

# O riso musical de Aristófanes: a canção de Agatão e a crítica à nova música em *Tesmoforiantes*

## *The Musical Laughter of Aristophanes: Agathon's Song and the Critique of New Music in Thesmophoriazusae*

**Luciano Heidrich Bisol**

Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR  
lucianoh.bisol@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1739-2613>

**Vanessa Almeida**

Instituto Federal de Educação, Ciência  
e Tecnologia do Ceará (IFCE) | Fortaleza  
CE | BR  
literaturagregatododia@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-7789-6704>

**Resumo:** A comédia antiga possui a musicalidade como um elemento fundamental de sua performance. Como maior representante de seu tempo, Aristófanes (c. 450-385 a.C.) desenvolveu uma musicalidade marcante. Na peça *Tesmoforiantes* (c. 411 a.C.) ele parodia canções associadas ao movimento musical denominado “nova música”, cujos principais representantes eram os poetas trágicos Eurípides e Agatão. O presente artigo se trata de uma pesquisa bibliográfica que possui como objetivo apresentar uma tradução de uma canção (vv. 101-129) de Aristófanes entoada pelo personagem Agatão. Na primeira seção, apresenta-se uma breve introdução sobre o estado de arte da peça e sobre aspectos gerais das canções aristofânicas seguindo, principalmente, Parker (1997). Na segunda seção, examina-se aspectos formais e semânticos da canção selecionada. Nas considerações finais, sugere-se que a musicalidade é um elemento constitutivo do cômico.

**Palavras-chave:** Aristófanes; *Tesmoforiantes*; nova música; Agatão.

**Abstract:** Ancient comedy has musicality as a fundamental element of its performance. As the greatest representative of his time, Aristophanes (c. 450-385 BC) developed a remarkable musicality. In *Women at the Thesmophoria* (c. 411 BC) he parodies songs associated with the musical movement called “New Music”, whose main representatives were the tragic poets Euripides and Agatho. This article is a bibliographical research that aims to present a translation of a song (vv. 101-129) by Aristophanes sung by the character Agatho. In the



first section, a brief introduction is presented on the state of the art of the piece and on general aspects of Aristophanic songs, mainly following Parker (1997). In the second section, we examine the formal and semantic aspects of the selected song. In the final considerations, it is suggested that musicality is a constitutive element of the comic.

**Keywords:** Aristophanes; women at the Thesmophoria; new music; Agathon.

## Introdução

Ἀγάθων

ἱερὰν χθονίαις δεξάμεναι  
 λαμπάδα κοῦραι ξὺν ἐλευθέρα  
 πρατρίδι χορεύσασθε βοάν.  
 — τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος;  
 λέγε νυν. εὐπίστως δὲ τοῦμόν  
 δαίμονας ἔχει σεβίσαι.  
 ἄγε νυν ὄλβιζε Μοῦσα  
 χρυσέων ρύτορα τόξων  
 Φοῖβον, ὃς ἰδρύσατο χώρας  
 γύαλα Σιμουντίδι γᾶ.  
 — χαῖρε καλλίστας ἀοιδᾶς  
 Φοῖβ' ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς  
 γέρας ἱερὸν προφέρων.  
 τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι  
 κόραν ἀείσατ'  
 Ἄρτεμιν ἀγροτέραν.  
 — ἔπομαι κλήζουσα σεμνὸν  
 γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς  
 Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.  
 Λατὼ τε κρούματά τ' Ἀσιάδος  
 ποδι †παράρυθμ' εὐρυθμα Φρυγίων  
 διανεύματα Χαρίτων†.  
 — σέβομαι Λατὼ τ' ἄνασσαν  
 κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων  
 ἄρσενι βοᾷ δόκιμον,  
 τᾷ φάος ἔσσυτο δαιμονίοις θεοῦ ὄμμασιν  
 ἀμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὁπός. ὦν χάριν  
 ἄνακτ' ἄγαλλε Φοῖβον τιμᾶ.  
 χαῖρ' ὄλβιε παῖ Λατοῦς.

**Agatão:**  
A sacra tocha, virgens,  
recebei das deusas ctônicas,  
e, com o peito livre, dançai aos gritos.  
— A qual dos deuses é a festa?  
Dize-o. Sou crédulo,  
os deuses tendo de venerar.  
Ide, Musas! Invocai  
o lançador dos áureos arcos,  
Febo, que os recintos e os vales  
fundou na terra do Simoente.  
— Alegra-te, Febo, com os mais  
lindos cantos e, em melódicas honras,  
o sacro dom concede.  
E nas montanhas lenhosas  
cantai a donzela,  
Ártemis caçadora.  
— Eu sigo chamando, louvando  
a sublime filha de Leto,  
Ártemis intocada.  
E Leto, e os compassos que ecoam da Ásia,  
o ritmo frígio desritmado,  
com acenos das Graças.  
— Eu reverencio Leto, a rainha suprema,  
e a cítara, mãe dos hinos,  
ilustre por seu grito viril.  
Dela, uma luz brilhou,  
centelha divina nos olhos do deus,  
e por nossa repentina voz!  
Por tudo isso, celebrai Febo, o senhor!  
Salve, esplendoroso filho de Leto!  
(Ar. Th. vv. 101-129, tradução nossa).

A canção acima é um excerto da cena inicial da comédia *Tesmoforiantes* (411 a.C.), de Aristófanes (450-385 a.C.), cujo enredo se desenvolve durante os festejos das Tesmofórias, celebrações exclusivamente femininas realizadas em honra às deusas Deméter e Perséfone, marcando a renovação da fertilidade e a chegada do inverno no mundo grego. Nesse contexto, Eurípides descobre que as mulheres, indignadas com as representações desfavoráveis que ele faz delas em suas tragédias, tramam puni-lo durante o festival. Para evitar sua destruição, o poeta decide infiltrar-se na celebração e convencê-las a abandonar o plano. Ele recorre, então, ao também poeta trágico Agatão, conhecido por seu estilo inovador e por sua ligação com o movimento cultural da “nova música”, o mais influente da Atenas da segunda metade do século V a. C. Por ser efeminado, Agatão seria capaz de passar despercebido entre as mulheres. Contudo, ele se recusa a participar pessoalmente da infiltração, mas aceita colaborar ao travestir o Parente de Eurípides com trajes inspirados nas mulheres trágicas de suas obras. A presença de Agatão, além de possibilitar o desenvolvimento do enredo, é também oportunidade para Aristófanes

<sup>1</sup> Texto grego estabelecido por Austin e Olson (2004, p. 7-8).

inserir uma paródia de uma de suas canções, evidenciando os traços característicos e inovadores da “nova música”, cujos expoentes principais eram o próprio Agatão e Eurípides.

A canção analisada apresenta uma estrutura estrófica, caracterizada pelo formato de canto e resposta, em que Agatão assume a primeira voz, desempenhando o papel do Corifeu, e uma segunda voz responde como o Coro de mulheres troianas. O trecho aborda a queda de Tróia e carrega elementos típicos das canções de lamento, evocando uma atmosfera religiosa e representando, assim, uma canção sagrada dentro do contexto cômico. No entanto, os aspectos cômicos derivam principalmente da variação formal do canto e da performance, que não é realizada por uma personagem feminina, mas sim por um homem efeminado, reforçando a paródia e a subversão das convenções trágicas.

Infelizmente, nenhum trecho lírico de Agatão sobreviveu ao tempo, impossibilitando uma análise direta de sua produção musical. No entanto, ao observarmos as paródias presentes em *Tesmoforiantes*, especialmente aquelas que fazem referência a Eurípides, podemos inferir que a canção de Agatão parodia alguma composição do próprio Agatão. Assim como Aristófanes brinca com passagens reconhecíveis do repertório euripidiano, é plausível supor que o comediógrafo se valha de uma canção conhecida de Agatão para compor sua sátira, tornando a cena ainda mais cômica para um público familiarizado com o repertório da “nova música”.

Nos versos de abertura do Prólogo, Eurípides expõe a seu Parente a perseguição que está em curso e o conduz até a porta da moradia de Agatão. Ao chegarem lá, são recebidos por um servo que solenemente solicita o silêncio profundo de todos, pois seu mestre encontra-se em profunda concentração compondo uma canção (*melopoiôn*, v. 42). *Melos* é um termo grego genérico para nomear diferentes tipos de cantigas. Nesse contexto, cabe salientarmos a premissa de Herington (1982), de que a sociedade grega se desenvolveu sobre uma cultura do canto, em que se entoavam canções o tempo todo, seja em ocasiões ritualísticas como casamentos, funerais, jogos, ou artísticas como os festivais de tragédia e de comédia. Assim, embora discordemos do autor quanto à origem do teatro antigo – ele o associa diretamente à tradição dos banquetes em detrimento dos rituais dionisiacos – consideramos produtiva sua assertiva na medida em que destaca ao leitor contemporâneo a fundamentalidade dos aspectos musicais nas ocasiões de performance do teatro antigo.

Ademais, a solenidade requisitada pelo servo de Agatão está em consonância com a ambiência ritualística da peça. Afinal, a base de seu enredo sustenta-se na representação de um momento fulcral no calendário religioso grego em que as mulheres seguidoras das tesmofórias lamentam a separação mítica entre a mãe desolada e a filha raptada, o que dá início ao inverno no hemisfério norte. A narrativa mítica concebe que nesse hiato, Deméter se recolhe enquanto Coré desce ao Hades para governar o mundo dos mortos como Perséfone, em uma tradicional associação entre a união matrimonial e a morte.

No entanto, a quebra da ilusão dramática propiciada pela entrada de Agatão, rompe também com a solenidade solicitada e desperta o riso. A piada encontra-se sintetizada nos versos 151 e 152, após a canção: “Se algum compõe peças com mulheres, participação desses modos o corpo deve ter” (Ar. *Th.*, 151-152). Dessa maneira, a peça irá chacotear os poetas trágicos notáveis por explorar o universo de representação do feminino. Para tanto, Aristófanes desenvolve três paródias de canções associadas a esse universo. A primeira delas, uma canção estrófica entoada por Agatão entre os versos 101 e 129, que examinaremos no presente

artigo, uma canção entoada pelo Coro entre os versos 707 e 725, e uma monódia cantada pelo Parente entre os versos 1015 e 1055).

Logo após a performance de Agatão, o Parente destaca o erotismo da canção e bem como os efeitos libidinosos provocados pelo canto (vv. 130-134) e pela androginia da figura com quem contracenava (vv. 140-143). Após ser solicitado para intervir na reunião de mulher a favor de Eurípides, Agatão se recusa a correr tal risco, mas concorda em auxiliar na montagem do Parente como uma personagem mulher.

Em nossa análise, partimos da premissa estipulada por Oliver Taplin (2003) de que o teatro antigo oferecia a seu público uma experiência estética complexa na qual, além do conteúdo poético, também figuravam como elementos igualmente importantes a dimensão visual, a dança e a música. Nesse sentido, nosso trabalho investiga o papel da música na comédia antiga de Aristófanes, a partir de uma canção encontrada em uma de suas peças remanescentes.

O presente artigo se trata de uma pesquisa bibliográfica que possui como objetivo analisar a tradução da canção (vv. 101-129) de Agatão. Na segunda seção, apresenta-se uma breve introdução sobre o estado de arte da peça e sobre aspectos gerais das canções aristofânicas seguindo, principalmente, Parker (1997). Na terceira seção, examina-se aspectos formais e semânticos da canção selecionada. Nas considerações finais, sugere-se que a musicalidade é um elemento constitutivo do cômico.

## Aristófanes, *Tesmoforiantes* e a nova música

Aristófanes viveu entre os séculos V e IV a.C., em Atenas, e produziu mais de quarenta comédias, das quais onze sobreviveram completas até o nosso tempo. Notável por levar ao palco uma linguagem obscena, suas peças se caracterizam por defender o que considerava justo para a cidade. Membro da elite e latifundiário, Aristófanes é o maior representante da Comédia Antiga grega, viveu em Atenas entre 450 e 385 a.C., atravessando períodos cruciais da história da cidade, como a Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e as intensas disputas políticas internas. Sua produção teatral reflete o ambiente democrático e, ao mesmo tempo, suas contradições, utilizando o palco como espaço de crítica e reflexão. Em uma época marcada pela rivalidade entre facções democráticas e oligárquicas, suas peças frequentemente satirizavam figuras públicas e instituições, evidenciando as falhas no governo ateniense e a insaciável sede de poder imperialista dos cidadãos. Em textos como *Acarnenses* e *Paz*, Aristófanes explorava o desejo de uma vida pacífica em oposição às realidades belicosas e às ambições expansionistas de Atenas, sempre imbuindo suas tramas com humor, lirismo e ousadia.

Além de seu engajamento político, Aristófanes também se destacou por sua genialidade literária e teatral, oferecendo uma síntese entre crítica social e fantasia cômica. Sua obra evidencia uma profunda habilidade em traduzir a realidade em alegorias absurdas, combinando linguagem obscena, jogos de palavras e metáforas extravagantes. Aristófanes posicionava-se como um pedagogo do riso, reivindicando que suas comédias promoviam a justiça e ofereciam lições morais aos cidadãos, enquanto criticavam as falhas institucionais e sociais de Atenas. Mesmo enfrentando restrições à liberdade de expressão,<sup>2</sup> sua ousadia em atacar figu-

<sup>2</sup> Segundo Arlene Saxonhouse (2006), embora a livre discursividade (*parrésia*) fosse fundamental para a manutenção da democracia ateniense, paradoxalmente esse dispositivo também permite abusos de poder e passa a

ras poderosas e práticas controversas garantiu-lhe um espaço privilegiado no cenário cultural da cidade. Hoje, suas peças supérstites tanto testemunham o brilhantismo da comédia grega, quanto oferecem um registro vivo das complexidades históricas e culturais da Atenas clássica.

O contexto de 411 a.C é caracterizado por instabilidade política, em um momento crucial na história de Atenas, marcado por crises políticas e militares no contexto da Guerra do Peloponeso. Após a catastrófica expedição à Sicília (415-413 a.C.), que resultou na perda de uma frota significativa e de milhares de soldados, Atenas enfrentava uma grave instabilidade interna. Em meio ao desgaste econômico e à ameaça espartana, que havia estabelecido uma base em Deceleia, no território ateniense, emergiu o golpe oligárquico conhecido como o governo dos Quatrocentos. Este regime buscava substituir a democracia tradicional por uma administração mais restrita, promovendo a exclusão política de grande parte dos cidadãos e gerando tensões sociais intensas. Foi nesse clima de incerteza, medo e descontentamento que Aristófanes encenou *Lisístrata* e *Tesmoforiantes*, duas comédias que dialogavam de forma irreverente com o momento político, duas peças a respeito de mulheres encenadas no mesmo ano, a primeira das Leneias e a segunda das Dionisiacas. Dessa maneira, Kenneth Dover (1972) destaca que a atmosfera conspiratória reconhecível em ambas as peças é coerente com o *zeitgeist* do período em que o golpe oligárquico era previsto. No entanto, possivelmente devido à tensão pública da época, as figuras políticas são substituídas por literárias, no caso da segunda peça, por Agatão e Eurípides.

De fato, esta comédia é centrada em Eurípides e em sua construção de personagens femininas, motivo controverso que desperta nas mulheres que celebram as Tesmofóras a determinação em aniquilá-lo. No entanto, Agatão desempenha um papel de destaque tanto como mote de piadas, quanto na elaboração da crítica teatral. Por ser um homem considerado afeminado, é motivo de riso e deboche. Em uma extensão entre a figura pública do dramaturgo e sua obra, associa-se o papel social de Agatão à estética em voga, principalmente a partir do último quartel do século V a.C., a “nova música”.

Em sua introdução às *Tesmoforiantes*, a professora e tradutora Ana Maria César Pompeu (2015) destaca, além dos aspectos literários e crítico-literários, a peça desenvolve uma discussão em torno dos limites entre os gêneros masculino e feminino, e suas correspondências entre os gêneros teatrais, comédia e tragédia, respectivamente. Nesse contexto, cabe salientar que a peça de Aristófanes associa o canto de Agatão ao universo simbólico de representação do feminino, embora fosse essencialmente representada por homens e para homens. Assim, a peça efetua o que Pompeu denomina de “desmascaramento da tragédia” (2015, p. 27), revelando ao público a incongruência da ilusão dramática por meio da paródia de uma canção trágica, além de outras quebras de ilusão como o travestimento em cena do Parente de Eurípides.

Helene Foley (2024) analisa *Tesmoforiantes* como uma obra que mistura sátira de gênero, crítica cultural e exploração das dinâmicas entre comédia e tragédia. A peça usa o contexto do festival feminino das Tesmofórias para tratar das relações entre os sexos e das representações masculinas das mulheres. Na trama, Eurípides é acusado pelas mulheres de Atenas de difamá-las em suas tragédias e tenta infiltrar-se no festival para defender-se. O festival, um rito exclusivamente feminino dedicado a Deméter e Perséfone, é utilizado por Aristófanes como pano de fundo cômico e espaço para discutir questões de poder, identidade e performance de gênero. Foley observa que o uso de um homem disfarçado de mulher, o

---

ser criticado ao final do século V a.C.

“Parente” de Eurípides, cria momentos de humor que também exploram as ansiedades masculinas sobre o feminino e a transgressão de papéis sociais.

Outro ponto destacado por Foley (2024) é a maneira com que Aristófanes mistura referências a tragédias de Eurípides com elementos de comédia, criando uma paródia sofisticada que critica e homenageia o gênero trágico. A peça apresenta paratragédias, ou revisões cômicas de cenas trágicas, que subvertem o tom sério das tragédias de Eurípides. Essa estratégia destaca a flexibilidade da comédia em dialogar com outros gêneros, reafirmando sua capacidade de lidar com temas sérios de forma leve e acessível. Além disso, Foley enfatiza que a peça não revela detalhes reais do festival das Tesmofórias, mas cria uma representação cômica do evento que reflete as ansiedades culturais atenienses sobre as mulheres e seus espaços exclusivos. A obra termina com uma reconciliação entre Eurípides e as mulheres, sugerindo uma restauração da ordem, mas não sem antes questionar normas culturais e literárias da Atenas do século V a.C.

De acordo com o Suda, enciclopédia bizantina do século XII d.C., verbete Alfa 124, Agatão era efeminado e eloquente por ocasião dos simpósios, informações inferidas a partir das duas principais fontes primárias sobreviventes ao tempo, a comédia aristofânica em destaque e o Banquete, de Platão. No diálogo socrático, Agatão é o anfitrião que recebe Sócrates, Aristodemo, Fedro, Pausânias, Alcebiades e o próprio Aristófanes. Do que se depreende que a relação entre o poeta trágico em questão e o comediógrafo não era hostil, ao menos de acordo com Platão. O discurso de Agatão no diálogo defende poeticamente que Eros é o mais jovem, delicado e gracioso dos deuses, responsável pela felicidade humana e divina.

Platão apresenta esse indivíduo como jovem no *Banquete* e no *Protágoras*, cujo contexto dramático remonta a cerca de 430 a.C., indicando que ele provavelmente nasceu após 450 a.C. No *Protágoras*, ele é mostrado próximo a Pródico e parece ter sido influenciado, em termos de estilo, por Górgias. Em 411 a.C., ele ouviu e aprovou o discurso de defesa de Antifonte, revelando possíveis tendências antidemocráticas, e no mesmo ano foi caricaturado por Aristófanes em *Tesmoforiantes*. Platão reforça essa visão ao retratá-lo como parceiro de longa data de Pausânias. Antes de 405 a.C., ele deixou Atenas, seguindo o exemplo de Eurípides, e foi para a corte de Arquelaus, na Macedônia, onde faleceu.

Outra fonte primária de destaque é a *Poética* de Aristóteles (1456a 25-32), na qual o filósofo afirma que ele escreveu uma tragédia na qual todos os personagens eram criações originais do poeta, e não adaptações da mitologia oral tradicional, como na maior parte do *corpus* trágico. Ademais, Aristóteles aponta que ele escreveu uma tragédia que falhou porque tentou incluir material demais, como se estivesse escrevendo uma épica; e que foi o primeiro a escrever odes corais que eram meros interlúdios, desconectados da trama. Todos esses desenvolvimentos podem ser vistos como exageros de tendências encontradas nas obras tardias de Eurípides, sobretudo a partir de *As Troianas*, de 415 a.C.

A “nova música”, descrita como “a maior revolução estética do século V a.C.” por Eric Csapo (1999), foi marcada pela combinação de elementos musicais estrangeiros, notadamente frígios, e pela incorporação de virtuosismo e complexidade técnica. Caracterizada por longas frases com orações justapostas, que se distanciavam da fala cotidiana, a “nova música” fazia uso inovador do aulo,<sup>3</sup> um instrumento polifônico de origem frígia, que permitia orna-

<sup>3</sup> O aulo é um instrumento de sopro, semelhante ao oboé, composto por duas flautas de espessuras e, conseqüentemente, timbres diferentes.

mentações rítmicas fragmentadas e quebras inesperadas. Além disso, o estilo foi associado à efeminação e ao mimetismo, temas que provocaram reações negativas de Aristófanes e Platão, os quais relacionavam esses aspectos à degradação moral e política.

De acordo com Battezzato (2005), a “nova música” demonstrava teatralidade elevada e era marcada pela intercalação de diferentes padrões rítmicos, muitas vezes influenciados pelo contexto dionisíaco. Battezzato observa que a tradição musical frígia, associada a emoções intensas e frenéticas, foi adaptada por compositores como Eurípides, que utilizavam o aulo para reforçar o drama nas peças. Essa abordagem criava uma narrativa sonora sombria e sofisticada, com composições que mesclavam elementos rituais e se afastavam das convenções aristocráticas, oferecendo novas dimensões emocionais ao público grego da época.

Conforme analisado por Armand D’Angour (2020) a “nova música” da Atenas do século V a.C. representa uma transformação estética e ideológica que dialoga profundamente com a literatura clássica e a cultura ateniense do final do século V a.C. Caracterizada por inovações técnicas, como modulações harmônicas e ritmos imprevisíveis, e pela incorporação de mimetismo e teatralidade, ela desafiou as normas tradicionais da *mousikē*. Esse movimento artístico, defendido por músicos como Timóteo e dramaturgos como Eurípides, simbolizava uma ruptura com os cânones estabelecidos, empregando metáforas mitológicas para legitimar sua modernidade e tensionar a ordem cultural vigente. Paralelamente, críticos como Platão viam essas inovações como ameaças à estabilidade social e política, destacando a relação entre práticas artísticas e transformações culturais. Contudo, D’Angour argumenta que a “nova música”, embora revolucionária, não rompeu completamente com a tradição, mas evoluiu a partir dela, expandindo os limites da expressão estética e reafirmando o potencial transformador da arte dentro de contextos históricos e literários.

A “nova música” emerge, portanto, como um marco na cultura ateniense do século V a.C., condensando em suas práticas a complexidade de uma sociedade em transformação. Além do caráter revolucionário das inovações técnicas e performáticas, que desafiavam normas estéticas e políticas, o movimento conectou-se às tensões entre tradição e modernidade que atravessam a cultura grega clássica. O hibridismo da “nova música”, influenciada por elementos frígios e marcada pela teatralidade e pelo mimetismo, reflete não apenas uma mudança artística, mas também uma reconfiguração ideológica, em que a arte assume papel central na definição da identidade coletiva. Assim, a “nova música” exemplifica como, na Grécia antiga, a literatura, a música e a performance não apenas ecoavam a realidade socio-política, mas também participavam ativamente de seu redirecionamento, ampliando as fronteiras do possível dentro do contexto cultural helênico.

Alan Hughes (2012) destaca o estreito vínculo entre a “nova música” e o ditirambo. Por consistir em performances essencialmente musicais, segundo o autor, foi natural que partissem dessa modalidade artística as mudanças estéticas registradas em peças do último quarto do século V. De acordo com Hughes, a “nova música” surge entre os ditirambos, é acolhida pela tragédia e caçada pela comédia. Segundo Eric Csapo (2005), porém, complexa e altamente mimética, a “nova música” consistiu em uma teatralização do ditirambo, como em um caminho reverso, tendo a tragédia se originado do ditirambo, no final do século a tragédia abrange novamente aspectos dionisíacos em sua estética e devolve ao ditirambo sua teatralidade.

O termo paródia vem do grego *paroidía*, um canto ao lado de outro. De acordo com Massaud Moisés (1992), a intenção de uma paródia é tornar risível um estilo dominante, o que, de certa maneira, segundo o autor, consiste em uma espécie de homenagem ao texto anterior.



Nesse sentido, é possível reconhecer que a canção de Agatão em Aristófanes não apenas dialoga com o contexto estético da “nova música”, como também reconhece seu valor e prestígio.

Segundo Donald Sells, em *Parody, Politics, and the Populace in Greek Old Comedy* (2019), a paródia em Aristófanes desempenha um papel central na crítica política, social e cultural, além de funcionar como uma estratégia de sobrevivência competitiva no contexto dos festivais atenienses. Através da apropriação de tragédias, sátiras e lírica, Aristófanes cria colisões estilísticas que provocam riso, mas também desafiam as normas e expectativas do público. A paródia subverte e recontextualiza textos de prestígio, como os de Eurípides, expondo incongruências e criticando o que ele percebia como exageros ou desvios éticos e estéticos. Além disso, Aristófanes utiliza a paródia como uma ferramenta para se posicionar como defensor da tradição cultural ateniense, ao mesmo tempo em que explora a fluidez genérica da comédia antiga como um meio de inovação.

Para Hughes (2012) a paródia acusa Agatão e Eurípides por seu estilo extravagante e exagerado. Ao interpretar Agatão, um ator podia parodiar o desajeitado saltitar de todo um coro de jovens desengonçados enquanto tentavam se passar por donzelas trágicas, bem como a voz em falsete de seu jovem corifeu; como escravo do poeta, o mesmo ator teria que encontrar um terceiro estilo de paródia. Versatilidade em modos de palhaçada, em vez de refinamento vocal, poderia realizar tal *tour de force* de um tritagonista.

Em relação às passagens líricas da comédia antiga, Dover (1972) afirma que Aristófanes produziu lírica séria, Michel Silk (1980) discorda. Silk argumenta que as letras e a música na comédia de Aristófanes refletem tanto a cultura da época quanto as inovações artísticas de Aristófanes. Ele incorpora a “nova música”, que intensifica os aspectos musicais, às vezes em detrimento do conteúdo verbal, embora Aristófanes critique esse desequilíbrio em Eurípides (como satirizado em *Rãs*). Essa tensão entre o musical e o verbal também molda a lírica de Aristófanes, que equilibra elementos elevados e populares para criar uma experiência estética única. O texto menciona especificamente a comédia *Tesmoforiantes* em relação aos hinos religiosos e à paródia. Silk destaca trechos como os versos 101-129, onde o elemento lírico incorpora uma mistura de devoção e sátira. Esse uso é apontado como representativo de um estilo híbrido que caracteriza a abordagem lírica de Aristófanes, misturando elementos sérios com paródicos para engajar o público de maneira esteticamente complexa.

## Comentários acerca da tradução

Comentamos brevemente, nesta seção, a proposta de tradução que apresentamos neste trabalho. Considerando, na esteira de White (s/d), que a canção de Agatão possui uma diversidade métrica e se apresenta numa espécie de *jônico livre*, novidade inventada por Aristófanes, adotamos também, para nossa tradução, o verso livre em português, mantendo, no entanto, a quantidade e a extensão dos versos.

Delimitamos o método recorrendo ao célebre ensaio “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que apresenta duas possibilidades para se empreender uma tradução literária. A primeira consiste em movimentar o leitor em direção ao autor, estimulando naquele os passos necessários para que chegue à apreensão do texto do autor; o segundo, por sua vez, consiste no movimento contrário: levar o autor até o leitor, facilitando, por assim dizer, em diversas maneiras a sua linguagem. Nesta primeira possibilidade, o

tradutor se esforça para transmitir em sua tradução o sentimento que ele próprio tem diante do estrangeiro, uma vez que quer fazer ver na língua de chegada o que ele próprio vê na língua de partida, revelando, de certo modo, quem é o autor e o que é o texto. Na segunda possibilidade, os limites ficam condicionados à língua de chegada, e o tradutor procura fazer o autor, que é estrangeiro, falar na língua de chegada. Tal método não oferece suporte à nossa proposta, pois levamos em consideração exatamente o estranhamento da linguagem usada por Agatão no contexto cômico. Desta forma, como método de condução da tradução, seguimos o primeiro.

Outro ponto importante para nossa tradução é a reflexão acerca dos impasses de traduzir o texto teatral e, no caso específico do nosso objeto, musical. Partindo do pressuposto de que todo texto tem um propósito, diremos que o do texto dramático é a encenação. O tradutor, tendo também os seus propósitos, inicia então a sua tradução. Nesse momento surgem os primeiros dilemas, pois ele possui, de um lado, o texto, como algo palpável, e de outro, a representação, completamente hipotética, visualizada apenas na imaginação. Somando-se a essa complexidade, tem-se também o seu caráter poético com todas as suas características formais, métricas e rítmicas. No caso de nossa tradução, como dissemos anteriormente, ao tentar equilibrar esse problema, optamos pela tradução em versos livres, com o intuito de estabelecer um meio termo entre o metro e o ritmo. Ampara esta nossa decisão a noção de “verso amétrico” de López Estrada (1987), que estabelece uma tipologia para o verso livre na qual diversos ritmos podem ser expressos, demonstrando, assim, seu caráter musical.

No mesmo sentido, Meschonnic (1982), que defende que o “o poema é interação” (p. 607), diz que o poema é que faz o verso livre, significando a precedência daquele sobre este, isto é, o verso livre tem o seu status rítmico porque estabelece a relação com os outros sentidos colocados pelo poema dentro de seu universo. Nas palavras do autor, “Para que haja interação entre a linha e as outras organizações do discurso, é necessário que haja uma tensão de sentidos. Se houver essa tensão entre os múltiplos do discurso, o verso livre não é da prosa”. (Meschonnic, 1982, p. 607).

Com esse entendimento, trabalhamos a escolha lexical de modo a manter os versos na mesma extensão. Em todas as estrofes, buscamos manter a quantidade aproximada de palavras do verso grego e acomodar a legibilidade do português em relação à ordem frasal onde não foi possível manter a mesma ordem dos versos gregos.

O que Agatão faz a partir do verso 101 de *Tesmoforiantes* é metateatral, pois representa um momento de composição *in statu nascendi*. Esse momento de composição vai sendo revelado na cena e, de forma clara, percebe-se que o poeta assume o papel de condução de um coro. De acordo com Bierl (2009), Agatão espelha a imagem de um líder coral divino e ideal, pois atua como uma paródia de Dioniso, o deus, por excelência, da performance.

A paródia de Dioniso na canção de Agatão traz à baila uma espécie de homenagem ao deus do teatro. Em referência ao gênero cômico, a performance imaginária é descrita como *kómos* (v. 104), que traduzimos como “festa”, já que a referência é a alegria da liberdade e a dança “aos gritos”, mencionadas nos versos anteriores. De acordo com Bierl (2009), o termo *kómos* funciona como um deslocador performativo, “mediando entre o aqui e agora da performance e o então e ali da trama” (p. 154), que diz respeito ao pós-guerra de Troia, como mencionaremos adiante. Além disso, a menção de um *géras ierón*, que traduzimos como “sacro dom” (v.

113) pode ser entendida como uma referência à vitória no *agón* cômico. Apolo e Dioniso, como divindades associadas às Musas, são responsáveis pelo sucesso na atividade em questão.

As referências do coro à sua própria dança se espalham ao nível da performance na imaginação dos espectadores, uma vez que, neste caso, toda a situação performativa é puramente apresentada como uma recriação. Esta performance, no contexto cômico, revela-se estranha, já que Agatão, com a canção, representa uma cena trágica sobre a queda de Troia de forma confusa e imprecisa, dada a pluralidade métrica da canção entoada pelo personagem. Contribui para a estranheza a dança de um coro fictício e o aspecto monódico de um canto que intenta ser coletivo (*khoreúsasthe boán*, v. 103).

Este coro fictício é, certamente, de virgens troianas, o que é indicado pelo vocativo *kourai*. À medida que a canção vai avançando, alguns reforços interpretativos vão sendo revelados, como a menção a Febo nos versos 109 e 110, e, mais adiante, no 121, à Ártemis. Esses deuses, conforme lemos na *Ilíada*, são partidários dos troianos, e por isso, estão sendo celebrados aqui pelo coro de virgens frígias. Os versos *sýn eleuthérai pratrídi choreúsasthe boán*, que traduzimos por “com o peito livre dançai aos gritos” expressam a alegria pela liberdade (*eleuthérai*), que Bierl (2009) interpreta como uma associação à partida da frota grega.

A aparência inconstante de Agatão relaciona-se com a pluralidade métrica da canção, que, como dissemos, não se realiza num canto coral real, mas fictício. As associações feitas por Aristófanes, no entanto, são muito interessantes no que tange ao aspecto metateatral e metamusical do trecho. Por exemplo, “os compassos que ecoam da Ásia” de Leto, “a rainha suprema” (v. 123; 125) podem ser tomados aqui como um exemplo de execução monódica do hino acompanhado pela *kíthara*. Assim como Agatão, homem que canta como mulher, a mãe de Apolo e Ártemis, com seu instrumento de cordas feminino e o coro fictício de virgens representam um paradoxo semelhante, na medida em que ela deixa a canção soar com “grito viril” (*árseni boái*, v. 125). De acordo com Bierl (2009), nas alusões corais, ao tocar lira também se revela a inversão da performance de Agatão. Leto serve, assim, de modelo para um cantor monódico, cujos tons recriam a canção dançante coral de um coletivo. Desta forma, o elemento asiático reside não apenas no papel, mas sobretudo também no estilo moderno de tocar a “nova música” e o Novo Ditirambo.

A partir dos versos 114 e 115, a canção continua com sua pluralidade métrica. Esses dois versos apresentam uma costura entre dois troqueus, isto é, duas sequências com três tempos (— ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪). A invocação à Ártemis é semelhante à encontrada em *As Troianas* (vv. 551) de Eurípides, segundo Colin (2004), provavelmente parte tradicional da descrição da queda da cidade. Nesta estrofe, há a associação entre a deusa e os espaços selvagens, afastados da cidade e da civilização. A palavra *dryogónoisi* pode ser considerada um neologismo, uma vez que esta é sua única ocorrência em todo corpus literário da antiguidade. Morfologicamente, trata-se de um adjetivo formado pela justaposição das bases *dry* (carvalho) e *gonos* (geradora), de modo que uma tradução ao pé da letra seria “geradoras de carvalhos”, mas referindo-se metonimicamente a toda espécie de árvore lenhosa. Na resposta seguinte, o coro obedece ao corifeu e invoca a deusa, dando destaque a sua virgindade por meio do emprego do vocábulo *apeirolekhés*, adjetivo que designa aquela que “escapa do leite”.

Finalmente, em sua última ordenação ao Coro, Agatão refere-se a aspectos históricos e estéticos da “nova música”. Inicialmente, após invocar Leto, mãe de Ártemis e Apolo, cultuada especialmente naquela região, menciona a origem asiática do estilo musical. Assim como ocorre em Eurípides e, supomos, em Agatão, a estética origina-se de ritmos frígios

da Anatólia-atual Turquia –, de onde também provém a teia mitológica em que é envolta a cidade de Troia. O que significa que houve uma colagem entre os aspectos propriamente narrativos e a forma com que o estilo passa a ser reproduzido no último quarto do século V a.C. Ou seja, o conteúdo mítico asiático forneceu o material narrativo para o desenvolvimento da estética musical, uma vez que, conforme apontou Battezzato (2005), os termos “troianos” e “frígios” tornaram-se sinônimos ao longo do século V. Ademais, segundo o autor, o vocábulo frígio possuía uma carga semântica associada tanto à sofisticação quanto à feminilidade. De tal sorte, é lícito reconhecermos uma associação entre os novos aspectos formais e o construto de personagens mulheres tanto por Eurípides como por Agatão.

Nesse contexto, os versos seguintes apontam uma característica rítmica: *podí pará-rythm' eýrythma Frygíon*, “os pés nos desritmados ritmos frígios”, o que configura uma referência à pluralidade métrica das composições. Além de ser uma referência metamusical, o verso em questão também possui a referência a movimentos rítmicos, indicando aspectos da coreografia que acompanhava o canto, em uma espécie de rubrica que sinaliza aos atores os movimentos exigidos como partitura corporal. Tais sinalizações constituem, segundo Eric Csapo (1999), elementos da “nova música”, parte de seu mimetismo e teatralidade, as quais serão recuperadas nas performances dos ditirambos naquele fim de século, conforme apontado em estudo pioneiro de Walter Kranz (1933). Csapo (2004) ainda salienta a repetição de sons como característica da música ritual, especialmente a música dionisiaca, a qual era recuperada pelo teatro ateniense, seja em sua ambiência fúnebre da tragédia, seja nas paródias cômicas de Aristófanes.

Na derradeira estrofe proferida pela voz do Coro, encontramos referência à cítara, instrumento musical de origem micênica, constituído por uma lira de sete cordas, associada a uma caixa acústica robusta de madeira. Segundo West (1992), o instrumento passou por diversas modificações ao longo dos séculos, tanto em relação ao número de cordas quanto ao formato de sua caixa acústica. Cabe destacar, segundo o autor, que no século V a.C. a cítara era um instrumento associado às mulheres e à feminilidade. Tal premissa, justifica a presença do instrumento na cena cômica de Agatão.

Em conformidade com a ideologia da música do musicólogo Damon, segundo apresentado por Platão, na *República*, determinados ritmos eram associados ao masculino ou ao feminino. Assim, a presença da cítara um instrumento feminino nas mãos de um poeta trágico caracterizado como efeminado é motivo de riso na comédia aristofânica. A ironia com que a canção arremata a menção ao instrumento, denominado de másculo ou viril, enfatiza o aspecto jocoso da canção.

Platão, nos livros III e IV da *República*, reflete sobre a influência da música na formação do caráter (*êthos*) e na estabilidade da pólis. Ele destaca que a música não é neutra e que mudanças nos estilos musicais podem abalar as leis fundamentais da cidade (*Rep.* 424c). Essas observações estão em diálogo com a obra de Damon, um dos principais musicólogos do século V a.C., que afirmava que diferentes modos musicais impactavam diretamente as emoções e as disposições morais. Na comédia aristofânica, essa tensão é explorada com humor, ao transformar a canção de Agatão em uma performance que distorce as convenções musicais tradicionais, parodiando o impacto emocional da “nova música” e ironizando sua recepção na sociedade ateniense.

Aristóteles, por sua vez, reconhecia na música um dos elementos mais essenciais do teatro grego. Em sua *Poética* (1450b), ele afirma que a *melopoía* (composição cantada) era

fundamental para o espetáculo, atribuindo-lhe grande poder de comoção e imersão. No entanto, ao satirizar as inovações da “nova música” em *Tesmoforiantes*, Aristófanes explora os excessos e a performatividade desse estilo, especialmente na figura de Agatão. A subversão musical, unida à caracterização cômica de um homem efeminado cantando lamentos, demonstra a habilidade de Aristófanes em desconstruir os ideais estéticos de sua época, reforçando o caráter crítico e reflexivo de sua comédia.

Uma das características marcantes da “nova música”, segundo Csapo (1999), era a variedade tonal, com uma nota para cada sílaba, criando uma sonoridade distinta e fragmentada. Esse princípio pode ser imaginado na canção de Agatão em *Tesmoforiantes*, na qual a alternância métrica e a diversidade rítmica contribuem para um efeito sonoro dinâmico e performático. A tradução procurou captar essa fluidez musical, preservando a diversidade métrica do original e sugerindo um ritmo que evocasse a riqueza tonal do canto parodiado.

A canção também evidencia como a “nova música” era percebida na Atenas clássica, sendo associada a uma estética exagerada e a uma expressividade intensa que contrastava com as formas tradicionais. Aristófanes, ao transpor esses elementos para a comédia, ressalta a estranheza da performance de Agatão e enfatiza a teatralidade do gênero cômico. Assim, o trecho analisado não apenas satiriza as inovações musicais, mas também revela a tensão entre conservação e experimentação artística no período.

Além disso, a execução da canção em cena, aliada à caracterização do personagem, reforça o caráter performático do texto aristofânico. O fato de um homem efeminado interpretar uma canção de lamento normalmente associada ao universo feminino amplia o efeito cômico da cena e expõe a construção teatral das identidades de gênero. Dessa forma, a paródia musical em *Tesmoforiantes* não apenas diverte, mas também questiona as convenções do teatro e da música do século V a.C.

## O papel da música na comédia antiga

Conforme destacamos em nossa introdução, segundo Harrington, a Grécia Clássica estruturou-se, de maneira geral, apoiada em uma cultura da canção, em que se cantava o tempo todo, nos simpósios, casamentos, funerais, bem como nos festivais de teatro. Somando a isso a prerrogativa de que o teatro antigo era um espetáculo para os sentidos (Taplin, 2003) é natural que elementos musicais estivessem presentes e desempenhassem um papel preponderante também na comédia antiga.

A análise da canção de Agatão em *Tesmoforiantes* permitiu compreender a relação entre a música e o cômico na comédia aristofânica, especialmente no contexto da paródia da “nova música”. A partir do exame da estrutura métrica e semântica dos versos 101-129, observamos que Aristófanes utiliza a musicalidade não apenas como um elemento estético, mas também como um recurso crítico e cômico. A figura de Agatão, com sua característica efeminada e estilo inovador, torna-se um alvo ideal para essa abordagem, reforçando a conexão entre gênero, performatividade e experimentação artística na Atenas do século V a.C.

A paródia realizada por Aristófanes não apenas ridiculariza as inovações da “nova música”, mas também as insere como parte do próprio discurso cômico, ampliando o potencial de riso através da distorção de formas e convenções trágicas. Ao empregar uma canção de estrutura complexa e híbrida, Aristófanes cria um efeito de estranhamento que enfatiza

o exagero e a teatralidade da performance de Agatão, sublinhando a tensão entre tradição e inovação no campo da música e da poesia dramática.

Ademais, a tradução dos versos analisados reforça o caráter experimental da composição original, buscando preservar tanto a musicalidade quanto os efeitos cômicos da paródia. Optamos pelo verso livre em português para capturar a fluidez e a diversidade rítmica da “nova música”, ressaltando o caráter performático do trecho. Essa escolha evidencia a relevância da tradução como um instrumento de mediação entre o contexto original e a recepção contemporânea do texto aristofânico.

Embora Aristófanes critique e ridicularize a “nova música” em suas comédias, pode-se argumentar que ele próprio participa indiretamente desse movimento ao incorporar elementos inovadores em suas paródias. Ao deformar e exagerar os traços característicos do estilo musical moderno, o comediógrafo não apenas expõe ao riso suas convenções, mas também registra e perpetua sua presença na cultura ateniense. Dessa forma, sua obra se torna um testemunho valioso da recepção da “nova música” e de seu impacto na performance teatral do século V a.C.

Por fim, concluímos que a canção de Agatão em *Tesmoforiantes* é um exemplo significativo do papel da música na comédia antiga, demonstrando como Aristófanes explora e subverte as convenções musicais e dramáticas para criar um efeito cômico sofisticado. A interseção entre música, gênero e teatralidade na obra evidencia não apenas a complexidade da poética aristofânica, mas também a importância da música como um elemento constitutivo do riso e da crítica social na Atenas clássica.

## Referências

ARISTOPHANES. *Thesmophorizusae*. Edited with introduction and commentary by Colin Austin and S. Douglas Olson. Oxford: Oxford University Press, 2004.

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

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

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O tradutor de teatro e seu papel. *Itinerários*, Araraquara, v. 1, n. 38, p. 27-46, jan-jul, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7212>. Acesso em: 28 jan. 2025.

BATTEZZATO, Luigi. The new music of The Trojan Women. In: *Lexis: Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica*. Amsterdam, v.23, p. 73-105. jan. 2005 .

BIERL, Anton. *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy*. Hellenic Studies Series 20. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Disponível em: [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Bierl.Ritual\\_and\\_Performativity](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bierl.Ritual_and_Performativity). Acesso em 28 jan. 2025.

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

CSAPO, Eric. The politics of the new music. In: MURRAY, Penelope; WILSON, Peter. *Music and the muses: the culture of ‘mousike’ in classical Athenian city*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 207-248.

- D'ANGOUR, Armand. Old and New Music: The Ideology of the Mousiké. In: LYNCH, T. A. C.; ROCCONI, E. *Ancient Greek and Roman Music*. London: John Wiley & Sons, 2020. p. 409-420.
- DOVER, Kenneth James. *Aristophanic Comedy*. London: B. T. Batsford Ltd., 1972.
- FOLEY, Helene. Women at the Thesmophoria: Religion and Ritual. In: FARMER, Matthew C.; LEFKOWITZ, Jeremy B. *A Companion to Aristophanes*. Hoboken: Wiley and Sons, 2024. p. 212-227.
- KRANZ, Walther. *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen*. Berlin: Weidmannsche, 1933.
- HUGHUES, Alan. *Performing Greek Comedy*. Cambridge University Press, 2011.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Metrica Española del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982. p. 606-607.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- PARKER, L. P. E. *Aristophanes Songs*. New York: Oxford University Press, 1997.
- PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- SAXONHOUSE, Arlene. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SELLS, Donald. *Parody, Politics and the Populace in Greek old Comedy*. London: Bloomsbury, 2019.
- SILK, Michel. Aristophanes as a Lyric Poet. In: HENDERSON, Jeffrey. *Aristophanes: essays and interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 99-152.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. Sobre os diferentes métodos de traduzir. In: HEIDERMAN, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Celso R. Braida. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. p. 39-101.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London, New York: Routledge, 2003.