

ENTRE O TEATRO E A DEMOCRACIA: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NAS COMÉDIAS ARISTOFÂNICAS**Between theater and democracy: The representation of the feminine in Aristophanes' Comedies.**

(Artículo recepcionado el 11/07, aceptado el 14/10)

BÁRBARA ALEXANDRE ANICETO**Universidade Estadual Paulista/Franca**Grupo do Laboratório de Estudos Sobre o Império Romano (LEIR)*

ba_ship@hotmail.com

Abstract: In Classical Athenian society, we find the definition of some social roles imputed to men and women, roles closely linked to the notions of gender of the period. Such definition was supported by a masculinized logic that permeated all activities - public and private - of the Athenian polis. However, despite this logic, we envision the representation of the female acting in Aristophanes' comedies, and also interlaced with more fluid and heterogeneous identity marks compared to those consecrated by historiography. In other words, the comic writer inserted active women in his plays, presenting another possible model of behavior in Athenian society, as well as a positive view of such women, especially the legitimate wives. In this article, we intend to discuss the construction of female characters by the comic writer, with special attention to married women, as well as to problematize the gender identities built in Classical Athens and manifested by the poet in his comedies.

Keywords: History of Ancient Greece; Gender relations; Aristophanic Comedy; Married women

Resumo: Na sociedade ateniense clássica, constatamos a definição de alguns papéis sociais imputados aos homens e mulheres, papéis esses intimamente conectados às noções de gênero do período. Tal definição estava amparada em uma lógica masculinizada que perpassava todas as atividades – públicas e privadas – da *pólis* ateniense. No entanto, a despeito dessa lógica, visualizamos a representação do feminino atuante nas comédias de Aristófanes e, ainda, entrelaçado a marcações de identidade mais fluídas e heterogêneas se comparadas àquelas consagradas pela historiografia. Em outras palavras, o comediógrafo

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Campus Franca e pesquisadora integrante do Grupo do Laboratório de Estudos Sobre o Império Romano G. LEIR (UNESP/Franca). Bolsista FAPESP.

inseriu mulheres ativas em suas peças, apresentando outro modelo de comportamento possível na sociedade ateniense, bem como uma visão positiva de tais mulheres, principalmente das esposas legítimas. Neste artigo, intencionamos debater a construção das personagens femininas efetuada pelo comediógrafo, com especial atenção às casadas, como também problematizar as identidades de gênero edificadas na Atenas Clássica e manifestas pelo poeta em suas comédias.

Palavras-Chave: História da Grécia Antiga, Relações de gênero, Comédia Aristofânica, Mulheres casadas

1. O caráter crítico da literatura aristofânica

Com o intuito de demonstrarmos o aspecto crítico e reflexivo que integra as produções de Aristófanes somado aos elementos literários da comédia, nos debruçaremos, neste primeiro momento, em passagens documentais nas quais é possível enxergar o constante apelo do poeta em reiterar o caráter político de suas obras. Tal preocupação aristofânica em reafirmar a conexão social e política de suas composições suporta nossa visão sobre a seriedade presente nos documentos que selecionamos, produzidos para entreter, porém, sobretudo, para inquietar o público e estimulá-lo a refletir. Essa seriedade atribuída não apenas historicidade à comédia aristofânica, uma vez que suas criações se comprometem com os fatos cotidianos da qual faziam parte, como também nos possibilita conceber as circunstâncias fictícias enquanto críticas e não somente como ridicularizações.

Em outras palavras, nossa pesquisa se opõe à explicação simplista que outorga a presença feminina nos enredos unicamente ao mote da vexação e do riso. Assim, negamos a assertiva unilateral responsável por pressupor e, inclusive, perpetuar a inferioridade feminina na Antiguidade, reforçando os aspectos normativos que estipularam às esposas legítimas um modelo de conduta social a ser seguido. A existência de um paradigma cultural instituído às mulheres não implica em seu imediato cumprimento; ao contrário, enquanto historiadores, devemos tentar acessar, pela própria documentação, a significativa distância entre

os padrões sociais apresentados pelos discursos e as práticas decorrentes ou não destes padrões referentes ao uso dos corpos e capacidades femininas na História. Embora identifiquemos o padrão da boa-esposa na sociedade ateniense clássica, mencionado pela primeira vez em um poema de Semônides de Amorgos, defendemos a ideia de que as mulheres casadas não construía suas experiências cotidianas pautadas unicamente neste modelo.

Acreditamos que o teatro de Aristófanes era formado tanto por motivações cômicas quanto por políticas e ambas se uniam na configuração das tramas e encenações. Ao conectá-las, o poeta era capaz de trazer o caráter reflexivo à tona, inculcando questionamentos e inquietações no público ateniense. Além disso, seus enredos se aproximavam do cotidiano de Atenas pelas referências do dia a dia, que eram apresentadas no palco, o que poderia levar a uma maior identificação do espectador. Desse modo, vislumbramos nas comédias aristofânicas uma distância entre os padrões sociais e as práticas diárias -, afinal os enredos incluíam o protagonismo feminino para além do aspecto risível. O comediógrafo retratou mulheres concretas em suas peças, participantes do cotidiano citadino nas trocas familiares, domésticas, cívicas, como também nas de trabalho e amizade.

Se pressupormos a comicidade como o único estímulo para as personagens do poeta, incorreremos não apenas na reiteração da subserviência feminina na História, como também na restrição das inúmeras possibilidades de interpretação do texto aristofânico, o qual nos oferece uma faceta problematizadora que é reafirmada pelo próprio teatrólogo, como podemos ver a seguir:

Coro – Quem quer que fosse que, para vos espicaçar a vaidade, chamasse lustrosa a Atenas, conseguia tudo com esse lustrosa, por vos dar um epíteto próprio de sardinhas. Foi este um dos muitos serviços que vos prestou o poeta, além de ter provado o valor da democracia (δημοκρατοῦνται) para os povos das cidades aliadas. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, vv. 640-643)

Nesta passagem de *Os Acarnenses* (425 a.C.), constatamos que o coro se refere ao fato de o poeta conseguir aconselhar os cidadãos sobre as más intenções de alguns políticos que, a fim de conquistar as benesses do homem ateniense, os ludibriam elogiando Atenas. O coro segue o raciocínio, enfatizando também que

ao poeta cabe o mérito de ter mostrado a importância da democracia. Mais: do verbo δημοκρατέομαι, δημοκρατοῦνται significa “viver em uma democracia” ou “ter uma constituição democrática”. O autoelogio que o comediógrafo tece diz respeito tanto ao aspecto literário de sua obra quanto ao fato de “prestar um serviço” a Atenas, serviço esse intimamente conectado à natureza crítica de sua produção. A partir deste trecho, podemos inferir que Aristófanes se concebia como poeta, e, também, como educador da população ateniense; ele via no teatro o espaço legítimo para se posicionar e tentar alertar os cidadãos sobre aquilo que julgava prejudicial à *pólis*.

Além disso, o testemunho acima nos oferece um outro olhar sobre o teatrólogo, afinal nos aponta para a construção de um perfil democrático em seus enredos, o que contradiz a vertente historiográfica que o enquadra enquanto um aristocrata conservador. Ele reconhecia a relevância da democracia para o funcionamento da cidade e é justamente por esse motivo que, como veremos adiante, a publicita em conjunto com as esposas legítimas, também um elo integrante no andamento das atividades políticas essenciais à democracia e à *pólis*. Em conjunto com a reiteração de sua função admoestadora, identificamos três pontos em comum que perpassam toda a obra preservada de Aristófanes, a saber, o constante apelo pela consolidação da paz entre os helenos, a defesa do poeta enquanto educador da cidade e a recorrência ao feminino como veículo de solução e/ou crítica ao público. Unidos, esses elementos compõem o sentido de sua comédia como aquela que leva o riso e, também, conselhos valiosos à *pólis* ateniense. A fim de transmitir suas mensagens, ele as orienta frequentemente aos políticos, como vemos abaixo em duas passagens distintas:

Jamais um general daquele tempo, consultando Cleaneto, teria requisitado refeições públicas, mas hoje, se não levam o lugar de honra nos teatros e o direito aos alimentos, negam-se a lutar (ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*, vv. 573-577).

Mas temos zangões entre nós, estabelecidos, que, sem ter ferrão, esperam e engolem os tributos sem esforçar-se (ARISTÓFANES, *Vespas*, vv. 1114-1116).

Na primeira, retirada da peça *Os Cavaleiros* (424 a.C.), o poeta se refere à Batalha de Maratona, que integrou as chamadas Guerras Médicas, na qual os pais e avós de muitos atenienses do século V lutaram contra os persas. Cleaneto era o pai de Cléon, político continuamente atacado e denunciado por Aristófanes. O comediógrafo realiza essa comparação entre o comportamento de uma geração com a outra, pois intenciona mostrar o quanto os generais e estrategos coevos a ele assumiam uma postura em desacordo com o que pensava ser correto. Um general, do grego στρατηγός (*stratēgós*), que adotava não raras vezes a função combinada de político ῥήτωρ (*rētor*), deveria preocupar-se primariamente com a defesa da cidade e não com os benefícios dos lugares “de honra no teatro e o direito aos alimentos”.

No segundo trecho, pertencente à *Vespas* (422 a.C.), vemos novamente uma crítica a outro comportamento negativo, a saber, o possível desvio de verbas públicas pelos tesoureiros. Há um trocadilho entre estes e os zangões, pois os versos acima são pronunciados pelo coro de vespas, que anteriormente havia proferido uma alusão a seus ferrões, mas em um sentido positivo. Pela leitura dos trechos, notamos o direcionamento do teatrólogo aos políticos, direcionamento que se repete em outros momentos de sua obra; diversas denúncias, metáforas e reflexões por ele construídas intentam demonstrar a ineficiente governança ateniense aos cidadãos, merecedores de uma organização justa e comprometida com o bem-estar da cidade.

Somado a essas passagens, destacamos um excerto de *Pluto* (388 a.C.), onde o poeta novamente direciona sua mensagem ao público de uma forma bastante direta. Expondo a metáfora condutora do enredo, a saber, a do deus da riqueza dominado pela cegueira, o personagem principal Crêmilo quer certificar-se de que, uma vez dotado de visão, Pluto cuidará dos homens justos “τοὺς δίκαιους”, porque conseguirá identificá-los. Carião, escravo de Crêmilo, intervém ironicamente, afirmando que, apesar de enxergar, também não consegue vê-los.

Crêmilo – Ora vejamos! Se voltares a ver como antes, fugirás então dos maus?

Pluto – Prometo.

Crêmilo – Procurarás os justos (τοὺς δίκαιους)?

Pluto – Sem dúvida. Há muito que não os vejo.

Carião (Apontando os espectadores) – E não é maravilha nenhuma, porque eu também não, apesar de ver. (ARISTÓFANES, *Pluto*, vv. 95-99)

Por último, em uma passagem de *Os Cavaleiros* (424 a.C.), o comediógrafo já havia introduzido essa categoria de autoelogio, na qual ele próprio ressalta sua capacidade e legitimidade em “λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι”, isto é, em avançar para os espectadores a fim de transmitir recados e alertas que julgava necessário. Aristófanes ainda destaca que merece esse lugar legítimo no teatro - “mas hoje esse poeta o merece (νῦν δ’ ἄξιός ἐσθ’ ὁ ποιητής)” – pois “ousa dizer o que é justo (τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια)”.

Coro - Se um dos antigos diretores de comédias (τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος) nos tivesse forçado a avançar em direção ao público durante a parábase (λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι) para recitar seus versos, não o teria conseguido com facilidade, mas hoje esse poeta o merece (νῦν δ’ ἄξιός ἐσθ’ ὁ ποιητής) porque os mesmos que nós ele odeia e ousa dizer o que é justo (τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια) (ARISTÓFANES, *Os Cavaleiros*, vv. 507-510).

Uma vez mais, o teatrólogo afirma de maneira significativa o quanto seu discurso cômico carregava a preocupação de ser justo. O que nos chama a atenção nessa passagem é mais o objetivo em ser justo e menos se o era ou não, pois indica a constante intenção do autor em tornar sua fala relevante política e socialmente. Tais elementos apontam para um evidente caráter de crítica, demonstrando como sua comédia não constituía apenas uma manifestação risível da Atenas Clássica, mas também uma expressão ponderada dos acontecimentos em curso.

Em consonância com essa linha de raciocínio, pontuamos a relevância da parábase na edificação do tom crítico supracitado. Mencionada na passagem aristofânica destacada, a parábase consistia na quebra da ilusão dramática, efetuada com o objetivo de despertar a atenção do ouvinte e, mormente, sinalizar a

adição do comediógrafo no enredo, seja pela fala do coro em terceira pessoa ou de uma personagem em primeira com a demarcação da voz autoral (DUARTE, 2000: 14-15). Em ambas, o que nos instiga é o mecanismo de ruptura, já de conhecimento do público; esta ruptura permitia ao poeta transmitir mensagens que considerava benéficas e proveitosas à cidade e à democracia ateniense. Não à toa Aristófanes reivindicava com tanto afincado seu papel de crítico e educador, pois fazer comédia estava intrinsecamente conectado à denúncia dos abusos políticos presentes no cenário democrático da cidade, bem como à continuidade da Guerra do Peloponeso, fruto da postura e discurso de alguns políticos, na visão aristofânica.

A comédia era um assunto de extrema seriedade, levada a cabo pelos comediógrafos como um gênero literário tão importante quanto a tragédia, uma vez que, durante muito tempo, a segunda foi superestimada em relação à primeira (SILVA, 1987: 13). Dito isso, Duarte (2000: 31-33) atesta que, ao romper a cortina do drama, a parábasis pode ser definida enquanto o espaço de inserção dos pensamentos do autor, coadunados com a situação política de Atenas. A palavra deriva do grego παράβασις (*parábasis*) e significa “ação de transpor algo”¹, ou seja, consiste na ideia de avançar para o público, dirigir-se ao espectador. Por edificar-se a partir de fórmulas poéticas, aqueles que assistiam às peças estavam habituados à etapa parabática e, assim, conscientes da cisão ilusória. Em outras palavras, o espectador não apenas compreendia o momento de rompimento, como esperava por ele justamente porque integrava a estrutura cômica.

A análise mais detalhada da parábasis nos auxilia a compreender a ligação entre o feminino, as relações de gênero e a democracia ateniense, visto que Aristófanes opta por inserir personagens femininas especificamente nesse momento relevante de quebra do enredo. São as mulheres que dialogam diretamente com o público masculino, representando as inquietações políticas aristofânicas. A fim de investigar a fase parabática, a pesquisadora Erin Moodie

¹ Designa a ação de transpor, andar e avançar. No drama, constitui o momento em que o coro avançava em direção aos espectadores para dirigir-lhes a palavra.

(2012: 258) se debruça sobre as peças aristofânicas que abordam o universo feminino. De acordo com a autora (MOODIE, 2012: 260), tal quebra da ilusão cômica diz respeito ao meio pelo qual as personagens estabelecem uma conexão direta com o espectador, conexão essa capaz de sustentar a adesão do público em relação à encenação cômica. Assim, ela defende que as personagens femininas são particularmente importantes para o teatrólogo, uma vez que ele as empregava predominantemente como vias da ruptura ilusória (MOODIE, 2012: 262). Em seu ponto de vista, do qual partilhamos, Aristófanes explora significativamente o recurso da ruptura, pois se refere diretamente à audiência durante o desenrolar do drama. São as mulheres da peça que criam os vínculos mais próximos com o espectador, em uma realidade ateniense assaz desgastada tal qual a do V e início do IV século a.C. Para Moodie (2012: 270), este vínculo poderia resultar na identificação do público masculino com as personagens femininas, justamente porque são elas quem propõe medidas políticas reparadoras e em um momento caro à comédia, a saber, o do diálogo com aquele que as assistia. Em comparação com as protagonistas, os personagens masculinos realizam a quebra dramática em apenas duas situações da trama, demonstrando a importância conferida ao feminino².

2. Lisístrata e a representação das mulheres casadas

Primeira comédia do teatro grego antigo a mostrar uma protagonista feminina, *Lisístrata* aborda a insatisfação das mulheres com a continuidade do conflito militar entre Atenas e Esparta, oriundo, segundo elas, da má administração cidadina. Amparadas pela renúncia sexual e pela tomada da Acrópole, onde o tesouro público estava guardado, demandam o fim da Guerra do Peloponeso. O lugar de fala assumido por Lisístrata no enredo – e pelo restante das mulheres – nos chamou a atenção, visto que ela reivindica o abandono do sexo

² Na peça, a interrupção feminina surge oito vezes, nos versos 21-13, 169-188, 167-68, 580-85, 888-92, 1112-15, 1140-45, 1154-60, enquanto que a masculina ocorre em 439-40 e 1144-48 (MOODIE, 2012: 258).

para toda a coletividade feminina que a acompanha, não apenas às atenienses, mas às beócias, peloponésias e espartanas também. Esse mote sexual ligado a um gênero específico nos fez interrogar, em primeiro lugar, as motivações do comediógrafo em inserir tais personagens alinhadas aos problemas bélicos enfrentados por Atenas, porque Lisístrata clama pela abstinência como um instrumento persuasivo a fim de alcançar o término do embate já citado, ou seja, identificamos um uso político da relação sexual no enredo. Tal uso não encerra a questão do sexo em si mesma, como mera negação do ato físico, mas aponta as conexões entre as construções de gênero desta sociedade, o âmbito público e a comédia aristofânica.

Os questionamentos em torno das motivações aristofânicas em inserir personagens tão proeminentes recrudescem ao notarmos que o repertório do teatrólogo conta com mais duas peças direcionadas ao universo das mulheres atenienses, *As Tesmoforiantes* (411) e *Assembleia de Mulheres* (392), nas quais a temática feminina aparece entrelaçada aos festivais e às discussões acerca da organização política e econômica da cidade, respectivamente, demonstrando a ligação estabelecida pelo poeta entre os papéis femininos, em especial das esposas legítimas, e os assuntos políticos vigentes no período. Embora *As Tesmoforiantes* verse sobre uma faceta mais ritualística, devemos considerá-la igualmente a partir de sua esfera política, visto que os gregos antigos não dissociavam os ritos cívicos do campo do político, afinal ambos atuavam em conjunto a fim de perpetuar a prosperidade agrícola e a almejada soberania de Atenas, complementando-se. No presente artigo, analisamos algumas passagens documentais de *Lisístrata* que nos permitem refletir sobre o vínculo entre os conflitos democráticos do período clássico e o papel das esposas legítimas.

Em nossa visão, o elemento da transmissão da cidadania, que configurava uma responsabilidade feminina tanto quanto masculina³, foi enfatizado por

³ As mulheres eram parcialmente reconhecidas enquanto cidadãs pela lei de Péricles. A lei, de 451 a. C., promulgava a descendência de pais e mães atenienses aos cidadãos, ressaltando a ligação entre o *status* da mulher e a cidade.

Aristófanes em suas comédias, especialmente nas duas acima mencionadas. Acreditamos que o poeta também iluminou a associação entre o sexo e o papel das esposas legítimas justamente porque a relação sexual estava intimamente ligada à reprodução dos cidadãos. É importante ressaltar que, como referido anteriormente, a inserção das personagens femininas assume uma posição destacada a partir da parábase, momento da quebra da ilusão cômica. Identificamos o fortalecimento deste momento de ruptura em *Lisístrata*, conduzido pelas personagens femininas. Elas iniciam a fase parabática direcionando-se à cidade e ao gênero masculino em um tom delatatório. É expressivo que Aristófanes posicione, em ambas as peças, as esposas legítimas comunicando seus maridos sobre insatisfações - presumivelmente - compartilhadas pelos demais cidadãos, pois assinalam a incompetência masculina em garantir a estabilidade e prosperidade da *pólis*.

A formação da parábase em *Lisístrata* é expressiva, porque composta pela oposição Coro das Mulheres versus Coro dos Velhos, ou seja, estruturada pelo embate cômico entre os gêneros. Em realidade, o próprio conflito entre os gêneros é o condutor das ações e dele advém os desfechos carregados de conselhos e críticas aos cidadãos. Aristófanes não apenas estruturou suas obras por meio das relações de gênero, como também forneceu às personagens a capacidade de criticar as ações políticas perpetradas por seus maridos, associando essas mulheres a um comportamento atuante e público na medida em que elas tanto admoestam os homens (leia-se, os cidadãos atenienses) quanto identificam-se com a administração da cidade, como vemos abaixo em *Lisístrata*:

Magistrado – Estamos em guerra por causa do dinheiro, é isso?

Lisístrata – Sim, e é por isso que tudo ficou confuso. Foi por oportunidades de roubar que Pisandro e os outros, que almejavam manter seus cargos, sempre estavam promovendo algum tipo de tumulto. Então, deixe-os continuar promovendo à vontade: eles não vão mais retirar dinheiro deste lugar.

Magistrado – Mas o que planeja fazer?

Lisístrata – Você está me perguntando isso? Nós vamos administrá-lo para vocês (ἡμεῖς ταμειύσομεν αὐτό).

Magistrado – Vocês vão administrar o dinheiro?

Dissolvetropa – Porque você acha isso tão estranho? Nós já não administramos as finanças domésticas para vocês? (οὐ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμιεύσομεν ὑμῖν;) (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 490-495)⁴.

Neste trecho, notamos a aproximação de uma atividade considerada feminina e a gestão financeira ateniense, de alçada masculina. Ambos os papéis e as esferas espaciais se imiscuem aqui no desafio lançado pelas esposas: uma vez que os homens responsáveis por gerir o bem público não o fazem, talvez a sabedoria adquirida pela experiência em serem tesoureiras (ταμιεύσομεν) dentro de casa (τᾶνδον) habilite as mulheres à administração pública. Tal desafio foi projetado não apenas aos personagens do enredo, mas, sobretudo, ao espectador presente na encenação da peça em 411 a.C. Podemos enxergar a fala feminina como um aconselhamento de nosso poeta aos políticos e cidadãos atenienses, para que ponderassem as decisões tomadas em Assembleia de acordo com sugestões de gerência oferecidas por suas esposas.

Se na passagem documental supracitada podemos visualizar a representação das esposas legítimas como conselheiras, no trecho abaixo analisamos a ligação entre um espaço privado reconhecidamente feminino e o seu reflexo público. Ao serem incluídas na equação da cidadania, tal espaço colocava

⁴ Πρόβουλος
διὰ τᾶργύριον πολεμοῦμεν γάρ;
Λυσιστράτη
καὶ τᾶλλα γε πάντ' ἐκυκήθη.
ἵνα γὰρ Πείσανδρος ἔχοι κλέπτειν χοῖ ταῖς ἀρχαῖς ἐπέχοντες,
ἀεὶ τινα κορκορυγὴν ἐκύκων. οἱ δ' οὖν τοῦδ' οὐνεκα δρώντων
ὄ τι βούλονται· τὸ γὰρ ἀργύριον τοῦτ' οὐκέτι μὴ καθέλωσιν.
Πρόβουλος
ἀλλὰ τί δράσεις;
Λυσιστράτη
τοῦτό μ' ἐρωτᾷς; ἡμεῖς ταμιεύσομεν αὐτό.
Πρόβουλος
ὑμεῖς ταμιεύσετε τᾶργύριον;
Λυσιστράτη
τί <δὲ> δεινὸν τοῦτο νομίζεις;
οὐ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμιεύομεν ὑμῖν;

as mulheres no centro da manutenção cívica com a responsabilidade de perpetuar a linhagem dos cidadãos atenienses:

Calonice – Mas se, na medida do possível, deixássemos o que então dizes, que isto não aconteça, antes por este meio se faria a paz?

Lisístrata – Perfeitamente, pelas duas deusas, pois se ficássemos em casa, maquiadas, e se com as curtas túnicas de Amorgos nuas avançássemos, depiladas em forma de delta, os maridos ficariam com tesão e, ao desejarem nos abraçar, nós não nos aproximássemos, mas nos afastássemos, sei bem que alianças fariam rapidamente (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v.150)⁵.

Percebemos como a reivindicação das mulheres, em *Lisístrata*, ocorre pelo leito, espaço simbólico feminino, pois representa a maternidade, o ato sexual e a fertilidade. Embora compartilhado pelo marido, o leito do casal compete às mulheres e fundamenta seu lugar no *oikos*, que é, mormente, o da concepção de filhos legítimos. Ademais, o leito une a coletividade de mulheres, porque transformado em arma política na greve de sexo, isto é, utilizado como estratégia na persuasão dos soldados.

Dentro da dinâmica cidadina, Lisístrata emprega instrumentos próprios ao universo identitário feminino, ou seja, ela faz-se presente pelos elementos que detém, como visualizamos abaixo:

Calonice – Mas o que de sensato ou brilhante as mulheres poderiam fazer? Nós que ficamos em casa maquiadas, vestidas com o manto cor de açafião, enfeitadas com túnicas retas cimérias e finas sandálias?

Lisístrata – São essas coisas mesmas que, espero, nos salvarão: roupas da cor do açafião, perfumes, sandálias finas, ruge e tunicazinhas transparentes.

Calonice – E isso de que modo?

⁵ Καλονίκη
εἰ δ' ὡς μάλιστ' ἀπεχοίμεθ' οὗ σὺ δὴ λέγεις,
ὃ μὴ γένοιτο, μᾶλλον ἂν διὰ τουτογὶ
γένοιτ' ἂν εἰρήνη;
Λυσιστράτη
πολύ γε νῆ τῷ θεῷ.
εἰ γὰρ καθοίμεθ' ἔνδον ἐντετριμμένα,
κἂν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς Ἀμοργίνοις
γυμναὶ παρίοιμεν δέλτα παρατετιμμένα,
στύοινο δ' ἄνδρες κάπιθυμοῖεν σπλεκοῦν,
ἡμεῖς δὲ μὴ προσίοιμεν ἀλλ' ἀπεχοίμεθα,
σπονδὰς ποιήσαιντ' ἂν ταχέως, εὖ οἶδ' ὅτι.

Lisístrata – De modo que homem nenhum contra outro erga a lança...
 Calonice – Já vou já lavar a túnica cor de açafão, pelas duas deusas.
 Lisístrata – Nem pegue o escudo...
 Calonice – Vou vestir a minha ciméria.
 Lisístrata – Nem o punhal
 Calonice – Vou comprar sandálias finas (ARISTÓFANES, Lisístrata, vv. 45-55)⁶.

É por meio dos mecanismos ligados ao mundo feminino – as roupas cor do açafão, sandálias e perfumes – que as mulheres serão capazes de reunirem-se em coletivo e articularem o argumento principal norteador do enredo cômico: a negação do ato sexual. Neste trecho, a proximidade entre o feminino, a comédia e a cidade torna-se bastante clara; certamente há um exagero cômico na descrição da indumentária utilizada pelas esposas, mas tal exagero é responsável por reforçar uma sabedoria que tem como fonte ensinamentos, conselhos e percepções do feminino.

⁶ Καλονίκη

τί δ' ἂν γυναῖκες φρόνιμον ἐργασαίαιτο
 ἢ λαμπρόν, αἶ καθήμεθ' ἐξηνηθισμένα,
 κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλωπισμένα
 καὶ Κιμμερικ' ὀρθοστάδια καὶ περιβαρίδας;
 Λυσιστράτη
 ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κάσθ' ἃ σώσειν προσδοκῶ,
 τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα χαί περιβαρίδες
 χῆγγουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτώνια.
 Καλονίκη
 τίνα δὴ τρόπον ποθ';
 Λυσιστράτη
 ὥστε τῶν νῦν μηδένα
 ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἄρεσθαι δόρυ—
 Καλονίκη
 κροκωτὸν ἄρα νῆ τὸ θεὸ ἴγὼ βάψομαι.
 Λυσιστράτη
 μηδ' ἀσπίδα λαβεῖν—
 Καλονίκη
 Κιμμερικὸν ἐνδύσομαι.
 Λυσιστράτη
 μηδὲ ξιφίδιον.
 Καλονίκη
 κτήσομαι περιβαρίδας.
 Λυσιστράτη
 ἄρ' οὐ παρεῖναι τὰς γυναῖκας δῆτ' ἐχρήν;
 Καλονίκη
 οὐ γὰρ μὰ Δί' ἀλλὰ πετομένας ἤκειν πάλαι.

Ressaltamos o emprego da abstinência sexual, interligada ao papel designado à mulher na sociedade ateniense. Segundo Sue Blundell (1995, p. 99-101), os homens mostravam um significativo interesse pelo funcionamento do corpo feminino e, mormente, pela relação deste com o sexo. A autora analisa uma série de escritos conhecidos como Corpus Hipocrático, que se dedicaram, dentre outros aspectos fisiológicos, a compreender o efeito da relação sexual na saúde da mulher e, inclusive, a natureza do orgasmo feminino.

Ao refletir sobre as implicações do prazer feminino durante o coito, é evidente que o pensamento masculino encontrava-se balizado pela capacidade reprodutiva da mulher. Acreditamos que as esposas estavam não apenas conscientes dessa ligação entre seus corpos, o sexo e a concepção de filhos legítimos, essencial para a perpetuação da *pólis*, como o utilizavam estrategicamente em circunstâncias de interesse próprio. Percebemos tal uso quando Lisístrata reúne a coletividade de mulheres e transforma o sexo em argumento político na persuasão dos soldados e quando o próprio Aristófanes elege a greve dos sexos como um fator plausível para o reestabelecimento da paz. Certamente os soldados-cidadãos acessavam o prazer sexual de distintas formas, inclusive através da prostituição feminina e masculina, como o próprio Aristófanes atesta em sua peça *Pluto* (ARISTÓFANES, *Pluto*, vv. 150-155). Em outras palavras, a abstinência do ato físico só possui sentido para o espectador porque está conectada ao papel mantenedor da esposa. Mais do que abster-se do coito, ao negar o ato sexual, ela estaria se abstendo da própria manutenção da cidade pelo provimento de filhos legítimos.

Tais trechos nos mostram que é fundamental concebermos as produções aristofânicas a partir de uma perspectiva política em seu sentido estrito, ou seja, alinhada aos acontecimentos da *pólis*. Ao determinar a identidade dos políticos satirizados e inserir homens e mulheres comuns nas peças, o teatrólogo buscava não apenas dialogar com a audiência, mas, sobretudo, provocá-la com imagens cômicas de si mesma, caricaturada em personagens que ressaltam as

vicissitudes e falhas da democracia ateniense, como também das relações no dia a dia da cidade.

Quando Aristófanes criou em *Vespas* (422) a figura de Filocléon – o amigo de Cléon, um cidadão velho viciado em julgar – criticava o funcionamento do sistema judiciário ateniense, corrompido pela sede de condenação sem uma efetiva base jurídica e, também, denunciava os desvios da arrecadação pública. Da mesma forma, quando compôs uma personagem feminina ativa como Lisístrata – a que dissolve tropas – colocou em evidência as possibilidades de solução apontadas pelas esposas legítimas concomitante às censuras lançadas aos maridos pela insistência na guerra. Sua comédia carrega uma relação íntima com a democracia e as questões de gênero não apenas por mencionar, denunciar ou ironizar a situação conflituosa na qual Atenas se encontrava, mas, sobretudo, por conectar os problemas citadinos às esposas, conferindo-lhes uma importância cívica da qual elas compartilhavam. Em nossa visão, o poeta mescla a questão da instabilidade democrática do V século ao papel das mulheres atenienses casadas justamente porque identificou essa conexão no funcionamento das relações sociais e optou por enfatizá-la, apontando um caráter positivo do feminino.

3. Considerações finais

Assim, se considerarmos que na sociedade ateniense do V século predominava o compartilhamento oral de saberes, o teatro de Aristófanes adquire uma importância fundamental no sentido de representar, pela fala cômica e pela encenação, questões políticas, sociais e culturais familiares ao público, contribuindo para (re)significá-las, a saber, para (re)afirmar valores e paradigmas tanto quanto questioná-los. Identificamos uma dimensão política nas produções de nosso poeta não apenas por suas reivindicações enquanto comediógrafo/crítico/educador, porém, principalmente, porque o espaço do teatro é o da discussão. É o espaço da imagem que retorna ao espectador carregada de inquietações atinentes ao funcionamento da democracia, ao modelo de cidadania

praticado, às relações entre feminino e masculino vinculadas diretamente aos lugares de poder na cidade, a preocupações filosóficas, aos padrões jurídicos dos heliastas, dentre tantas outras questões do período. Não à toa a estrutura da comédia incorpora o debate político no *ἀγών* (*agón*)⁷, momento em que as personagens principais (ou os respectivos coros) se posicionam e defendem suas ideias no desenrolar dramático, bem como está recheada de reivindicações do próprio teatrólogo em relação ao seu dever de aconselhar e educar o cidadão. Elementos fundantes do exercício democrático, o debate e a reflexão estavam presentes na comédia, então, por duas vias: pelo próprio aspecto literário e pela natureza de exposição e questionamento oferecidos pelo ambiente teatral em conjunto com a postura aristofânica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓFANES. (1988). *Os Acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- _____. (1998). *Acharnians. Knights*. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 178. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- _____. (1998). *Clouds. Wasps. Peace*. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 488. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- _____. (2000). *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 179. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- _____. (2002). *Frogs. Assemblywomen. Wealth*. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 180. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- _____. (2005). *Duas Comédias: Lísistrata e As Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes.

OBRAS GERAIS:

- BLUNDELL, S. (1998). *Women in Classical Athens*. London: Bristol Classical Press.
- _____. (1995). *Women in Ancient Greece*. London: British Museum Press.
- DUARTE, A. S. (2000). *O Dono da Voz e a Voz do Dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas.
- JONES, P.V. (1997). *O Mundo de Atenas*. São Paulo: Martins Fontes.
- MOODIE, E. K. (2012). Aristophanes, the Assemblywomen and The Audience: The Politics of Rapport. *The Classical Journal*, 105, 257-281.

⁷ A palavra *agón* significava, em grego antigo, assembleia; reunião; conselho; combate e debate.

SILVA, M. F. S. (1987). *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.