudar de rumo (vv. 1360-1369). Não ser desprezado é a promessa dos novos deuses, em oposição ao afastamento dos Olímpianos (vv.

¹¹¹ Interessante ressaltar que Lisístrata, apesar de ser uma personagem bem diferente de Pisetero, também alcança o que ela acredita ser bom para o bem geral sem qualquer tentativa de buscar o consentimento da comunidade (no caso específico da peça, o consentimento dos homens), mesmo contra os seus desejos evidentes e claramente expressos. Ela também é reconhecida pelos homens no final como tendo agido de bom grado, dentro do seu melhor interesse. Mesmo antes que a paz seja novamente instaurada, os atenienses e os espartanos já falam de si mesmo como “nós” (vv. 1097-1106), e depois que a paz é efetivada, eles se tornam amigos íntimos (vv. 1225-1246). E ela também termina por ser assimilada a uma divindade (em seu caso Atena). Já em *Assembleia de Mulheres*, as mulheres não governam a cidade, assim como, em *As Aves*, os pássaros não governam a Cuconuvolândia. É Praxágora que, nesse caso, é a única a governar, tal como Pisetero o faz. Cf. Sommerstein (2009, p. 229)

¹¹² Cf. Bowie (1993, p. 169).

723-731). Há, em princípio, tal como destacamos no primeiro capítulo deste trabalho, uma promessa que remete à Idade de Ouro, quando deuses e homens poderiam conviver juntos em harmonia. No entanto, como vimos ao longo da peça, essa promessa não é cumprida.

Ao mesmo tempo, existem algumas indicações de que as coisas em Cuconuvolândia podem não ser tão diferentes como eram antes da sua construção. Observando atentamente, os benefícios que os pássaros oferecem aos seres humanos em troca de sua adoração ou são impressionantes por sua trivialidade ou perigosos em suas implicações¹¹³. As principais passagens estão nas partes epirremáticas das parábases.

O primeiro dos indícios (vv. 753-785) apresenta uma mistura tipicamente aristofânica da realização de desejos dos homens e ainda ameaça o bem estar da sociedade: os filhos poderão bater nos pais, os escravos obterão os direitos de cidadania, e os homens poderão cometer adultério durante os festivais. O segundo (vv. 1071-1087, 1101-1117) promete recompensas àqueles que conseguirem destruir vendedores de pássaros e derem o prêmio à peça.

Além do mais, há não só a reação violenta de Pisetero contra os visitantes da nova cidade e contra a deusa Íris, mas também o desejo e o apelo dos pássaros para a morte de Filócrates, o vendedor de aves (vv. 1077-1084), e a descrição do tratamento que elas dariam aos insetos (vv. 1059-1070): nos dois casos a repetição da palavra “morte” é instrutiva. Importante destacar, ainda, o fato de que as forças militares da Cuconuvolândia não são insignificantes.

Para Bowie (1993, p. 170), a superioridade da Νεφελοκοκκυγία com relação a Atenas pode ser certamente percebida na maneira com que as figuras desagradáveis como a do Profeta, a do Vendedor de decretos e a do Delator são recebidas agressivamente e na maneira como os dois poetas são razoavelmente tratados. No entanto, o tratamento aos outros visitantes é mais ambivalente. O sacerdote é mandado embora por Pisetero simplesmente pelo fato de fazer uma oração que não correspondeu às suas expectativas (vv. 889-894), e Metão é expulso porque o Bom de Lábria pensa que ele é um dos charlatões (ἀλαζόνας) que rodeiam a cidade (v. 1016). O parricida, por fim, é convencido a abandonar o desejo de prejudicar seu pai e Pisetero pede para que ele entre para o exército e se sustente com o seu soldo (vv. 1360-1369).

¹¹³ Cf. Bowie (1993, p. 170).

Muito embora as ações dos sacerdotes, urbanistas e agentes políticos pudessem deixar muito a desejar, eles eram tidos como tendo um papel legítimo numa democracia que tinha um império em seu controle, mesmo a figura do sicofanta era importante. É também significativo o modo como o Inspetor é expulso: Pisetero ordena que ele fuja e que leve suas urnas (οὐκ ἀποσοβήσεις; οὐκ ἀποίσεις τὸ κάδω, v. 1032) e quando ele retorna, Pisetero diz que irá partir as urnas dele (ἐγὼ δὲ σοῦ γε τὸ κάδω διασκεδῶ, v. 1053). Ainda segundo Bowie (1993, p. 170), estas urnas simbolizariam o sistema democrático e, aparentemente, não há lugar para esse sistema na cidade dos pássaros. É importante lembrar que os tribunais de júri são o próprio elemento da vida ateniense que fizeram com que Pisetero e Evélpides deixassem a cidade de Atenas, embora sua ausência eliminasse a possibilidade de recorrer aos tribunais, que era a defesa de qualquer cidadão em uma democracia. Esta ausência indica, desse modo, o tipo de estado que Pisetero cria: uma tirania.

Dessa forma, a Cuconuvolândia é muitas vezes apresentada, num movimento distópico, como um oposto daquilo que Pisetero e Evélpides desejavam encontrar. Mas essa oposição também é frequentemente questionada, de modo que os homens e os pássaros, embora claramente diferentes em diversos aspectos, chegam a parecer próximos em sua natureza. (BOWIE, 1993, p. 172). A possibilidade de um mundo livre dos negócios humanos torna-se cada vez menos credível.

Podemos observar isto na peça por meio de três indicativos. Em primeiro lugar, quando Tereu mostra que a diferença entre homens e pássaros podem ser menores do que se possa imaginar, o que sugere que uma mudança ao lugar onde os pássaros vivem pode fazer pouca diferença. Em segundo lugar, a maneira com que os homens levam suas vidas ajuda a desconstruir a própria fantasia que eles arquitetaram. E, por último, não importa o quanto Pisetero e Evélpides se distanciem da cidade de Atenas, eles sempre irão, de algum modo, entrar em contato com algum aspecto da vida ateniense do qual eles aparentemente não gostavam.

Observamos, então, que as asas para os homens oferecem pouca esperança de escapar dos problemas da cidade ateniense. Com a fundação da Cuconuvolândia, uma série de personagens de diversas profissões atuantes em Atenas aparecem. Muitos, como pudemos notar, são expulsos, mas alguns ganham o que desejam. As cenas mostram que, mesmo numa cidade de pássaros, construída no ar, tais profissionais aparecerão, o que deixa evidente que fugir dos infortúnios de Atenas, mesmo numa atmosfera de fantasia, é impossível. Por outro

lado, a *As Aves* também sugere que a insatisfação com o governo ateniense poderia levar a uma outra forma de tirania mais voluntariosa e violenta do que Atenas em seu pior momento.

A peça baseia-se, dessa forma, em mitos que prometem regeneração e novos começos (BOWIE, 1993, p. 177), como, por exemplo, o mito de fundação de uma cidade, a cosmogonia e até o mito da sucessão de Zeus. Porém, como ocorre em outras de suas peças, a mensagem dos mitos é subvertida. A fundação da Νεφελοκοκκυγία não é apenas uma impossibilidade por razões físicas e também não se apresenta como a solução para os problemas de Pisetero e de Evélpides. Em vez disso, ocorre uma reafirmação dos problemas de uma forma diferente. Após voluntariamente sair de uma cidade da qual ele desaprova as leis e que, para ele, é uma imagem do caos, Pisetero poderia ter inventado, de fato, uma “anti-Atenas” (JAY-ROBERT, 2007, p. 185), mas, de modo egocêntrico, ele acaba agindo por interesses particulares, deixando de lado o bem estar geral de homens, animais e deuses, e, assim, desconstruindo o motivo inicial de um imaginário utópico que havia sido estabelecido no começo da peça.

As leis atenienses, portanto, sobre a família, a cidadania e a escravidão são invertidas, tal como fica claro na fala do corifeu nos primeiros indícios do movimento distópico (vv. 753-769):

Χορός

εἰ μετ' ὄρνιθων τις ὑμῶν ᾧ θεαταὶ βούλεται
 διαπλέκειν ζῶν ἠδέως τὸ λοιπόν, ὡς ἡμᾶς ἴτω.
 ὅσα γάρ ἐστιν ἐνθάδ' αἰσχρὰ τῷ νόμῳ κρατούμενα,
 ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν καλά.
 εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ,
 τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστὶν, ἣν τις τῷ πατρὶ
 προσδραμὼν εἶπη πατάξας, 'αἶρε πλῆκτρον, εἰ μαχεῖ.'
 εἰ δὲ τυγχάνει τις ὑμῶν δραπέτης ἐστιγμένος,
 ἄτταγᾶς οὗτος παρ' ἡμῖν ποικίλος κεκλήσεται.
 εἰ δὲ τυγχάνει τις ὦν Φρυξὶ μηδὲν ἦττον Σπινθάρου,
 φρυγίλος ὄρνις ἐνθάδ' ἔσται, τοῦ Φιλήμονος γένους.
 εἰ δὲ δοῦλός ἐστι καὶ Κὰρ ὡσπερ Ἐξηκεστίδης,
 φυσάτω πάππους παρ' ἡμῖν, καὶ φανοῦνται φράτερες.
 εἰ δ' ὁ Πεισίου προδοῦναι τοῖς ἀτίμοις τὰς πύλας
 βούλεται, πέρδιξ γενέσθω, τοῦ πατρὸς νεοττίον:
 ὡς παρ' ἡμῖν οὐδὲν αἰσχρὸν ἐστὶν ἐκπερδικίσαι.

Corifeu

Se um de vocês, espectadores, daqui pra frente
 com as aves quer viver docemente, venha com a gente!
 Quanto é vergonhoso aí e coibido por lei,
 isto tudo entre nós, aves, está ok.
 Se aí não é bom costume surrar o pai,
 aqui, entre nós, é bem visto sobre seu pai avançar,
 bater nele e dizer: “Ergue o esporão, se quer encerrar!”
 Se um de vocês é um fugitivo marcado,
 será entre nós um francolim malhado.

Se um de vocês é frígio como Espíntaro, menos não,
ave frígila será, da raça de Filemão.
Se é escravo como Exequéstides e cário quanto à raça.
arrume avós entre nós e os da frátria virão em massa.
Se os portões aos cassados o filho de Peisias
quer abrir, que vire perdiz! Tal pai, tal cria!
Porque entre nós não há vergonha alguma em agir como a perdiz.

O problema criado por este princípio organizacional é que, sob nenhuma circunstância, ele pode levar a cidade a possuir uma característica harmônica. Ao invés de resolver divergências e evitar o uso da violência, que é inclusive uma das características do ideal utópico construído inicialmente, a cidade dos pássaros não gera nada além de suscitar esses impasses. Como exemplos desses problemas, podemos citar a guerra que Pisetero declara aos deuses olímpicos e quando ele prepara carne de aves para oferecer aos deuses quando estes tentam se reconciliar com as aves.

No meio dessa nova ordem, o caos se manifesta, numa imagem complexa de contradições da própria cidade de Atenas: contradição entre a obrigação de respeitar os costumes antigos, o lugar destinado aos sofistas quanto aos seus questionamentos sobre as leis, diferenças entre a solidariedade comunitária própria de uma democracia e o imperialismo selvagem, contradições, enfim, entre um ideal político e a realidade das divisões sociais¹¹⁴.

Pisetero, por fim, consegue se tornar uma figura poderosa tanto quanto a representada por Zeus, como um deus onipotente, rodeado pelos “ctônios trovões,/ de eco surdo e porta-chuvas,/ com os quais sacode a terra” (χθόνια βαρυαχέες/ ὀμβροφόροι θ’ ἄμα βρονταί,/ αἶς ὄδε νῦν χθόνα σείει, vv. 1748-1755). Além de tudo, casa-se com Soberania e sai como um verdadeiro vencedor (καλλίνικος), uma divindade suprema, senhor do universo.

4.2 O espaço ficcional de *As Aves* e a realidade espacial da *pólis* grega

Para Cartledge (1990, p. 60), a Νεφελοκοκκυγία significará para sempre uma fantasia irrealizável. Porém, Aristófanes, segundo o autor, não foi o primeiro poeta cômico ateniense a usar aves como integrantes do coro de uma peça, assim como ele não foi também o único a inventar uma cidade fantástica. Há, no entanto, razões especialmente convincentes para um comediante ateniense ter escrito sobre um drama que envolve, de certo modo, uma temática de teor escapista por volta de 415 a.C., seguindo as paixões e emoções movidas

¹¹⁴ Cf. Jay-Robert (2007, p. 186).

pelos escândalos religiosos da profanação da estátua de Hermes e da profanação dos mistérios de Elêusis que ocorreram naquela época.

Uma tirania, segundo rumores, estava sendo tramada, e havia, ainda, um frenesi de “caça às bruxas”¹¹⁵. Mas, embora os efeitos brutais da prolongada Guerra do Peloponeso pudessem ser adequadamente abordados na tragédia (*As Troianas*, de Eurípides, foi encenada na Dionísia de 415 a.C.), não era tempo de confrontar a política democrática, e religião e o imperialismo numa comédia. Os trágicos usavam Tebas como uma espécie de “anti-Atenas”, uma imagem espelhada e, ao mesmo tempo, distorcida para refletir os vícios e virtudes de seu próprio estado.

Observamos que Aristófanes também gostava de criar cidades que poderiam ser consideradas como “anti-Atenas”, tal como ocorre em *Os Acarnenses* e em *Assembleia de Mulheres*. No entanto, sua obra-prima nessa linha parece ter sido, de fato, *As Aves*. Assim como em *Os Acarnenses* e *As Vespas*, o poeta começa por representar Atenas como um lugar cheio de aspectos desagradáveis e intoleráveis, mas passa a retratar um mundo com outras características que, especialmente do ponto de vista democrático, são ainda mais preocupantes¹¹⁶. A democracia é exibida em contraste com um mundo diferente que mostra que, embora ela possa ser ruim em alguns ou muitos aspectos, existem sistemas muito piores. A Cuconuvolândia pode estar livre de algumas das características mais irritantes da cidade de Atenas, mas tem outras falhas mais graves, como, por exemplo, deixar o poder reunido nas mãos de um homem que não se preocupa em satisfazer o bem estar dos seus demais.

Dada a situação política de Atenas na época e os acontecimentos dos anos imediatamente subsequentes, incluindo o golpe oligárquico de 411 a.C., este foi um alerta oportuno e sugere que a ideia de que *As Aves* não tem referência política atual precisa ser reavaliada¹¹⁷. Observamos que o nome de Písetero assemelha-se ao do tirano Pisístrato. A peça pode então ser lida como uma demonstração clara dos perigos de pensar com ilusão um mundo melhor no céu e exagerar os problemas da democracia. A insatisfação com o estado atual das coisas poderia levar ao apoio a mudanças que iriam introduzir um sistema político ainda menos tolerável. Portanto, se levarmos previamente em conta o momento teatral, político e social da época em que *As Aves* foi encenada, poderemos, certamente, elaborar um

¹¹⁵ Cf. Cartledge (1990, p. 61).

¹¹⁶ Cf. Bowie (1993, p. 172).

¹¹⁷ Cf. Bowie (1993, p. 173).

posicionamento fundamentado sobre a relação existente entre a peça e a realidade da pólis ateniense.

Ao que nos parece, a fuga para um lugar diferente, como sugere a obra de 414 a.C. do comediógrafo, sugere ter o objetivo de se distanciar do cotidiano corrompido de Atenas. As personalidades retratadas na peça, como Execéstides, Pisandro, Téleas e Méton, também fazem parte de um dos fatores que nos faz acreditar que o foco inspirador que chama a atenção do poeta é a situação que lhe é contemporânea. Nas comédias anteriores, tal como *Os Acarnenses* e *Os Cavaleiros*, o poeta se mostra comprometido com seu público e se demonstra um importante interventor na ordem social e um educador do povo ateniense. No entanto, em *As Aves*, as referências pessoais ganharam um tom mais leve e a observação cuidadosa e crítica do cotidiano ateniense ofereceram ao público uma espécie de reflexão coletiva.

No momento em que a peça foi apresentada, a democracia ateniense experimentava o ponto climático do seu trabalho expansionista¹¹⁸. Com a atenção voltada para o Ocidente, a região da Sicília seduziu e encheu de esperanças Atenas. Uma armada, sob o comando de Nícias e Lâmaco, juntamente com Alcibíades, saiu em busca de conquistar a ilha. A empreitada era arriscada e, junto a esse clima de preocupação e inquietude que cercava a expedição contra a Sicília, um escândalo religioso perturbou Atenas.

Alcibíades começou a adquirir importância política e, em 415 a.C., conseguiu com que fosse aprovada em Assembleia a campanha à Sicília, com o argumento de que iria ajudar as cidades atacadas por Siracusa, muito embora seu plano fosse expandir o poderio ático para o ocidente¹¹⁹. A viagem até aquela ilha seria arriscada porque envolvia um grande número de fundos e de homens, e o receio de fazê-la, principalmente por parte de Nícias, ia ao encontro do fato de que somente naquele período é que Atenas começava a se restabelecer, por causa da peste e das guerras (TUCÍDIDES, 6.26.2).

Contudo, o percurso até a ilha ganhou a confiança dos jovens que ansiavam por aventuras e dos mais velhos, nostálgicos por projetos grandiosos. Na véspera da partida à Sicília, entretanto, dois acontecimentos mudariam o destino de Alcibíades: a mutilação das estátuas de Hermes¹²⁰ e a violação às regras dos Mistérios de Elêusis¹²¹. Os adversários de

¹¹⁸ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 8.

¹¹⁹ Cf. Tucídides (6.1; 6.6; 6.8-26).

¹²⁰ Em *Lisístrata* (vv. 1093-1094), Aristófanes deixa claro que o falo das estátuas do deus foi alvo de mutilação.

Alcibíades acusaram-no de estar à frente desses eventos e de tramar um golpe contra a democracia, e ele fugiu para Esparta. Ainda assim, ele foi condenado à morte.

As *Aves*, então, é apresentada num momento de circunstâncias políticas turbulentas que envolviam a cidade de Atenas. Na própria peça percebemos algumas referências a Nícias e à expedição contra a Sicília. Ainda que a irreverência diante dos deuses da tradição grega, movida pelas correntes modernas da ciência, da pedagogia e da filosofia, tenha se tornado comum na segunda metade do século V a.C., a realização desses eventos ímpios provocou um momento de grave tensão naquele período¹²².

A peça possui duas indiretas, mas claras alusões aos eventos de 415 a.C. Entre os versos 638 e 639, a Poupa, referindo-se a Pisetero e Evélpides, diz “Por Zeus! Pra nós não é mais hora de cochilar,/ nem de hesitar como Nícias./ Devemos agir o mais depressa possível!”. O poeta provavelmente reconhece, com toda cautela, a forte oposição de Nícias à proposta de enviar uma expedição à Sicília nos debates da Assembleia antes e depois que a questão fosse decidida, e que ele deveria ser o comandante¹²³, o que provocou a exigência de “agir o mais depressa possível”. Nos versos 145-147, há uma referência implícita à prisão de Nícias, um dos três generais no comando da expedição, que, tendo sido convocado de Salamina para retornar a Atenas para enfrentar a acusação de blasfêmia por ter parodiado os Mistérios de Elêusis, logo escapou de sua custódia¹²⁴.

Talvez a ideia de que o herói cômico Pisetero – se lembrarmos que seu nome significa “aquele que persuade seus companheiros” – persuade os ingênuos pássaros a adotar o plano ousado de construir uma cidade nos ares, a fim de bloquear e conquistar os deuses olímpicos, e acabe terminando como o novo rei dos deuses, pode ter sido uma ideia revista por Aristófanes para alertar seus concidadãos sobre o plano de Alcibíades de manter expedição à Sicília e abandonar a política presente de *ἡσυχία* e *ὑπραγμοσύνη*¹²⁵.

Devemos levar em conta que Aristófanes não era simplesmente um *buffon*, pois o comediógrafo em suas comédias aumentava e distorcia a realidade, como é característico do

¹²¹ Cf. Tucídides (6.27-28.2).

¹²² Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 8.

¹²³ Cf. Tucídides (6. 8. 4).

¹²⁴ Ainda nos versos 363-364, Aristófanes pode estar se referindo ao artifício pelo qual os dois generais restantes, Nícias e Lâmaco, conseguiram estabelecer um acampamento em Siracusa. Se assim o for, o comediógrafo pode ter atribuído o fato injustamente a Nícias.

¹²⁵ Cf. ARISTOPHANES. *Birds*. Edited with introduction and commentary by Nan Dunbar. New York: Oxford University Press, 1998.

gênero cômico. Contudo, é importante lembrar que estudar a forma com que isso ocorria em sua obra e analisar o modo como ele exagerava e modificava os fatos de sua época faz com que possamos indicar uma maneira de melhor compreender como o poeta utilizava os elementos da realidade histórica para compor a realidade ficcional¹²⁶.

O trabalho do comediógrafo toma a realidade da vida de Atenas como o seu *arrière-plan*¹²⁷. O poeta continua a confrontar sua obra com ela através de comparações e diferenças no interior da realidade ficcional. Desse modo, o teatro aristofânico foi uma manifestação que se desenvolveu e se afirmou no interior da realidade democrática da pólis ateniense. Para Deschanel (1867, p. 19-20), Aristófanes foi, ainda, um verdadeiro historiador da Guerra do Peloponeso, assim como o foi Tucídides, ainda que, obviamente, de forma distinta. O comediógrafo foi um crítico declarado da guerra e, principalmente em suas comédias políticas¹²⁸, ele não se cansava de atacá-la.

Assim, ao termos acesso a uma comédia de Aristófanes, o que fica diante de nós não é um espelho da vida daquela época, mas uma metáfora do cotidiano do poeta, realizada através da impressão de um livro com seu trabalho, dos seus diálogos ou das suas cenas. É essa metáfora que constitui a realidade ficcional das peças. Segundo Whitman (1964, p. 264-265), é a metáfora que perturba o sentido da realidade e cria um novo sentido. Para o autor, esta função da metáfora pode ser explorada através de uma forma autoconsciente de teatralização, assim como fez Pirandello.

Todo drama, trágico ou cômico, depende essencialmente de representar um mundo sob um disfarce alterado e em relação a como os limites da experiência real podem ser sentidos. A realidade de qualquer obra de arte reside na sua forma, na capacidade do artista de discernir e de cumprir a lógica emocional proposta por sua concepção original. Daí que toda arte pode cometer distorção, mesmo quando não pareça¹²⁹.

Se voltarmos para a questão da fantasia, iremos perceber que o que ela transforma é necessariamente o que é familiar ao público, pois nenhum monstro mítico, por exemplo, pode ser construído sem que não seja pela recombinação imaginativa de elementos previamente conhecidos. (WHITMAN, 1964, p. 270). A fantasia pode, então, valer-se da

¹²⁶ Cf. Drumond (2002, p. 73).

¹²⁷ Cf. Thiery (1986, p. 94).

¹²⁸ Deschanel (1867, p. 19) divide as comédias de Aristófanes em políticas (*Os Acarnenses, Os Cavaleiros, A Paz, Lisístrata*), sociais (*As Nuvens, As Vespas, Assembleia de Mulheres, Pluto*) e literárias (*As Tesmoforiantes, As Rãs e As Aves*).

¹²⁹ Cf. Whitman (1964, p. 265).

experiência cotidiana para transformá-la numa outra realidade. No caso de *As Aves*, Aristófanes utilizou uma série de personagens característicos da vida da pólis ateniense para fazer com que eles entrassem numa atmosfera feérica de fantasia, que, ao mesmo tempo, critica a realidade dessa mesma pólis.

O Sócrates, o Cléon e o Eurípidés de Aristófanes representam um material da criatividade cômica do poeta, cuja caricatura é motivo de riso ou, ainda, se quisermos, uma espécie de absurdo que encobre o próprio absurdo¹³⁰. O absurdo heroico nas comédias aristofânicas, seja por uma metáfora, um trocadilho ou uma obscenidade se esforça para construir uma “contraimagem” que faz sentido dentro da realidade ficcional de peças.

¹³⁰ Conforme escreve Whitman (1964, p. 279), “Aristophanes' comedy is the last ancient hymn to the spirit's victory over absurdity in its own terms; it presents no less of a triumph over external and apparent reality than does the revealing exaltation which follows upon the tragic hero's moment of final knowledge. All heroism discredits reality in favor of a vision involving divinity and the self. This vision is a counterimage of the things which are, and it is always the ardent self which contrives it. Heroes often seem self-centered, even selfish. But be it by the simplicity of tragic self-sacrifice or the complexities of comic "selfmanship," the search is to find a truth which is viable. Truth of this kind is a "made" commodity, and cannot tolerate what is merely found or given; it needs heroism. The heroic nonsense of Aristophanes, whether by a delicate metaphor, a lame and obvious pun, or a resounding obscenity, strives to catch a counterimage, which then becomes the real.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço ficcional nas comédias de Aristófanes se apresenta fluido, e o encadeamento espaço-temporal indica, de modo expressivo, que, na comédia, assim como na tragédia, os significados produzidos pela trama também podem sofrer influência do tratamento dado ao elemento espacial na narrativa¹³¹. Se levarmos em consideração que as encenações eram feitas ao ar livre e que havia uma certa ausência de cenografia no palco, perceberemos que a comédia apelava grandemente ao poder imaginativo do público¹³². Nesse sentido, Aristófanes utiliza o espaço do teatro e seu ambiente arquitetônico e, às vezes, os confunde com o espaço cênico, estabelecendo, então, uma conexão entre o espaço ficcional da peça e o espaço da pólis ateniense.

Desse modo, fica claro observar que o espaço cômico pode assumir significados alegóricos, como uma estratégia que Aristófanes usa para relacionar o que ele construía em suas peças à cidade de Atenas, o que se torna expressivo em suas comédias. Para Rehm (2002, p. 36):

The theater also acknowledged its physical situation within the city, offering public and open space, outward in its impulses and in its potential for shared experience. The space of such a theater implies not only the order of nature and the gods but also the human society of which it is a part.

Em *As Aves*, portanto, percebemos os ecos dos debates acerca do império e seus problemas, que devem ser notados com maior clareza em Tucídides. Apesar do sucesso dramático de Pisetero, a peça não deve ser lida como uma fantasia puramente escapista: a *Νεφέλοκοκκυγία* não é uma cidade utópica e, se *As Aves* é o maior exercício de Aristófanes numa fantasia, é também a sua melhor desconstrução. Mesmo enquanto desfrutamos o espetáculo do sucesso de Pisetero, o próprio enredo da comédia implica que tal tentativa de fuga da realidade pode ser desastrosa.

Na elaboração da intriga da peça, o espaço ficcional se demonstra como um elemento crucial, já que, desde o prólogo, os personagens se deslocam de um lugar que já não mais os agrada para seguirem em direção a um que os acolha melhor. Nesse sentido, observamos que a noção de espaço dada por Aristófanes nesta peça se mostra de modo

¹³¹ Para Rehm (2002, p. 36), “[...] the theater also acknowledged its physical situation within the city, offering public and open space, outward in its impulses and in its potential for shared experience. The space of such a theater implies not only the order of nature and the gods but also the human society of which it is a part.”.

¹³² Cf. Revermann (2006, p. 107).

bastante semelhante ao que o poeta cômico faz, por exemplo, em *A Paz*: as duas comédias retratam uma viagem que os personagens fazem para longe do lugar de sua origem e, ao chegarem nesse espaço outro, eles encontram dificuldades antes de serem devidamente aceitos e de mudar a ordem inicial pela sua chegada intempestiva¹³³.

Em relação ao contexto social em que a peça foi apresentada, Aristófanes destaca em *As Aves* algumas personalidades, caricaturando, como de costume pela comédia, seus traços. Como vimos no início do segundo capítulo do nosso trabalho, o comediógrafo cita, por exemplo, Execéstides¹³⁴ (v. 11), Téleas¹³⁵ (v. 168), Nícias¹³⁶ (v. 362), Méton¹³⁷ (v. 992) e Pisandro¹³⁸ (v. 1555), o que confirma que o poeta não estava distante também do contexto político e histórico de sua época. Além disso, as relações entre homens e pássaros na peça são caracterizadas por tensões, ameaças e danos feitos uns aos outros, o que não parece ser menos drástico do que o que ocorria na realidade entre os próprios homens.

As Aves também se destaca entre as demais peças do poeta cômico por ser sua única comédia que concentra a narrativa num espaço não humano, apresentando um coro de aves, a vida e o mundo delas. Há a presença de uma rica variedade de sons e de cantos de pássaros – aves que possuem uma invejável liberdade de movimento –, de seus hábitos e habitat, do sofrimento terrível que elas passam nas mãos dos inimigos – os homens –, e de sua hostilidade resultante disso. Esses elementos são vigorosamente explorados pelo comediógrafo para fins dramáticos e poéticos, principalmente nas falas da Poupa e do coro, e a peça tem sua atenção voltada às aves desde o prólogo quando Pisetero e Evélpides caminham juntos com uma gralha e um gaio¹³⁹.

É evidente para nós que a dimensão política não está ausente desta produção aristofânica. No final da peça, a partir de um movimento distópico, as diferenças entre o

¹³³ Cf. Jay-Robert (2007, p. 175).

¹³⁴ Em nota, segundo Maria de Fátima Sousa e Silva na tradução da peça *As Aves* (2006, p. 42, nota 2), Execéstides foi um escravo nascido na Cária, que buscou forjar descendência ateniense, a fim de se tornar membro de uma fratria que lhe confirmasse essa origem.

¹³⁵ Figura referida várias vezes nos textos cômicos, como glutão em *A Paz* (v. 1008), e como um político incerto em Pl. Com. fr. 161 K. Cf. Aristófanes (2006, p. 58, nota 29).

¹³⁶ Ligado às artes militares, em que parece ter se destacado como um hábil estrategista. Cf. Aristófanes (2006, p. 76, nota 56).

¹³⁷ Conhecido como geômetra e astrônomo. Cf. Aristófanes (2006, p. 128, nota 190).

¹³⁸ Figura política que tentou tirar da guerra proveitos pessoais, o que fez dele um belicista. Cf. Aristófanes (2006, p. 177, nota 314).

¹³⁹ Cf. ARISTOPHANES. **Birds**. Edited with introduction and commentary by Nan Dunbar. New York: Oxford University Press, 1998.

espaço das aves e o espaço da pólis ateniense desaparecem. A Νεφέλοκοκκυγία acaba adquirindo muros que a cercam, escravos, regras, manipulação, dominação, submissão e pena capital. As aves ficam submetidas ao poder de um tirano majestoso que governa o mundo, juntamente com a Soberania, advinda de Zeus. Certamente, não podemos negar que, ainda que de maneira muito sutil, trata-se de uma comédia política. Piadas de todo o tipo, paródia, zombaria de políticos e intelectuais são características marcantes da Comédia Antiga que também se encontram em *As Aves*.

Devemos lembrar, ainda, de um componente que nos parece bastante sério e é repetidamente lembrado por Aristófanes em suas peças como τα δίκαια λέγειν (“dizer o que é justo”)¹⁴⁰. Desde as suas primeiras comédias, isso pode ser notado constantemente pelo autor, a fim de lembrar o público da necessidade de discutir a paz, que foi um assunto esgotado pela conclusão do tratado de paz de Nícias em 421 a. C. Como reflexo cômico da expedição ateniense contra a Sicília, *As Aves* cria uma ideia de deixar Atenas por um lugar que parece ser completamente diferente, mas que, na verdade, é muito semelhante às estruturas de poder da pólis ateniense. No entanto, os temas que são retomados e incorporados na peça são tão atualizados quanto o tema da paz. O efeito que eles podem ter sobre nós, podem nos comover, mas, além disso, também podem nos assustar.

A peça inteira é atravessada por um estado de tensão entre a utopia e a distopia, entre a nostalgia da Idade de Ouro e a defesa do progresso para a civilização, entre o lirismo e a sátira política. Esses contrastes refletem o lugar que as aves ocupam no imaginário grego, uma vez que elas podem representar a harmonia, mas também a selvageria, e também fazem com que *As Aves* seja uma das obras mais brilhantes e, ao mesmo tempo, uma das mais complexas de Aristófanes. O belo cantar dos pássaros pode aqui ser visto como uma metáfora do canto dos poetas e como uma preservação do ideal estético num mundo dominado pela selvageria do homem.

Além disso, o verdadeiro tema da peça, como foi possível verificar, é o trabalho com a palavra. Sobre isto, assim comenta Adriane da Silva Duarte¹⁴¹:

As Aves é uma comédia sobre o poder das palavras. Emblemática dessa condição é a ideia da fundação da cidade dos pássaros, que surge para Bom de Lábria a partir de um trocadilho (pólo-pólis, v. 184). Todo o seu plano está, literalmente, na ponta da língua, depende da sua capacidade de convencimento. A palavra de Bom de Lábria é

¹⁴⁰ Cf. Flashar (2000, p. 320).

¹⁴¹ Cf. ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 15-16.

poderosa não só porque é capaz de alterar o mundo, mas também porque confere poder ao seu usuário. [...] Essa qualidade da palavra só é imaginável no quadro de uma cultura predominantemente oral e, mais, numa democracia. Nenhum outro regime político projetaria alguém tão alto só por sua habilidade linguística. Tanto é que o regime de Atenas é de adoção universal na peça: as aves delegam a Bom de Lábia o direito de representa-las junto aos deuses, que, por sua vez, elegem uma comissão para negociar seus interesses.

Neste trabalho com o texto, Aristófanes acaba por misturar os espaços da peça: o lugar cênico e o espaço dramático aparecem instáveis e indeterminados. (JAY-ROBERT, 2007, p. 176). A reestruturação progressiva e frágil do espaço vai de encontro à elaboração de um outro universo. Essa confusão espacial, que é gerada desde o início de *As Aves*, marca o trocadilho pólo-pólis construído pela a representação que Aristófanes projeta sobre o espaço posto em cena.

Este fenômeno ocorre de forma diferente em *Os Acarnenses*, por exemplo, pois a interposição entre o imaginário político e o espaço teatral surge a partir do tratamento que o comediógrafo dá às relações ocorridas em assembleia sobre a Pnix. Essa mediação no nível dramático se desenrola frequentemente num desarranjo espacial no nível cênico em consequência das inúmeras modificações espaciais evocadas pela fala do protagonista.

Em *As Aves* esse processo é invertido. Nesta comédia, verificamos que há uma preservação significativa do espaço cênico. Isto porque do prólogo à cena que conclui a peça, a execução da trama se desenrola no mesmo espaço selvagem, onde encontramos árvores (v. 1) e arbustos (v. 207). Neste lugar, entramos em contato com um ambiente crucial para a peça: é nele que vivem os pássaros, é nele que Pistetero e Evélpides encontram Tereu, e é nele que Pisetero se torna, por fim, senhor dos homens e dos deuses. Desse modo, o público é conduzido adequadamente através destes elementos indicativos e ele pode discernir prontamente o espaço apresentado pela comédia. (JAY-ROBERT, 2007, p. 177). Como pudemos notar no prólogo da peça, são os próprios personagens que parecem estar desorientados, caminhando sem terem certeza por qual caminho eles devem seguir.

O estudo de como Aristófanes trabalha com o espaço ficcional em *As Aves*, portanto, nos leva à conclusão de que, em vez da obtenção do sucesso na tentativa de construir uma utopia num espaço não humano, o herói cômico Pisetero reproduz apenas uma imagem invertida do imaginário utópico por ele criado no início da peça. O velho ateniense persuasivo não consegue se livrar dos problemas que acometem a cidade de Atenas, uma vez que, na cidade por ele projetada, os mesmos problemas também começam a importuná-lo. Nesta comédia, a ideia de construção de uma utopia é, por fim, frustrada, pois o outro vem a

ser o mesmo – uma ironia que, ao lado do absurdo, se revela fascinante e terrível a um só tempo.

REFERÊNCIAS

ARISTOPHANES. **Aristophanes Comoediae**. Ed. F. W. Hall and W. M. Geldart. Oxford: Clarendon Press, 1907. v. 2

_____. **Aves**. Introducción, traducción y notas de Lena Balzaretti. Buenos Aires: Losada, 2007.

_____. **As Aves**. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. **As Aves**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. **As Nuvens**. Tradução de Gilda Maria Reale Starzynski. *In: Sócrates*. Nova cultural, 1987.

_____. **Birds**. Edited with introduction and commentary by Nan Dunbar. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. **Birds**. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Oxford: Clarendon Press, 1995.

_____. **Comédies**: Tome II. Les Guêpes – La Paix. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belle Lettres, 1948.

_____. **Comédies**: Tome III. Les Oiseaux – Lysistrata. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belle Lettres, 1940.

_____. **Comédies**: Tome IV. Les Thesmophories – Les Grenouilles. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belle Lettres, 1973.

_____. **Comédies**: Tome V. L'Assemblée des Femmes – Ploutos. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele. Paris: Les Belle Lettres, 1930.

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

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

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

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERRIEL, Eduardo. “Utopie, dystopie et histoire”. *In: Morus - Utopia e Renascimento*. n. 3, 2006.

BOWIE, Angus. **Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CARTLEDGE, Paul. **Aristophanes and his theatre of the absurd**. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.

CASTIAJO, Isabel. **O Teatro Grego em Contexto de Representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CORBEL-MORANA, Cécile. « L’imaginaire utopique dans la Comédie Ancienne, entre eutopie et dystopie (l’exemple des *Oiseaux* d’Aristophane) ». *In: Kentron*, n. 26, 2010, p. 49-62.

DE JONG, Irene. **A Narratological Commentary on the Odyssey**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DESCHANEL, Émile. **Études sur Aristophanes**. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1867.

DRUMOND, Greice Ferreira. **A Realidade Ficcional em A Paz de Aristófanes**. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Área de Língua e Literatura Grega, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas, 2000.

ENGLISH, Mary. “The evolution of Aristophanic stagecraft”. *In: Leeds International Classical Studies* 4.03, 2005. Disponível em: <www.leeds.ac.uk/classics/lics/>. Acesso em: 11 set. 2014.

FACHIN, Lídia. “O espaço da narrativa no teatro”. *In: Itinerários*, Araraquara, n. 12, 1998, p. 103-110.

FERNÁNDEZ, Luis Gil. **Aristófanes**. Madrid: Gredos, 1996.

FLASHAR, Hellmut. “Men and Birds”. *In: Humanitas*. v. LII, 2000.

FOUCAULT, Michel. “De espaços outros”. *In: Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, 2013, p. 113-122.

_____. **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. “Linguagem e literatura”. *In: MACHADO, Roberto. Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-174.

GELZER, Thomas. “Some Aspects of Aristophanes’ Dramatic Art in the *Birds*”. In: SEGAL, Erich. (ed.). **Oxford Readings in Aristophanes**. New York: Oxford University Press, 1996, p. 194-215.

HERÓDOTO. **Histórias**: Livro I. Introdução, versão do grego e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, s/d.

HESÍODO. **Trabalhos e Dias**. Tradução, introdução e notas de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

ISSACHAROFF, Michael. **Le spectacle du discours**. Paris: Corti, 1985.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JAY-ROBERT, Ghislaine. “L’espace chez Aristophane. Exemple des *Acharniens*, de la *Paix*, de *Lysistrata* et des *Guêpes*”. In: **Revue des Études Grecques**, tome 116, 2003, p. 418-444.

_____. “L’espace dans les *Oiseaux* d’Aristophane”. In: **Troïka. Parcours antiques**, v. 1. Besançon: Institut des Sciences et Techniques de l’Antiquité, 2007, p. 175-188.

KENNEDY, George A. **The Art of Persuasion in Greece**. Princeton: Princeton University Press, 1963.

LACORE, Michelle. “Archéologie de l’utopie”. In: **Kentron**, n. 24, 2008, p. 57-78.

LACROIX, Jean-Yves. **A Utopia**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l’espace**. 4. éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

MAZON, Paul. **Essai sur la composition des comédies d’Aristophane**. Paris: Hachette, 1904.

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

REHM, Rush. **The Play of Space**. Spatial transformation in Greek Tragedy. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

REVERMANN, Martin. **Comic Business**: theatricality, dramatic technique, and performance contexts of Aristophanic comedy. Oxford: Oxford University Press, 2006.

RODRIGUES, Antônio Medina. **Reflexões sobre o cômico em Aristófanes**. 1989. Um estudo de *As aves*. Tese (Concurso de Livre-Docência em Língua e Literatura Grega) – DLCV/FFLCH/USP, São Paulo, 1989.

SANT'ANNA, Catarina. "Uma cidade nas nuvens – um exame da utopia na peça teatral *Os Pássaros*, de Aristófanes". In: **Polifonia – Estudos Literários**. v. 0, n. 0, 1993, p. 130-142.

SOMMERSTEIN, A. H. Aristophanes and the demon poverty. In: SEGAL, Erich (ed.). **Oxford Reading in Aristophany**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996. p. 225-281.

_____. **Talking about Laughter and other studies in Greek Comedy**. New York: Oxford University Press, 2009.

THIERCY, Pascal. **Aristophanes: fiction et dramaturgie**. Paris: Les Belles-Lettres, 1986.

TODD, Johnson Otis. **Index Aristophaneus**. Hildesheim: Georg Olms, 1962.

TROUSSON, Raymond. "Utopia e Utopismo". In: **Morus - Utopia e Renascimento**, n. 2, 2005.

TUCÍDIDES. **Thucydide**. Histoire de la guerre du Péloponèse. Livres VI et VII. Éd. et trad. J. de Romilly. Paris: Les Belles Lettras, 1975.

UBERSFELD, Anne. **Lire le Tréâtre II – L'école du spectateur**. Paris: Belin, 1996.

WHITMAN, Cedric. **Aristophanes and the Comic Hero**. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1964.