

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

**BÁRBARA ALEXANDRE ANICETO**

**AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM ARISTÓFANES: UM ESTUDO DAS ESPOSAS  
LEGÍTIMAS NA SOCIEDADE ATENIENSE (SÉCS. V-IV A.C.)**

**FRANCA  
2017**

**BÁRBARA ALEXANDRE ANICETO**

**AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM ARISTÓFANES: um estudo das esposas  
legítimas na sociedade ateniense (Sécs. V-IV a.C.)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura.

Agência financiadora: FAPESP.  
Orientadora: Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho

**FRANCA**

**2017**

Aniceto, Bárbara Alexandre.

As relações de gênero em Aristófanes: um estudo das esposas legítimas na sociedade ateniense (Sécs. V-IV a.C.) /

Bárbara Alexandre Aniceto. – Franca : [s.n.], 2017.

174 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual

Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.  
Orientadora: Margarida Maria de Carvalho.

1. Literatura grega. 2. Atenas (Grécia) – Usos e costumes.

3. Mulheres na literatura. I. Título.

CDD –887

## ERRATA

ANICETO, Bárbara Alexandre. **As relações de gênero em Aristófanos: um estudo das esposas legítimas na sociedade ateniense (Sécs. V-IV a.C.)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

<b>Página</b>	<b>Linha</b>	<b>Onde se lê</b>	<b>Leia-se</b>
AGRADECIMENTOS	12	Agradeço ao apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Esta, pela concessão da bolsa a nível de pesquisa desenvolvida no país e a nível do estágio de pesquisa no exterior com a BEPE, que foi fundamental para ampliar as percepções da presente análise histórica.	Agradeço ao apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Esta, pela concessão da bolsa – processo 2015/08263-6 – a nível de pesquisa desenvolvida no país e a nível do estágio de pesquisa no exterior com a BEPE, que foi fundamental para ampliar as percepções da presente análise histórica.

**BÁRBARA ALEXANDRE ANICETO**

**AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM ARISTÓFANES: um estudo das esposas  
legítimas na sociedade ateniense (Sécs. V-IV a.C.)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais,  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito  
para obtenção do Título de Mestre em História. Área de Concentração: História  
e Cultura.

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:** \_\_\_\_\_

**Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho, UNESP – Franca**

**1º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa, UFRJ**

**2º Examinadora:** \_\_\_\_\_

**Profa. Dra. Marina Regis Cavicchioli, UFBA – Salvador**

**Franca, 08 de dezembro de 2017.**

*Aos meus pais, Rose e Sérgio.*

## AGRADECIMENTOS

Durante toda a trajetória da pesquisa de Mestrado, pude contar com inúmeras críticas e apontamentos que contribuíram para o aprimoramento desta dissertação, como também com o apoio de pessoas próximas e queridas. Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora Profa. Dra. Margarida Maria de Carvalho por seus incansáveis estímulos, orientações e, sobretudo, pela dedicação com a qual levou este trabalho. Desde a Iniciação Científica até o presente momento, tive e ainda tenho a oportunidade de aprender constantemente com suas sugestões, correções, críticas construtivas e conhecimentos historiográficos, que muito influenciaram em minha formação acadêmica. Agradeço sempre e com carinho pela disponibilidade em compartilhar seus saberes, seu tempo e sua amizade comigo. Espero que o trabalho final aqui apresentado seja merecedor de sua dedicação e orientação.

Agradeço ao apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Esta, pela concessão da bolsa a nível de pesquisa desenvolvida no país e a nível do estágio de pesquisa no exterior com a BEPE, que foi fundamental para ampliar as percepções da presente análise histórica.

Sou muito grata à Profa. Dra. Naomi Weiss, minha supervisora no exterior, responsável por me fornecer o acesso a todas as bibliotecas da *Harvard University*, bem como por seus frutíferos apontamentos durante as reuniões acadêmicas e, ainda, por me receber no *Department of Classics*.

Agradeço também às críticas e apontamentos, aos quais procurei atender neste trabalho final, da Profa. Dra. Marina Regis Cavicchioli e do Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa durante minha Banca de Qualificação. As recomendações foram valiosas para o desenvolvimento e melhora da dissertação.

Sou grata aos colegas do GLEIR – Grupo do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano da UNESP/Franca pelas trocas acadêmicas e debates profícuos, que em muito me ajudaram a pensar sobre a importância da pesquisa em História Antiga: Profa. Dra. Érica C. M. da Silva, Profa. Dra. Nathalia Monseff Junqueira, Profa. Dra. Natália Frazão José, Profa. Dra. Bruna Gonçalves, Profa. Dra. Helena Amália Papa e Profa. Ms. Dominique Monges Rodrigues de Souza. Às duas últimas, dedico um agradecimento especial pela ajuda e paciência que me ofertaram nos percalços do Mestrado, como também pela amizade e carinho construídos.

Agradeço também aos funcionários da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – FCHS/UNESP-Franca, principalmente àqueles ligados à Pós-Graduação.

Aos amigos da UNESP: Bárbara Schneider, Rafael Cavalcante, José Inácio Neto, Gustavo Garcia Toniato, Bárbara Munhoz, Letícia Christmann, Suzana Vansolini Soldado, Carolina Bastos, Lívia Rodrigues de Castro, Thiago Vieira, Marina Oliveira Justino, Izabella da Gama, Joabe Nunes e Fabrício Trevisan por toda a experiência acumulada nesses quatro anos juntos. Sou especialmente grata à Bárbara Schneider, amiga e companheira dessa trajetória, por todo o suporte, desde a graduação até o término deste mestrado; as tardes de café, discussões e reflexões me auxiliaram muito para a escritura do presente trabalho; à Carolina Bastos, pela amizade de todos esses anos e por nossas conversas; à Marina Justino, pela fofura e criatividade com a qual me ensina a levar a vida, à Izabella e Joabe; minhas melhores memórias de Franca pertencem aos anos vividos com vocês, à Lívia pelo carinho imenso, doçura e paciência e ao Fabrício Trevisan, pelas trocas, risadas e aprendizados.

Às minhas amigas de infância, Beatriz Beltrame e Angélica Pastori. Vocês me forneceram apoio em todas as horas, concedendo energia para continuar e melhorar sempre.

À minha família, por sempre me apoiar em minhas escolhas e decisões: aos meus irmãos Pedro Alexandre Aniceto e Rafael Amorim, pelo companheirismo, carinho e compreensão que tem comigo.

Aos meus pais, mais uma vez, pelo amor incondicional, apoio inigualável e por acreditarem em mim. A vocês devo todo meu esforço, trabalho e satisfação profissional.

Aos familiares: Isabela Alexandre de Souza, Esperança Alexandre, Tatiana Alexandre e Rosângela Alexandre. Estar com vocês é uma alegria imensa!



*“Pois o historiador e o poeta não se diferem por narrar acontecimentos em versos ou em prosa; mas por isto diferem, por um narrar as coisas ocorridas e o outro, as que poderiam acontecer.”*

Aristóteles.

ANICETO, Bárbara Alexandre. **As relações de gênero em Aristófanes: um estudo das esposas legítimas na sociedade ateniense (Sécs. V-IV a.C.)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

## RESUMO

Tradicionalmente reduzida a um impulso exclusivo de comicidade, a inserção de personagens femininas nas comédias de Aristófanes foi lida por alguns historiadores como uma preocupação do teatrólogo em ridicularizar a imagem da mulher grega. Ao nos debruçarmos sobre a leitura das peças *Lisístrata* (411 a.C.), *As Tesmoforiantes* (411 a.C.) e *Assembleia de Mulheres* (392 a.C.), encenadas no contexto da Guerra do Peloponeso e posterior derrota de Atenas, formulamos a hipótese de que a esposa legítima foi representada como mantenedora da cidade ateniense, uma vez que percebemos a ênfase em sua importância cívica por ser considerada um veículo justo de crítica nas peças aristofânicas. Ao problematizar os acontecimentos e decisões políticas de seu período, o comediógrafo o fez inserindo mulheres ativas em suas obras, responsáveis por aconselhar seus maridos sobre aquilo que julgavam prejudicial à *pólis*. Pela lei de Péricles, vigente a partir de meados do V século a.C., eram essas mulheres ativas que carregavam o compromisso de reproduzir cidadãos atenienses, contribuindo para a manutenção da lógica democrática clássica. Em nossa visão, o poeta publicita a faceta atuante e interventora do feminino justamente porque ela estava calcada na legitimidade da transmissão da cidadania. Pautados na análise da documentação textual e na História de Gênero, pretendemos compreender a participação feminina, especificamente das esposas legítimas, na sociedade ateniense do V e início do IV séculos a.C., pela problematização da relação entre o feminino e o masculino, bem como enfatizar a possibilidade do papel feminino ativo.

**Palavras-chave:** História da Grécia Antiga; Comédia Aristofânica; Relações de Gênero; Esposas legítimas.

ANICETO, Bárbara Alexandre. **Gender relations in Aristophanes: a study of the legitimate wives in Athenian society (Fifth-Fourth Century BC)**. Dissertation (Mastership in History) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

### **ABSTRACT**

Traditionally reduced to an exclusive comicality impulse, the insertion of female characters in the comedies of Aristophanes was read by some historians as a concern of the playwright in ridiculing the image of Greek woman. When we dive into the reading of *Lysistrata* (411 BC), *Thesmophoriazusae* (411 BC) and *Assemblywomen* (392 BC), staged in the context of the Peloponnesian War and subsequent defeat of Athens, we formulated the hypothesis that the legitimate wife was represented as maintainer of the Athenian city, since we perceive the emphasis in her civic importance as a righteous vehicle of criticism in Aristophanes' plots. In problematizing the occurrences and political decisions of his period, the playwright did it inserting active women in his plots; they were responsible for advising their husbands on what they judged to be harmful to the polis. By the law of Pericles, valid since the middle of the fifth century BC, these active women were committed to reproducing Athenian citizens, contributing to the maintenance of the classical democratic logic. In our view, the poet shows the acting and intervening facet of the feminine precisely because it was based on the legitimacy citizenship transmission. Based on the analysis of the textual documentation and on Gender History, we intend to understand the feminine participation, specifically of the legitimate wives, in the Athenian society of the fifth and beginning of the fourth centuries BC, by problematizing the relation between the feminine and the masculine, as well as emphasizing the possibility of the active feminine role.

**Key words:** History of Ancient Greek; Aristophanic Comedy; Gender Relations; legitimate wives.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
<b>CAPÍTULO 1 ARISTÓFANES E O GÊNERO CÔMICO NA ATENAS CLÁSSICA.....</b>	<b>33</b>
1.1 Em torno de Aristófanes: a construção de uma carreira literária.....	33
1.2 Manuscritos das comédias aristofânicas.....	53
1.3 Recepção e performance do texto aristofânico nos palcos gregos.....	56
1.4. As peças de Aristófanes enquanto documentação para a análise das relações entre o feminino e o masculino na sociedade ateniense (411-382 a.C.).....	62
<b>CAPÍTULO 2 CIDADE, GÊNERO E TEATRO: AS RELAÇÕES CÍVICAS EM ATENAS NOS SÉCULOS V E IV A.C.....</b>	<b>75</b>
2.1. Os festivais cívicos e os espetáculos teatrais.....	75
2.2. A democracia ateniense e a historiografia: debates contemporâneos sobre a <i>pólis</i> .....	88
2.3. Atenas pelo olhar cômico: noções aristofânicas sobre a <i>pólis</i> .....	100
<b>CAPÍTULO 3 MULHERES E HOMENS NO UNIVERSO DA CIDADE ATENIENSE.....</b>	<b>107</b>
3.1 Entre a História das Mulheres e a História de Gênero: percepções identitárias na Atenas Clássica.....	107
3.2. Os diferentes grupos femininos (e masculinos) do período clássico...	114
3.3. As esposas legítimas como mantenedoras da <i>pólis</i> .....	120
3.3.1 <i>Diversidade de saberes e de práticas: o cenário cotidiano das esposas legítimas atenienses</i> .....	130
3.4 As esposas como espectadoras no teatro.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
BIBLIOGRAFIA.....	148

<b>APÊNDICES.....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>172</b>

## INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

Λυσιστράτη  
 ἀφεκτέα τοίνυν ἔστιν ἡμῖν τοῦ πέους.  
 τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίζετε;  
 αὐταὶ τί μοιμουᾶτε κἀνανεύετε;  
 τί χρῶς τέτραπται; τί δάκρυον κατεΐβεται;  
 ποιήσετ' ἢ οὐ ποιήσετ'; ἢ τί μέλλετε;

Lisístrata  
 Muito bem. Nós temos que desistir do pinto!  
 Porque vocês se afastam de mim?  
 Onde estão indo? Porque estão apertando os lábios  
 e balançando a cabeça? O que significa essa cor alterada  
 e esse choro? Vocês farão ou não? O que estão esperando?  
 (Aristófanes, *Lisístrata*, v. 125)<sup>1</sup>

O principal objetivo desta pesquisa consiste em analisar a participação das esposas legítimas no espaço da *pólis* ateniense baseada na representação cômica de Aristófanes, uma vez que entendemos o discurso do comediógrafo não apenas em sua dimensão risível, mas, sobretudo, em sua dimensão crítica e política, ressaltada e reiterada por ele em suas produções. Pela leitura do trecho acima, a comédia pode parecer demasiada explícita aos olhares modernos, com alusões diretas a determinadas partes do corpo masculino, bem como com suas diversas sátiras sexuais e escatológicas<sup>2</sup>. No entanto, este excerto documental foi o elemento impulsionador de nosso trabalho, desenvolvido desde a Iniciação Científica até a presente dissertação, pois despertou o interesse da investigação histórica ao expor a relação direta entre um discurso levado a cabo por uma personagem feminina e um aspecto aparentemente negado à ela por ser mulher em uma sociedade masculinizada tal qual a do V e IV séculos a.C. em Atenas<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Por acreditarmos que captam qualitativamente os recursos cômicos e linguísticos de Aristófanes, empregamos as traduções de Jeffrey Henderson (2007) para a análise de nossas peças-alvo. Quando necessário, confrontamos sua tradução com a de Adriane da Silva Duarte (2000) a fim de obtermos um melhor entendimento de nossa fonte, uma vez que dispomos de uma compreensão satisfatória do grego antigo para avaliar distintas opções de tradução.

<sup>2</sup> Como veremos, um dos recursos humorísticos utilizados pelo comediógrafo consistia em referências escatológicas.

<sup>3</sup> Esclarecemos que todas as datas mencionadas em nosso trabalho se referem ao período antes de Cristo.

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 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, esse uso político 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 recrudesceram 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.

Ambientado no *Tesmofóron*, templo dedicado à Perséfone e Deméter e localizado na *Pnyx* (a oeste da Acrópole), onde ocorriam as assembleias, o ritual das Tesmofórias representa a ocupação simbólica das mulheres no centro político de Atenas, transferindo-lhe uma conotação mítica e feminina coadunada à democrática e masculina, conotação essa que é também cívica, porque a celebração pública às duas deusas tinha como ponto principal o farto crescimento das plantações. Nessa equação envolvendo o aumento do plantio e a autoridade política da cidade, temos a esposa do cidadão ateniense, responsável tanto pela realização do ritual quanto pela reprodução de filhos legítimos. Novamente encontramos o componente sexual em cena, implicitamente referido no duplo propósito do rito feminino em reforçar a fertilidade da mulher e da terra, propósito concernente a toda à cidade, haja vista



que dizia respeito à manutenção da *pólis* no plano econômico, pela providência dos alimentos e no plano institucional, pela geração dos futuros cidadãos<sup>4</sup>, logo, integrado diretamente à esfera política.

Em *Assembleia de Mulheres*, nos deparamos com uma personagem similar à Lisístrata no comportamento ativo assumido na peça, como também nos objetivos coletivos que congrega. Aspirando à uma satisfatória organização administrativa em Atenas, que havia sido abalada pela derrota na guerra e o conseqüente governo dos Trinta por Esparta<sup>5</sup>, Praxágora convoca o grupo de mulheres, propondo a instauração de um novo modelo político, pautado na partilha dos bens comuns e, sobretudo, na eficaz conduta do feminino em gerenciar as questões do *oikos*. Como veremos, Aristófanes também constrói essa aproximação entre o espaço público e o privado em *Lisístrata*, empregando a atuação das mulheres enquanto elo condutor de tal associação espacial e simbólica. De cunho claramente político, aquela comédia nos indica a predileção aristofânica em retornar ao tema feminino após dezenove anos, evidenciando sua constante preocupação com a democracia, as relações de gênero subjacentes às políticas e a própria cidade ateniense, pois as esposas são representadas mais uma vez como portadoras da solução frente uma situação social conturbada.

O século V a.C. presenciou diversos conflitos oriundos da disputa bélica do Peloponeso que levaram à desestabilização da democracia ateniense. Após compor comédias com um explícito caráter político, tais como *Os Acarnenses* (425) e *Os Cavaleiros* (424), Aristófanes optou por fazê-lo de novo treze anos depois, incluindo as mulheres no centro do debate e das ações sobre o destino da *pólis* diante de um cenário oscilante, no qual os cidadãos assistiram à primeira grande derrota militar em 413, quando a armada ateniense contra a Sicília perdeu, levando consigo homens, materiais públicos e, mais importante ainda, territórios pertencentes a Atenas (HENDERSON, 2000, p. 256). Em meio a esta conjuntura, situam-se duas das três comédias mencionadas; *Lisístrata*, encenada no festival das Lenéias, visto

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Em 404 a.C., logo após o fim da Guerra do Peloponeso, Esparta influenciou a instauração de um governo oligárquico em Atenas, conhecido como o governo dos trinta tiranos (οἱ Τριάκοντα, *hoi triákonta*), formado por atenienses em estreita ligação política com o grupo dos *éforos* espartanos, eleitos a cada ano para administrar a cidade lacedemônia. Conquanto fator relevante para o enfraquecimento da democracia ateniense, esta tirania não chegou a durar um ano (MORALES, 2014, p. 23).

somente pelos atenienses, e *As Tesmoforiantes*, no festival das Grandes Dionísias, aonde se destinava um público maior, incluindo estrangeiros e cidadãos.

Ao caráter religioso e ritualístico das celebrações somava-se a constante reiteração da primazia política de Atenas, evocada tanto pela tragédia quanto pela comédia. As representações teatrais nas festas configuravam espaços de legitimação da unidade *políade*, pois salientavam questões centrais atinentes ao funcionamento e perpetuação da cidade. Como nos aponta Maria de Fátima Sousa e Silva (2007, p. 59), vale lembrar que a institucionalização do teatro acompanhou a consolidação da democracia ateniense. A encenação de *Lisístrata* em uma festividade mais exclusiva, dedicada aos cidadãos, pode nos indicar tanto o cuidado de Aristófanes em não expor questões internas a uma audiência maior quanto em direcionar especificamente as suas críticas aos ouvidos certos, isto é, àqueles que constituíam primariamente o público-alvo do autor.

Agravada pelo fracasso definitivo decorrente da vitória espartana em 404 e pelo envolvimento em uma guerra subsequente com Corinto<sup>6</sup>, a *pólis* ganhou novamente o palco aristofânico em conjunto com as esposas de *Assembleia de Mulheres* em um contexto já radicalmente distinto, no qual a democracia havia sido restaurada, mas encontrava-se esmaecida pelos contínuos embates militares e políticos. Assim, poderíamos dizer que o elo integrante de nosso *corpus* documental reside na esposa ateniense, ressaltada de distintas maneiras nas três comédias. Mais: extrapolando a categoria “mulher” por si só, o que conecta nossa fonte é o feminino em íntima ligação com o campo político, ligação construída por meio de componentes do universo deste gênero com a cidade; não obstante privados, tais componentes são também públicos, como o sexo diretamente relacionado à manutenção da *pólis*, a organização do *oikos*, a realização dos festivais, dentre outros. É o feminino em estreito diálogo com seu contraponto masculino, é o reconhecimento de um pelo outro efetuado no e pelo teatro aristofânico que, como constataremos, oferecia um ambiente de reflexão e autoquestionamento ao público ateniense.

Não bastassem as três peças supracitadas constituintes de nossa documentação principal, Aristófanes ainda se dedica a debater o âmbito feminino pelo menos em mais quatro comédias legadas a nós por meio de fragmentos

---

<sup>6</sup> Conhecida como Guerra Coríntia, ocorreu durante os anos de 395 e 387 a.C. entre Esparta e uma coalizão formada por Argos, Corinto, Tebas e Atenas (JONES, 1997, p. 252).

coletados em escólios e estudos de gramáticos antigos. Assim, o hiato temporal entre *Lisístrata* (411) e *Assembleia de Mulheres* (392) foi preenchido por *As Tesmoforiantes II* (415/14 ou 407/06), *Mulheres de Lemnos* (depois de 410), *Mulheres Fenícias* (Entre 412 e 408) e *Mulheres que reivindicam locais de tenda* (s/d)<sup>7</sup>. Notamos que nosso poeta escreveu não apenas sobre as mulheres de sua *pólis*, como também sobre grupos femininos de origens distintas, como as míticas personagens de Lemnos e as fenícias, referidas por Eurípides em uma tragédia de mesmo nome, o que nos leva a considerar essa comédia enquanto uma possível paródia à produção euripidiana.

Inicialmente, nosso objetivo consistia em analisar as peças-alvo em conjunto com o catálogo que realizamos das outras seis comédias aristofânicas, no qual reunimos outras informações sobre as esposas atenienses, mas optamos por adicionar os documentos supracitados, uma vez que nos fornecem indícios públicos e privados da vida das mulheres em Atenas, como também do interesse aristofânico em abordar o feminino em distintos enredos, contribuindo para nossa hipótese. Vale ressaltar que, após compor *Lisístrata*, nosso poeta prosseguiu com a temática feminina, como os fragmentos supracitados atestam. Quando afirmamos que ele retorna às questões das mulheres em *Assembleia de Mulheres*, demarcamos a similaridade entre ambos os enredos, calcados na força política do feminino.

Instigada por essa recorrência e pela correlação pública das mulheres nas obras aristofânicas, repetidamente entrelaçadas à situação política instável da sociedade ateniense no V e início IV século a.C., nossa pesquisa se opõe à explicação simplista que atribui a presença feminina nos enredos unicamente ao mote da ridicularização e do riso. Em outras palavras, 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

---

<sup>7</sup> O título da comédia em grego antigo é ΣΚΗΝΑΣ ΚΑΤΑΛΑΜΒΑΝΟΥΣΑΙ, onde sublinhamos o uso do verbo καταλαμβάνω (*katalambáno*) que, conjugado no particípio plural nominativo feminino, denota a ação das mulheres tomarem as tendas (σκηνή *skēné*, s. fem.) para si. Tal peça carrega um indício profícuo da participação das mulheres na audiência teatral, o qual trataremos no decorrer de nosso trabalho. Todos os fragmentos de Aristófanes estão reunidos na obra de Jeffrey Henderson (2007).

(e como) discursos e as práticas decorrentes ou não destes padrões referentes ao uso dos corpos e capacidades femininas na História.

Por tratar-se de um discurso cômico capaz de trazer o caráter crítico à tona, como também de aproximar-se da rotina ateniense pela linguagem empregada e pelas referências do dia a dia mobilizadas no palco, visualizamos tal distância nos enunciados aristofânicos quando inserem o protagonismo feminino para além da dimensão risível, pois nosso poeta representa mulheres reais em suas peças, partícipes do cotidiano citadino nas relações domésticas, familiares, de amizade (φιλία, *phília*), nas relações cívicas e de trabalho, representação carregada de críticas aos políticos de Atenas e, ainda, longe do ideal da boa esposa. Presumir a busca pelo efeito de comicidade como única motivação para as personagens de Aristófanes significa não apenas ratificar a passividade feminina, mas, sobretudo, restringir as diversas possibilidades interpretativas de sua obra, desconsiderando a faceta crítico-reflexiva de seus trabalhos, faceta essa reafirmada pelo próprio teatrólogo e demonstrada no primeiro capítulo de nossa dissertação.

Em *Crítica do teatro na comédia antiga*, Silva (1987, p. 13-16) afirma que desde o início da chamada comédia antiga, da qual Aristófanes faz parte, foi possível vislumbrar o emprego da crítica social enquanto um componente literário importante, e, principalmente, fundamental à sua sustentação e validação em relação a outros gêneros já consolidados, como a tragédia. A princípio, a comédia apresentou um tom de paródia com o poeta Cratino e, posteriormente incorporou as preocupações políticas de seu período, aprofundadas durante o embate bélico com Esparta.

Alçados por essas considerações, lançamos outro olhar sobre Aristófanes e suas produções, elencando a temática feminina como central ao nosso estudo. Pela análise documental de nossas peças-alvo, notamos a inscrição de mulheres ativas tanto no sentido de ocupar ambientes públicos quanto de simbolizar uma via de crítica legítima aos cidadãos atenienses e, também, detectamos a ênfase nelas como portadoras das soluções políticas para os problemas de Atenas, porque postas em situações emergenciais e conflituosas da *pólis*. Lidando com um padrão de esposa já existente na Atenas do V século a.C., Aristófanes pensa a *pólis* junto com um outro tipo feminino, oscilante, baseado no jogo entre reforçar e romper o

modelo da Mélissa<sup>8</sup>, pois este é questionado por ele quando intencionalmente associa a figura da mulher à preservação da cidade democrática pautada em uma função que transcende o *oikos*, logo, que transcende o próprio modelo da mulher-abelha. Em nossa visão, o poeta associa o feminino à *pólis* porque detecta essa relação íntima como parte constitutiva da democracia e opta por refleti-la no teatro, espaço pedagógico de críticas e aconselhamentos ao cidadão.

Dessa forma, defendemos a hipótese de que as esposas legítimas eram vistas enquanto mantenedoras da cidade ateniense, afinal vislumbramos tal representação nos enredos aristofânicos. Nosso poeta reconhece a necessidade do feminino para a construção e perpetuação de Atenas, sugerindo possibilidades para um arquétipo feminino que não é estático, mas sim constantemente (re)inventado pela comédia e, ao mesmo tempo, pelos valores e saberes sociais partilhados no dia a dia. Ao dialogar diretamente com a audiência, acreditamos que o teatro era capaz de captar as nuances cotidianas relacionadas ao desempenho dos papéis de gênero nesta sociedade, incorporando-as nas tramas cômicas e contribuindo igualmente para sua reiteração ou negação. Daí enxergamos a oscilação do teatrólogo entre enquadrar as mulheres no paradigma cultural pré-determinado, uma vez que suas noções não poderiam escapar completamente da ordem valorativa masculinizada do V e começo do IV séculos a.C., e transcendê-lo justamente por conceber e publicitar a importância cívica das esposas, importância essa integrada à democracia e reiterada por ele.

É necessário esclarecer que não carregamos a ilusão de inferir, da documentação selecionada, um movimento reivindicatório profundo das estruturas político-econômicas, culturais e sociais atenienses, mas sim de direcionar uma análise específica às peças, em ligação com a historiografia atual. Longe de considerar as obras de Aristófanes como feministas ou revolucionárias, pretendemos ampliar as possibilidades da pesquisa histórica, dialogando com os estudos de gênero.

Quando falamos em pesquisa no campo da História Antiga, versamos inevitavelmente sobre o conceito de Antiguidade e as bases fundantes do fazer histórico. A princípio visto de uma forma bastante tendenciosa, como testemunho de

---

<sup>8</sup> Criado por Semônides de Amorgos, poeta do VII século e perpetuado por Xenofonte, já do V século, o padrão social da Mélissa (mulher-abelha) classificava as mulheres conforme tipos de animais. A mulher-abelha seria a boa esposa, subserviente, silenciosa e atenta às atribuições do *oikos*.

um mundo fascinante em oposição à obscuridade medieval, o “antigo” adquiriu características de investigação científica no século XIX, influenciado pelas teorias evolucionistas oriundas dos estímulos darwinianos, sendo empregado pelos estudiosos para validar a ideia da Grécia como o berço do Ocidente (GUARINELLO, 2013, p. 18-23). Ultrapassando a premissa da superioridade europeia diante dos povos orientais, bem como do fator econômico em relação às demais esferas da vida, a História presenciou uma mudança profunda com as inovações trazidas pelo giro linguístico na década de 1970, responsável por ampliar os objetos de estudos e aportes teórico-metodológicos historiográficos.

Passou-se a considerar a cultura, o cotidiano, a identidade, a mulher, o negro, o homossexual enquanto temas de análise, ressaltando-se focos identitários e étnicos, bem como grupos que foram marginalizados pela sociedade e pela própria ciência histórica, porque propositalmente esquecidos e silenciados. O “antigo” conecta-se, então, a esforços historiográficos que procuram tanto investigar questões culturais e políticas à luz de teses da Sociologia e Antropologia quanto à reafirmação do caráter científico da História, no qual se reconhece a subjetividade inerente do historiador em conjunto com a sua função técnica, qual seja, a de construir a interpretação de uma pequena parcela do passado alinhada com preocupações do presente (GUARINELLO, 2004, p. 12). Neste processo de constantes (re)interpretações, edificamos um saber baseado em fragmentos de realidades passadas e em teorias coadunadas com nossas inquietações contemporâneas, daí escolhermos o suporte de gênero para respaldar nosso estudo aristofânico.

Longe de empregarmos este modelo interpretativo de forma simplista, nos propomos a realizar um panorama de sua emergência teórica, intrinsecamente ligada ao trabalho de historiadoras e feministas preocupadas em denunciar a exclusão das mulheres. Tal panorama localiza nossa pesquisa entre a História de Gênero e a diferencia da História das Mulheres. Com o intuito de analisar o desenvolvimento deste campo em conjunto com a História das Mulheres, bem como compreender o uso do gênero e da categoria “mulher” nas produções brasileiras, Rachel Soihet e Joana Pedro (2007, p. 284-285) se debruçam sobre a efervescência acadêmica da década de 1980 que enfatizou a problemática feminina, sem utilizar ainda as noções de identidade de gênero tão amplamente debatidas na atualidade.

As autoras apontam a relativa demora da disciplina em aproximar-se destas noções identitárias e, também, em elencar o feminino como objeto de estudo por deparar-se com a resistência daqueles que advogavam uma História dos grandes nomes e figuras masculinas, isto é, uma História feita unicamente pelo homem. Como citado acima, não obstante o uso tardio, o século XX apresentou importantes transformações no modo de se conceber e realizar a História, perpassando desde os novos preceitos da Escola dos Annales, às vertentes neomarxistas responsáveis por incluir grupos sociais excluídos, ou seja, operários, escravos, pobres e mulheres até à emergência do gênero enquanto um caminho teórico possível para os historiadores. Proveniente das Ciências Sociais, este conceito foi adquirindo matizes específicas dentro da História, tornando-se um instrumento analítico capaz de elucidar as intrincadas relações entre lugares de fala e lugares sociais, a saber, entre a organização política e as construções femininas e masculinas que designam o comportamento e as aspirações adequadas aos homens e mulheres em dada época e local.

Mais do que expor a supressão feminina na História – como nos aponta Joan Scott (1992, p. 76), uma dupla supressão, porque relacionada tanto à invisibilidade da atuação feminina em diferentes períodos históricos quanto à própria invisibilidade sofrida pelas pesquisadoras nas Universidades – acreditamos ser necessário diferenciar a História das Mulheres, que defendeu essa exposição como motivo propulsor, da de Gênero. Embora ambas tenham surgido em estreita ligação epistemológica uma com a outra, consideramos que o gênero transcende as propostas da História das Mulheres ao lidar com o problema da diferença em dois níveis. No primeiro, contesta a suposta homogeneidade da categoria “mulher”, demonstrando a diversidade étnica, econômica, sexual e identitária subjacente à construção deste termo que se pretendeu universal. Dentro da terminologia “mulher”, há múltiplos grupos de mulheres, com variantes significativas a serem ponderadas. No segundo nível, questiona a distinção social entre mulheres e homens baseada no sexo biológico, atestando como tal distinção está pautada mais nas percepções de masculino e feminino em determinado período e lugar e menos em uma aceção essencialista e atemporal destes coletivos.

Em outras palavras, atesta como a identidade de gênero é edificada sempre em relação ao outro, ao diferente, por isso torna-se fundamental conceber o contraponto masculino ao abordarmos o papel das mulheres na História. O gênero

ainda problematiza a natureza do feminino e masculino, investigando os elementos estruturantes de feminilidade e masculinidade padronizadas, isto é, quais subsídios suportam e elucidam a existência humana a partir de padrões generificados. Na atualidade, é possível inclusive falar em existências não binárias, oriundas da chamada teoria queer, que propõe a desconstrução da referência dual enquanto exemplo explicativo, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho com Judith Butler (2003).

Somados à utilização do gênero, levantaram-se questionamentos acerca da unidade do termo “mulher” nas investigações historiográficas e feministas, interrogando-se sobre quais coletividades de mulheres – pobres, ricas, negras, brancas, heterossexuais, lésbicas, bissexuais – recaíam as pesquisas científicas. À medida que tais diferenciações foram incorporadas pela História das Mulheres e de Gênero, identificou-se a gradual separação entre ambas as vertentes, com características, objetivos e métodos distintos, mas não necessariamente excludentes.

Como salienta Pedro Paulo Abreu Funari (2003, p. 21), certamente há uma diferença entre a História das Mulheres e a abordagem de gênero, mesmo que tênue. Isso significa dizer que o gênero busca desconstruir as noções de feminino e masculino respaldadas pelo parâmetro biológico. Também significa dizer que a perspectiva de gênero não privilegia somente um agente histórico – o homem ou a mulher – mas, uma vez que se baseia na relação entre os sexos para uma melhor compreensão dos fenômenos históricos, se debruça sobre ambos a fim de examinar os padrões de masculinidade e feminilidade referentes à determinada organização social e é empregada pelos historiadores, desse modo, como uma categoria de análise (SCOTT, 1995).

No entanto, não abordaríamos o gênero hoje em dia se não fosse pela História das Mulheres aliada aos debates e reivindicações feministas de fins do século XX. Assim, na esteira dos trabalhos pioneiros encarregados de romper a ausência feminina na Antiguidade, destacamos as obras de Sarah Pomeroy (1975) e Claude Mossé (1983) que analisaram a atuação de diferentes grupos de mulheres gregas e romanas. Apesar de terem contribuído consideravelmente para a expansão dos objetos de estudo históricos, detectamos a perpetração da passividade feminina em suas obras, especialmente no caso de Mossé. Em sua obra sobre a mulher na Grécia Antiga, a autora defende a inferioridade das mulheres antigas como elemento



integrante das relações cotidianas, aplicável a todas, independente do nível social por elas partilhado. A única dimensão ativa possível residiria no espaço doméstico pela administração dos bens familiares. Portadora de um estatuto similar ao do escravo, Mossé (1990, p.10) afirma que a mulher era considerada a eterna menor na sociedade ateniense, necessitando de um tutor para representá-la.

A autora (1990, p.15) ainda atribui maior liberdade às hetairas em comparação com as esposas legítimas, imagem que mais tarde viria a se tornar um estereótipo contemporâneo de seus comportamentos antigos, no qual reitera-se a autonomia da cortesã em seu aspecto sexualizado e a submissão da esposa em seu aspecto silenciado. Perpassando quinhentos anos entre os períodos grego e romano, Pomeroy objetivou construir uma História Social das Mulheres apta a elucidar a participação feminina em distintas épocas das sociedades supracitadas e, por participação feminina, a autora compreende todos os grupos econômicos, visto que “a História Antiga, a um grau considerável, tem sido basicamente o estudo das classes dominantes” (POMEROY, 1993, p. 16).

A fim de erigir uma História das Mulheres que abarcasse tal diversidade, a historiadora (POMEROY, 1993, p. 14) pautou-se em fontes literárias e arqueológicas; das primeiras, destacamos obras mais familiares de escritores antigos como Heródoto e Tucídides e das segundas, enfatizamos a escultura, a cerâmica, os utensílios privados utilizados pelas mulheres, bem como os grafites romanos e papiros egípcios com registros de cartas, orações e rezas escritas por/para mulheres. Dos documentos escritos, Pomeroy (1975, p. 15-16) também pontua a fiabilidade da comédia enquanto testemunho para o historiador, por abordar indivíduos comuns das sociedades antigas.

Ainda em relação às produções estrangeiras, temos as obras de Georges Duby e Michelle Perrot (1992), Nicole Loraux (1993), Lauren K. Taaffe (1994), Sue Blundell (1995) e Lin Foxhall (1998) que, em consonância com os impulsos das historiadoras acima referidas, buscaram analisar múltiplos aspectos das vivências e atividades femininas na Antiguidade Clássica. Lin Foxhall e John Salmon, com pioneirismo, tratam sobre a questão da masculinidade nas representações clássicas no livro *When Men were men: Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity* (1998), contribuindo, sobremaneira, para o crescimento do interesse nessa área e para o desenvolvimento da História de Gênero. Já distante, em fins do século XX, da História das Mulheres, a perspectiva de gênero estava focada em concepções do

feminino em estreita ligação com o masculino, como também em estudos voltados às noções de poder atreladas a um determinado ideal de virilidade. No que tange Aristófanes, citamos os trabalhos de Froma I. Zeitlin (1981) e Helene P. Foley (1982), essenciais para a construção de uma visão arrojada acerca das comédias aristofânicas e suas possibilidades interpretativas, especialmente se pensarmos na conexão por elas iluminada entre o teatro cômico e as mulheres em Atenas.

No Brasil, a História das Mulheres ganhou força com as publicações de Mary del Priore (1997) e Margareth Rago (1997), bem como com as historiadoras mencionadas Soihet e Pedro (2007, p. 282) que pontuam a criação do Grupo de Trabalho de Estudos de Gênero em 2001 associado à ANPUH enquanto um marco do avanço destes estudos no Brasil. Com o intuito de indagar sobre a existência e as bases de uma epistemologia feminista brasileira, Rago (1998, p. 6) constata o aumento, no fim do século XX, do interesse historiográfico em desconstruir a imagem do homem branco/heterossexual/civilizado como identidade central do Ocidente; Soihet e Pedro (2007, p. 290), por sua vez, apontam o uso exacerbado do conceito de gênero sem o devido debate teórico responsável por embasá-lo, assinalando o crescimento do termo em títulos acadêmicos que frequentemente não aprofundam as discussões.

Concernente ao mundo antigo clássico, salientamos as contribuições de André Leonardo Chevitarese (1990) e Maria Regina Cândido (1998). Versando, respectivamente, sobre o estatuto das mulheres atenienses e as peças aristofânicas e sobre as ligações entre o feminino e a magia, foram pioneiros na abordagem do assunto na Atenas Clássica. Em complementaridade aos historiadores mencionados, ressaltamos as produções de Marta Mega de Andrade (2001) e Fábio de Souza Lessa (2004) que serão exploradas no decorrer de nosso trabalho e, ainda, do historiador já mencionado, Funari (2001), de Marina Regis Cavicchioli (2003), Lourdes Conde Feitosa (2005), Fábio Vergara Cerqueira (2008) e Nathalia Monseff Junqueira (2011). Responsáveis tanto por problematizar o conceito de gênero quanto por emprega-lo em diferentes contextos da Antiguidade a partir de um leque documental variado – inscrições parietais, cerâmica, evidências iconográficas, indícios textuais –, esses estudiosos vêm fortalecendo a História de Gênero no Brasil, bem como a legitimidade desta teoria enquanto um caminho sério e comprometido com o desenvolvimento da pesquisa histórica.

Dessa maneira, nosso exame documental baseia-se nesta vasta historiografia, bem como no aporte de gênero que, como vimos, foi largamente debatido por historiadores, sociólogos e filósofos dedicados a concebê-lo dentro e fora dos movimentos sociais e das Universidades, expandindo suas fronteiras conceituais e locais de aplicabilidade. Dentre eles, destacamos o pensamento das pesquisadoras anteriormente mencionadas, Scott (1992) e Butler (2003); enquanto a primeira (1992, p. 25) inscreve o gênero especificamente na discussão historiográfica, mostrando como podemos utilizá-lo para decodificar os diversos elementos presentes nas relações de poder, incluindo concepções do que significava “ser mulher” e “ser homem” em dada sociedade, a segunda (2003, p. 50) explora a insistência dos grupos feministas contemporâneos em definir um único sujeito feminino expresso na categoria “mulheres” e, também, as conexões culturais entre sexo, gênero e sexualidade, transcendendo o binarismo feminino/masculino.

Assim como Butler, Scott inicia sua linha de raciocínio abordando o uso do gênero na linguagem, apontando o quanto a diferenciação gramatical contém inúmeros simbolismos agrupados, capazes de atribuir uma identidade a um indivíduo ou a um coletivo e, ao mesmo tempo, de expressar a significação da existência pública, ou seja, como tais indivíduos e coletivos se concebem e se referenciam na sociedade e no dia a dia. A maneira como um sujeito ou um grupo são tratados na linguagem – no feminino, masculino ou, ainda, sem um gênero endereçado - nos diz como os outros agentes sociais os percebem, ou mesmo como eles próprios se percebem. Ao voltarmos-nos para a estrutura da língua grega nas obras aristofânicas, detectamos a fluidez dos papéis de gênero manifesta na associação entre atributos públicos considerados masculinos e o papel feminino, quando Lisístrata afirma que aprendeu a arte da oratória com seu pai, assim como vemos a aproximação entre aspectos aparentemente femininos e a atuação masculina em *As Tesmoforiantes*, quando Agatão é confundido com o gênero feminino e ainda defende que, para criar mulheres em suas tragédias, deveria ele próprio vestir-se como uma<sup>9</sup>.

Scott também critica as limitações de perspectivas descritivas que, embora tenham se esforçado para resgatar a performance das mulheres na História,

---

<sup>9</sup> As passagens mencionadas serão exploradas no decorrer de nosso trabalho e encontram-se, respectivamente, em duas de nossas peças-alvo: *Lisístrata* (vv. 519-520) e *As Tesmoforiantes* (v. 156).

acabaram por não aprofundar as questões teóricas, caras aos historiadores se pensarmos como os estudos de gênero carregam o potencial de transformar as próprias balizas do fazer histórico. Em outras palavras, adotar o conceito de gênero enquanto uma trajetória teórico-metodológica cabível significa ir além do tema mulheres, englobando antes as relações políticas, sociais e culturais que produzem e (re)reproduzem os ditames de feminilidade e masculinidade em dado período (SCOTT, 1995, p. 74-75). Significa, assim, evidenciar o vínculo entre os estudos de gênero e uma nova História, apta a abarcar a pluralidade das identidades no tempo em ampla ligação com a esfera política, econômica e cultural, ou seja, apta a igualar a importância de temáticas voltadas a guerras, revoluções, transformações econômicas às de feminilidade/masculinidade e identidade/alteridade, visto que ambas se complementam e integram as experiências sociais de uma época.

De acordo com a autora, as abordagens da História das Mulheres podem ser compreendidas a partir de três posições teóricas, quais sejam, os impulsos feministas em explicar os fundamentos do patriarcado, as tradições marxistas que atrelam papéis de gênero às relações de trabalho e, por último, vertentes baseadas em leituras da psicanálise. Conquanto expressivas para o crescimento das pesquisas das mulheres, tais posições reiteraram olhares deterministas acerca das trocas entre o feminino e o masculino, perpetuando a noção da existência do feminino como o não-masculino – tomando o falo enquanto paradigma significativo – logo, como o agente oprimido e passivo. Em que pese a sujeição das mulheres, é necessário rompermos o discurso homogeneizante e a-histórico responsável por relegá-las ao espaço, aparentemente intransponível, da dominância masculina.

Alguns estudiosos têm aderido à ideia do falocentrismo nas últimas décadas do século XX<sup>10</sup>; porém, como nos aponta Cavicchioli (2008), a utilização deste conceito para elucidar a distinção sexual em diferentes contextos históricos consiste mais na projeção de um modelo analítico moderno nas sociedades antigas e menos nas percepções subjetivas e públicas partilhadas entre tais povos. Oriundas de vestígios textuais e arqueológicos nos quais identificam-se conotações mágicas atribuídas ao falo, essas percepções não estão relacionadas necessariamente a um

---

<sup>10</sup> Em linhas gerais, o falocentrismo pode ser definido como uma teoria contemporânea que busca abarcar as experiências sociais e políticas na Antiguidade a partir da dominância masculina, porque pressupõe a existência de uma cultura política baseada na assimetria passivo/ativo e na supremacia do falo. Dentre seus principais representantes nas pesquisas brasileiras e estrangeiras, destacamos os trabalhos de: BARBO (2008); HALPERIN (1990) e WINKLER (1990), concentrados na área de estudos da Grécia Antiga.

ideal de virilidade/superioridade social postulado pelo falocentrismo. Para esta teoria, a genitália masculina simboliza a autoridade e poder masculinos exercidos nas relações sociais, culturais e políticas da Antiguidade.

Denunciar a supressão da voz feminina na História não deve ser um ato em si mesmo, ou seja, não devemos denunciar a suposta supremacia do homem sem reconhecer as possibilidades de transgressão e negociação das mulheres em diferentes universos e contextos históricos, do contrário reforçaríamos a mesma imagem pré-concebida que procuramos desconstruir (SCOTT, 1995, p. 80-82). Assim, nos opomos ao falocentrismo porque acreditamos que enxergar a presença de uma lógica masculinizada perpassando o pensamento grego antigo, desde o testemunho hesiódico até a época clássica, não encerra a participação e os espaços de sociabilidade femininos na *pólis* ateniense nem resume suas existências na oposição superioridade/passividade; em contrapartida, nos instiga a questionar os motivos pelos quais as mulheres atenienses, em específico as esposas dos cidadãos, foram retratadas nas comédias de Aristófanes a despeito dessa lógica, desempenhando atribuições públicas e políticas como participantes ativas da democracia e dos problemas da cidade. Se, como veremos, uma das funções primordiais do teatro residia na educação do espectador a partir de críticas contundentes apontadas pelo poeta no enredo, porque apontá-las através de personagens femininas? O que a representação cômica do feminino nos diz sobre a relação entre a comédia, a *pólis* e as esposas legítimas?

A ausência de escritos femininos no período<sup>11</sup> não deve servir enquanto um traço categórico da anulação das mulheres nesta sociedade, mas sim nos apontar um indicativo de relações de gênero fundadas mais no almejado controle social das esposas e menos no cumprimento das normas estabelecidas, de outro modo não encontraríamos vestígios de que elas escreviam, circulavam pelos espaços públicos, se envolviam em questões políticas e apresentavam comportamentos desviantes da Mélissa. E mais: não possuiríamos o testemunho aristofânico responsável por retratá-las em seu aspecto atuante e positivo, ressaltando a essencial ligação da mulher com a cidade e elegendo as relações de gênero como fio condutor de nossas peças-alvo, nas quais descortina-se um perfil do feminino que se aproxima e se

---

<sup>11</sup> Tal ausência tem sido questionada pela historiografia atual e será por nós contestada no primeiro capítulo, haja vista que o próprio Aristófanes nos fornece indícios de mulheres escritoras coevas a ele.

distancia do proposto e, sobretudo, que carrega o dever de garantir o pleno funcionamento da *pólis*. Esposa mantenedora da *pólis* na comédia e na sociedade, porque a representação aristofânica procurava se respaldar nos dados e atividades cotidianas, captando-as no palco e atribuindo-lhes um novo significado, não inteiramente coadunado com o ideal de feminilidade do século V a.C.

Ao lidarmos com a distância entre o padrão como discurso e as práticas diárias provenientes (ou não) destes padrões, faz-se importante esclarecer que, por cotidiano, compreendemos os espaços de convívio humano palpáveis (GUARINELLO, 2004, p. 23-25), onde homens e mulheres atenienses se encontravam e possuíam a chance de ratificar ou negar, pelas ações e negociações do momento, o quadro valorativo masculinizado. Em nossa pesquisa, também empregamos o conceito de representação desenvolvido por François Hartog em *O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro* (1999) e o de identidade trabalhado por Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva em *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (2008). Sobre o primeiro, pontuamos o uso conceitual de representação efetuado por Hartog (1999, p. 53), que consiste em compreender de que maneira o homem grego do período clássico concebia o outro, aquele tido como não grego dentro da lógica do saber e dos referenciais culturais helênicos. Ele analisa a edificação da imagem dos citas por Heródoto, mostrando como a ordenação textual do historiador nascido em Halicarnasso encontrava-se balizada pela ordem valorativa grega. Assim, consegue conjugar os conceitos de alteridade e representação em sua análise herodotiana.

Detectamos a clara demarcação do trato documental empregado pelo autor na construção de seu conceito de representação, qual seja, a confrontação entre o saber compartilhado pelos gregos e a narrativa de Heródoto. Segundo ele (1999, p. 47-49), o historiador deve perscrutar os procedimentos próprios à estruturação de um texto a fim de entender em que medida o enunciado está pautado no conjunto de saberes de dada sociedade. Em outras palavras, o esforço historiográfico se concentra em apreender o sentido do documento para quem o recebe, investigando os elementos que possibilitam sua decodificação pelo público-alvo. A representação contida no texto analisado por Hartog, no caso os citas de Heródoto, é constituída de acordo com a correspondência aos modelos culturais gregos (HARTOG, 1999, p.50). Dessa forma, está baseada no distanciamento entre o eu e o outro como premissa para retratar determinada organização social, cultural, política e

econômica. Inserido nessa linha de raciocínio, acreditamos que a conceitualização de Hartog se coaduna com essa pesquisa de mestrado em duas frentes: na primeira, quando investigamos a natureza de nossa documentação e como as peças-alvo nos auxiliam a pensar as relações de gênero em termos dos saberes compartilhados no cotidiano, ou seja, das trocas concretas entre as mulheres e os homens na cidade ateniense, especialmente as esposas e os cidadãos.

Na segunda, ao investigarmos uma representação específica de Aristófanes – a do feminino cívico e atuante, também manifesto na figura da esposa mantenedora – nos debruçamos na relação de identidade/alteridade estabelecida entre o olhar masculino e as mulheres. Seria a esposa legítima incluída na lógica *políade* enquanto o outro? Quais indícios a comédia aristofânica nos fornece acerca da participação feminina na *pólis*? Nesse sentido, procuramos conceber o feminino enquanto o outro, sem, contudo, enquadrá-lo como o agente não-masculino em Atenas. As esposas tinham a possibilidade de criar seus espaços de sociabilidade, essenciais na elaboração e manutenção de referências identitárias femininas; em nossa visão, eram reconhecidas a partir deste universo próprio e os câmbios sociais, políticos e culturais com o gênero masculino ocorriam por divergências ou convergências, não por anulação e/ou dominação de um pelo outro. Importa enfatizar que, no estudo de gênero, o feminino não corresponde necessariamente à mulher, mas sobretudo ao papel social que lhe é atribuído em dado contexto.

No que diz respeito às formulações de Hall, Woodward e Silva (2008), pontuamos a acepção postulada pela autora, que define identidade enquanto uma amálgama de valores responsáveis por diferenciar dados grupos ou indivíduos. A identidade só adquire sentido para quem dela partilha – interna ou externamente – pela significação. Um grupo é diferenciável em relação ao outro porque ambos reúnem símbolos capazes de distingui-los, isto é, de associá-los a significados distintos. Assim, quando alinhamos esse conceito à nossa pesquisa de gênero, conseguimos compreender que “ser homem” torna-se diferente de “ser mulher” precisamente porque tais identidades estão agrupadas por símbolos e práticas próprias que, vale ressaltar, não são excludentes.

Ademais, por meio de nosso catálogo, almejamos rastrear o aparecimento de personagens femininas e sua importância nas peças, bem como as ligações tangíveis entre as práticas cotidianas em Atenas e os trechos cômicos ressaltados na seleção catalogada. Apresentamos a estrutura de nossa dissertação, na qual

realizamos o exame documental aristofânico no primeiro capítulo, destacando como o poeta advoga um papel crítico em suas peças. A reafirmação do aspecto reflexivo como componente da comédia nos auxiliou a compreender a inserção das esposas para além do riso. Investigando a rede literária compartilhada por Aristófanes somada à visão cômica por ele defendida e, ainda, ao caráter performático da comédia subjacente à criação textual, apontamos possíveis motivações para o seu recorrente interesse no feminino alinhado ao campo político. Também realizamos um balanço bibliográfico referente a autores da Letras e da História que se debruçaram sobre a documentação selecionada e que se coadunam ou se contrapõe à nossa proposta.

No segundo capítulo, contextualizamos o arco temporal trabalhado, a saber, os séculos V-IV a.C., focalizando o ano de encenação das peças (411 e 382 a.C.), bem como apresentamos uma discussão sobre a recepção das comédias nos festivais de Atenas. Também problematizamos o conceito de *pólis* e de democracia balizados pela historiografia atual, preocupada em rediscutir as acepções herméticas que reduzem a cidade ateniense unicamente à esfera política, desconsiderando as relações cotidianas entre seus diversos habitantes e pela visão aristofânica de cidade, fundamental para apreendermos a ligação publicitada pelo poeta entre as esposas e a *pólis*. A investigação do caráter democrático nesta sociedade nos possibilitou demonstrar a representação da esposa como mantenedora da *pólis*, representação que encontra respaldo com as fronteiras de gênero estabelecidas na Atenas Clássica. Assim, empregamos tanto teóricos do gênero quanto historiadores recentes da Antiguidade Clássica que nos amparam na investigação do feminino enquanto partícipe dessa sociedade.

Por fim, no terceiro capítulo, demos continuidade ao tratamento dos documentos, baseados na sistematização das informações contidas nas peças por meio da catalogação, informações já arroladas no primeiro e segundo capítulos, mas reforçadas e entrelaçadas no terceiro. Em um primeiro momento, expusemos acerca dos distintos grupos de mulheres do período clássico, bem como sobre atribuições consideradas femininas que também eram desempenhadas por homens. Em um segundo, abordamos as esposas legítimas especificamente, focando na(s) diversidade(s) existentes dentro dessa categoria, bem como na ocupação dos espaços públicos por elas efetuado. Por fim, procuramos reconstruir algumas



percepções de feminilidade e masculinidade que permeavam a organização social de Atenas a partir da visão aristofânica.

## **CAPÍTULO 1**

## **CAPÍTULO 1 ARISTÓFANES E O GÊNERO CÔMICO NA ATENAS CLÁSSICA**

### **1.1 Em torno de Aristófanes: a construção de uma carreira literária**

Aristófanes despertou um grande interesse nos estudiosos, seja pelo emprego de uma linguagem cômica que nos parece bastante direta e explícita face às obras de teatro atuais, seja pela riqueza de temas que congrega, relacionados a aspectos políticos, econômicos e culturais de sua época. No entanto, a despeito da significativa ligação estabelecida entre o poeta e a cidade de Atenas por meio das peças, estas foram reduzidas, pelos pesquisadores, ao impulso único e primeiro de causar riso no espectador ateniense, desconsiderando as motivações críticas do comediógrafo que, como veremos, constituíam elemento integrante da noção de comédia enquanto gênero literário.

No decorrer deste capítulo, dialogaremos com diversos trabalhos sobre Aristófanes, tanto de historiadores quanto de especialistas em outras áreas do conhecimento, mormente das Letras, os quais ressaltam o caráter crítico-reflexivo assumido pela comédia e enfatizado por nós. Por um lado, a análise historiográfica – diminuta em comparação à literária – nos possibilita enxergar a produção aristofânica como um fecundo corpo documental, capaz de elucidar importantes questões concernentes à governança ateniense e ao conflito bélico com os espartanos, bem como às relações de gênero, cerne de nossa pesquisa. Em contrapartida, as abordagens literárias nos auxiliam a compreender elementos específicos da forma, do conteúdo e da preparação cênica das peças.

Assim, no intuito de rastrear a trajetória literária do poeta e apreender as particularidades discursivas de nossa documentação, este item está pautado em alguns autores da área de Letras, bem como em historiadores que trabalham diretamente com nossa documentação. Embora a perspectiva metodológica deles não seja a mesma, identificamos sua aproximação pelo objeto de pesquisa que elencam, a saber, o teatro grego antigo manifesto nas obras aristofânicas. Por um lado, Silva (1987) busca reconstruir, através de alusões e dados do próprio texto, a carreira dramática de Aristófanes aliada às críticas do comediógrafo a autores coevos e, por outro, Duarte (2000) examina de forma minuciosa a construção da parábase aristofânica, que será explicitada nos próximos parágrafos. Angus Bowie (1993) busca compreender Aristófanes de acordo com os termos culturais

circulantes no período, notadamente os de caráter mitológico presentes nas comédias. Para isso, emprega em sua leitura a antropologia estruturalista. Vale ressaltar que todos os autores mencionados pertencem aos estudos literários sobre nosso poeta e não historiográficos.

Também empregamos, em nossa análise, o classicista Henderson (2007), que compila dados referentes à obra e vida de Aristófanes, localizados em autores coetâneos e posteriores que registraram fatores relevantes sobre o poeta. Michael Silk (2005), por sua vez, se debruça sobre a percepção de comédia partilhada em nosso arco temporal e como Aristófanes contribuiu para (re)produzi-la e/ou acrescentar-lhe matizes novas. Ambos os autores seguem a mesma linha quando estabelecem a quantidade de peças produzidas pelo nosso poeta, a saber, quarenta e quatro, das quais temos onze na íntegra e trinta e seis em estado fragmentário<sup>12</sup>. O número de textos produzidos por Aristófanes foi determinado por W.J.W. Koster em sua obra *Scholia in Aristophanem* (1960) e atualizado por Henderson em *Aristophanes Fragments* (2007). Nela, o autor resgata os escólios presentes no texto aristofânico, que constituem explicações paralelas à preservação documental das comédias. Somados as quarenta e quatro peças, há quatro espúrios, obras atribuídas ao teatrólogo, mas de autoria desconhecida: *Poesy*, *Shipwrecked*, *Islands* e *Niobus*.

É necessário enfatizar que rastrear os percursos literários empreendidos por Aristófanes significa explorar a própria noção cômica partilhada entre os autores atenienses do quinto século a.C., pois a escrita aristofânica vincula-se diretamente ao desenvolvimento da comédia como um estilo reconhecido e respeitado pelos contemporâneos e pelo público. De acordo com Duarte (2000, p. 7), não é possível reconstruir a vida de Aristófanes, visto que não encontramos informações pertinentes à sua trajetória biográfica no texto aristofânico; enquanto documento histórico, as comédias nos fornecem subsídios literários, bem como evidências

---

<sup>12</sup> São elas, respectivamente: *Os Acarnenses* (425), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422), *A Paz* (421), *As Aves* (414), *Lisístrata* (411), *As Tesmoforiantes* (411) *As Rãs* (405), *Assembleia de Mulheres* (392), *Pluto* (388), *Aeolosicon* (387), *Amphiaraus* (414), *Anagyris* (417), *Babylonians* (426), *Farmers* (422), *Old Age* (410/09), *Gerytades* (408/07), *Daedalus* (s/d), *Banqueters* (427), *Danaids* (420), *Dramas I/II* (426/25), *Peace II* (412), *Heroes* (414/13), *Thesmophoriazusae II* (415/14 ou 407/6), *Cocalus* (387), *Lemnian Women* (Depois de 410) *Clouds I* (422), *Envoys to the Odomantians* (s/d), *Merchant Ships* (424/421), *Storks* (390), *Wealth I* (408), *Poetry* (s/d), *Polyidus* (s/d), *Proagon* (422), *Women Claiming Tent-Sites* (s/d), *Fry-Cooks* (s/d), *Telemessians* (s/d), *Triphales* (Depois de 411), *Phoenician Women* (412/408) e *Seasons* (423/2). Todas as datas mencionadas referem-se ao período antes de Cristo.

concernentes à organização política e cultural da sociedade ateniense do V século a.C. e das relações – conflituosas ou harmônicas – entre o feminino e o masculino.

Como notaremos, Aristófanes se revelava sob a imagem do poeta educador; o que lhe interessava eram as críticas e inquietações que projetava no espaço do teatro, logo, não dispôs elementos de sua vida na documentação analisada. Assim, não pretendemos realizar uma narrativa em torno de sua esfera privada, mas sim localizá-lo brevemente a fim de tentar captar as motivações de suas escolhas literárias.

A partir do estudo dos fragmentos aristofânicos supracitados e dos escólios correlatos<sup>13</sup>, Henderson (2007, p. 15-17) nos indica a origem do comediógrafo. Sabemos que Aristófanes era filho de Filipo e Zenodora e teve três filhos, dentre os quais Filipo e Araros tornaram-se poetas cômicos como o pai. Araros não só produziu as duas últimas peças do pai em Atenas, como também as difundiu em outras partes do mundo helênico, especificamente na região oeste (SOMMERSTEIN, 2010, p. 4). Há uma discordância entre os escoliastas relativa ao nome do terceiro filho, designado tanto por Nicostrato quanto por Filitero. Conjugada à divergência nominal, os escólios mencionam uma expressiva controvérsia, ligada ao local de nascimento do poeta, pois Aristófanes teria sido acusado três vezes por Cléon, um político ateniense bastante conhecido no quinto século, de ser estrangeiro, ou seja, de ter se tornado ateniense posteriormente.

Significativa é a inscrição ressaltada por Henderson (2007, p. 17) “listando Aristófanes de Citadenaion entre os prítanes da tribo Pandionis”<sup>14</sup>. Se pressupormos a autenticidade de tal inscrição, podemos afirmar não apenas que Aristófanes era de fato ateniense<sup>15</sup>, como também integrou o grupo de prítanes de seu *demos*. Segundo Peter Jones (1997, p. 211), eles eram responsáveis por fornecer as pautas da Εκκλησία (*ekklēsia*), a assembleia, estabelecendo os assuntos discutidos no dia, bem como pela avaliação do desempenho dos políticos atenienses em seus cargos

<sup>13</sup> Ao mobilizarmos informações presentes nos escólios dos textos aristofânicos, não pretendemos tomá-los enquanto um retrato fiel da vida e obra de nosso poeta, mas sim problematizar os dados levantados, relacionando-os à nossa análise documental.

<sup>14</sup> IG ii<sup>2</sup> 1740 21 Κυδαθηναίεις Καλεσίας Ἀριστοφάνης. Em grego antigo, καλεσίας (*kalesías*) designa um oficial de justiça e é traduzido por Henderson como prítane. Esta inscrição pertence à lista de oficiais arrolada em Atenas no V século e organizada nas *Inscriptiones Graecae* (Greek Inscriptions) sob o título *Relatos de Magistrados e Catálogos*.

<sup>15</sup> Segundo Lessa (2004, p. 187), Pandionis era um dos cinco *demos* localizados no perímetro urbano de Atenas.

públicos e, também, por convocar os participantes do conselho dos Quinhentos, Βουλή (*Bulé*).

Esta atuação reforça o liame íntimo entre o poeta e a cidade de Atenas, pois, por um lado, ao se conceber como educador do espectador, Aristófanes publicitava questões fundamentais concernentes ao funcionamento da *pólis*, às instituições democráticas e às relações cotidianas. Em contrapartida, ao participar ativamente da esfera política, é evidente que o teatrólogo se encontrava profundamente envolvido com os problemas políticos de seu período, bem como vislumbrava no universo teatral a possibilidade de denunciar aquilo que julgava nocivo à cidade. Na comédia *Os Acarnenses* (425), a preocupação política de Aristófanes é fortemente manifesta e, mais importante ainda, em estreita relação com o papel pedagógico que ele advogava para si e para os poetas cômicos:

Assim, hoje, os encarregados de trazer-lhes os tributos das cidades virão desejando ver o poeta [Aristófanes] excelente que arriscou-se a falar coisas justas diante dos atenienses [...]. (τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες, ἤξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον, ὅστις παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια). Ele diz que lhes ensinará muitas coisas boas, de modo que vocês serão felizes sem bajulação, sem suborno, sem tapeação, sem patifaria, sem elogios rasgados, mas ensinando o que há de melhor. Depois disso que Cléon intente e fabrique tudo contra mim. O bem estará comigo e a justiça será minha aliada e jamais serei pego, como ele, a andar pela cidade como um covarde e um depravado (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, vv. 643-664)<sup>16</sup>.

Do trecho supracitado, destacamos os versos 643-45 ressaltados em grego, no qual visualizamos o recurso de auto referenciar-se, perceptível no uso do

<sup>16</sup> A fim de explicitar o significado de um termo, verbo ou expressão coadunado à nossa explicação, ressaltamos trechos específicos da documentação em grego antigo, todos retirados da plataforma online *Perseus Digital Library – Greek Texts and Translations*. Não constitui intento nosso trabalhar com a tradução completa dos versos em grego, mas sim enfatizar pequenas orações que nos auxiliem a compreender as mensagens, percepções e acontecimentos políticos dispostos por Aristófanes. No entanto, disponibilizamos a versão em grego antigo completa de um trecho quando comentamos orações longas deste.

Χορός

τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες  
 ἤξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,  
 ὅστις παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια.[...]  
 φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαίμονας εἶναι,  
 οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατούλλων,  
 οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.  
 πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω  
 καὶ πᾶν ἔπ' ἔμοι τεκταινέσθω.  
 τὸ γὰρ εὖ μετ' ἔμοῦ καὶ τὸ δίκαιον  
 ξύμμαχον ἔσται, κού μή ποθ' ἀλῶ  
 περὶ τὴν πόλιν ὦν ὡσπερ ἐκεῖνος  
 δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

substantivo ποιητής (poiētés) acompanhado do adjetivo ἄριστος (áristos) na terceira pessoa do singular, recurso utilizado pelo comediógrafo para valorizar sua produção e, sobretudo, para iluminar a função social da comédia, uma vez que ele corria o risco de falar as coisas justas aos atenienses “παρεκινδύνευσ’ εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια” porque era o melhor poeta. O termo ἄριστος adquire, nesta passagem, um duplo significado; ele é o melhor poeta no sentido estrito de ser um bom compositor e, igualmente, no sentido de manifestar um conselho político durante o enredo. Do nominativo δίκαιος (díkaios), τὰ δίκαια refere-se “às coisas justas, corretas, honestas” e podemos perceber como a noção de algo justo está aqui alinhada ao conselho que ele é capaz de emitir enquanto ocupante legítimo do espaço do teatro, conselho ligado, também, à realização de uma atitude benévola para Atenas.

Retornando aos escólios, Henderson (2007, p. 31), aponta uma referência de que Aristófanes possuía terras na ilha de Egina, dado retirado da obra *Apologia a Sócrates* de Platão; deparamo-nos ainda com menções ao poeta em *O Banquete*, ocasião em que Platão retrata o entendimento aristofânico de amor em conjunto com demais pensadores gregos, como também da natureza humana a partir das relações afetivas entre gêneros distintos (feminino/masculino e andrógino) e similares, especificamente homoafetivos. Ademais, seu trabalho cômico é citado por Aristóteles em *Poética*, onde o filósofo destaca Aristófanes enquanto representante da comédia antiga (ARISTÓTELES, 2015, p.30).

Sobre os primórdios da carreira aristofânica, Silva (1987, p. 28-31) salienta a ausência da assinatura do comediógrafo nas peças, veiculadas sob o nome de Calístrato, de quem foi assistente. Em *Cavaleiros* (424), o poeta lança uma justificativa plausível para a omissão de seu nome, a saber, o receio em encarar o público ateniense sem a maturidade literária requerida.

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, *Cavaleiros*, vv. 507-510)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Χορός

εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος ἡμᾶς ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,

Pelo trecho, notamos como o poeta ressalta sua familiaridade no espaço do teatro tanto pela experiência acumulada em comparação com momentos anteriores quanto por merecer estar ali. Desta vez, ποιητής vem acompanhado do adjetivo ἄξιος (*áxios*), que significa “aquele que tem valor, apreciado” e o valor referido por Aristófanes acerca de seu papel ultrapassa a questão literária. Ele merece estar ali, pois aponta o justo “τὰ δίκαια” ao espectador, que vive na cidade ateniense e sofre as agruras de uma *pólis* em constante combate com os espartanos. Novamente, o poeta faz questão de afirmar o quão justo seu discurso cômico procura ser e, aqui, não nos interessa se de fato era justo, mas sim a intenção em sê-lo. A preocupação aristofânica em reiterar constantemente a ligação política e social de sua comédia embasa nossa visão acerca da seriedade presente nos documentos selecionados, criados para entreter, mas, também, para inquietar e incutir no público a reflexão. Tal seriedade, por sua vez, confere não apenas historicidade à comédia aristofânica, visto que a obra se compromete com os acontecimentos cotidianos da qual faz parte, como também nos habilita a enxergar as situações fictícias enquanto críticas e não somente como ridicularizações.

Silva (1987, p. 70) pontua que, embora empregada por outros dramaturgos, a prática de não se identificar como autor era mal vista. A cautela de Aristófanes em não se exibir inicialmente nos sugere, ainda, a proximidade entre o autor e seu público, que poderia tanto ser conflituosa quanto amistosa, bem como a frequente preocupação em dialogar com o espectador, criando uma linguagem cômica capaz de satirizar e, ao mesmo tempo, levantar problemas alinhados à realidade ateniense do V e início do IV séculos a.C.

No que tange à autoria, havia entre os escritores a noção de cópia relacionada a um trabalho já produzido, afinal não raras vezes compartilhavam algumas temáticas semelhantes entre si devido ao momento bélico e conturbado em que viviam. Desse modo, conquanto não possamos falar em plágio para a época estudada, podemos detectar o discernimento da autoria e os subsequentes embates oriundos desta. A mesma questão social surgia em comédias distintas, levando-os a um clima de intensa competição (SILVA, 1987, p. 36). Em paralelo às invectivas direcionadas aos políticos atenienses, detectamos ataques a um autor específico,

---

οὐκ ἄν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής,  
510ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια.



como vemos neste trecho de *Cavaleiros* (424) em que o poeta, no verso 400, ridiculariza, pela idade avançada, Cratino, comediógrafo da geração anterior, aludindo à sua prática de urinar no leito devido à velhice “Se não te odeio, seja eu manta em casa de Cratino!”<sup>18</sup> Exemplo claro da rivalidade apontada, a referência direta a outro escritor nos aventa a existência de uma rede literária em Atenas, ainda que restrita a um círculo social pequeno, pois tragediógrafos e poetas cômicos trocavam experiências de escrita entre si, fosse no sentido de enaltecimento ou desvalorização do trabalho alheio.

Por compartilharem uma acepção de autoria distinta da moderna, na qual o autor era entendido a partir de uma projeção pública em conjunto com os demais escritores de seu período, a composição dos textos exigia a permuta de ideias, conceitos e recursos cômicos, da mesma maneira que mobilizava inquietações sociais, culturais, políticas, filosóficas comuns a tal rede de escrituras. Ao considerarmos que Aristófanes convivia diariamente com tais inquietações, vigentes no espaço de discussão entre os literatos atenienses, podemos conceber a representação cômica do feminino atuante e mantenedor como uma pauta social constitutiva deste universo literário e político, pauta essa que o comediógrafo optou por publicitar nas três peças-alvo por nós analisadas, a saber, *Lisístrata* (411), *As Tesmoforiantes* (411) e *Assembleia de Mulheres* (392).

Em outras palavras, a representação cômica do feminino construída por Aristófanes não constituía, necessariamente, apanágio de um pensamento exclusivo dele, que não encontraria respaldo na sociedade ateniense; ao contrário, cremos que era fruto, em parte, de tais discussões e trocas de ideias com literatos coetâneos, justamente porque as relações de gênero inquietavam os homens do período clássico. Assim, cientes da noção coletiva que norteava a figura do autor e, por conseguinte, a produção de nosso poeta, visualizamos a configuração de uma postura bastante delimitada em suas obras, diretamente conectada às demandas de uma *pólis* em guerra e fruto das discussões supracitadas, corroborando assim nossa hipótese de que a esposa legítima foi representada e era vista como mantenedora na Atenas Clássica, pois a sua inserção no drama cômico estava intimamente relacionada às preocupações debatidas e partilhadas entre os escritores. Este papel público era sustentado pelo reconhecimento de sua importância da mulher enquanto reprodutora dos filhos legítimos, reconhecimento este evidenciado por Aristófanes

<sup>18</sup> εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου χῶδιον.

em suas comédias<sup>19</sup>. É nesta rede de compartilhamentos literários que encontramos produções femininas, legadas a nós pelo próprio testemunho aristofânico e, uma vez que nosso foco reside justamente no aspecto ativo das mulheres, julgamos fundamental salientar o excerto da poetisa Praxilla parodiado pelo teatrólogo em *Vespas* (422):

Bdelicléon – Mas o que acontece quando Teoro, reclinando sobre seus pés, pega a mão direita de Cléon e canta:  
 “Lembre-se, amigo, da história de Admeto e estime as pessoas boas”. Com qual canção você vai tapar essa? (ARISTÓFANES, *Vespas*, v.1239)<sup>20</sup>.

Onze anos depois, reproduziu novamente uma canção da escritora na peça *As Tesmoforiantes* (411), substituindo o termo “escorpião” por “político” como vemos abaixo:

#### CORO

Isso é mesmo surpreendente!  
 De onde ela foi desenterrada  
 e que terra trouxe uma mulher  
 tão audaciosa?  
 Eu não teria pensado que a assanhada  
 tivesse a coragem de dizer essas coisas tão  
 descaradamente bem diante de nossos olhos!  
 Agora acho que tudo é possível,  
 e endosso o antigo ditado:  
 Você tem que olhar debaixo de cada pedra  
 ou um político pode te picar (ὑπὸ λίθῳ γὰρ παντί νου  
 χρή μὴ δάκη ῥητῶρ ἀθρεῖν) (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, v. 520-  
 530)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Visualizamos tal reconhecimento não apenas em nosso núcleo documental, mas também nas demais comédias restantes, das quais arrolamos as personagens femininas no catálogo anexado ao final da dissertação.

<sup>20</sup> Βδελυκλέων

τί δ' ὅταν Θέωρος πρὸς ποδῶν κατακείμενος  
 ἄδη Κλέωνος λαβόμενος τῆς δεξιᾶς·  
 “Ἀδμήτου λόγον ὡταῖρε μαθῶν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει.”  
 τούτῳ τί λέξεις σκόλιον;

<sup>21</sup> Χορός

τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,  
 ὀπόθεν ἠύρέθη τὸ χρῆμα,  
 χήτις ἐξέθρεψε χώρα  
 τήνδε τὴν θρασεῖαν οὕτω.  
 τάδε γὰρ εἰπεῖν τὴν πανοῦργον  
 κατὰ τὸ φανερόν ὡδ' ἀναιδῶς  
 οὐκ ἂν ὤομην ἐν ἡμῖν  
 οὐδὲ τολμήσαι ποτ' ἂν.  
 ἀλλ' ἅπαν γένοιτ' ἂν ἥδη·  
 τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ  
 τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ  
 παντί νου χρή  
 μὴ δάκη ῥητῶρ ἀθρεῖν.

De acordo com Ian Mitchell Plant (2004, p. 2), foram descobertas diversas obras elaboradas por mulheres entre os séculos VII a.C. e VI d.C. da Antiguidade, inclusive de naturezas substancialmente distintas, perpassando escritos filosóficos, gramáticos, astronômicos, históricos, matemáticos, medicinais e sexuais. Para organizar a antologia feminina por nós empregada, Plant (2004, p. 4) baseou-se nos indícios presentes em fontes diversas, que vão desde Meleagro e Antípater da Tessalônica, poetas do século I e II a. C. de cujos registros figuram algumas poetisas da época arcaica e clássica, até as obras *Sofistas no Banquete* (*δειπνοσοφιστής, deipnosophistēs*) de Ateneu, do III século d.C. e a *Suda* do X século d.C., uma compilação em ordem alfabética de numerosas produções greco-romanas, das quais constam também autoras.

Não obstante ensinadas a compor para o coletivo familiar, o autor (PLANT, 2004, p.7) evidencia que elas o faziam com a intenção de difundir suas criações literárias, rompendo o padrão feminino subserviente e silencioso propagado por alguns escritores gregos. Assim como os assuntos elencados variavam, o estatuto social das compositoras também, consistindo tanto em mulheres bem-nascidas quanto prostitutas<sup>22</sup>. Praxilla era uma poeta lírica da cidade de Sicyon e produziu durante a época clássica de Atenas. Aludida por Antípater como “uma das nove musas”, foi homenageada pelo escultor Lisipos com uma estátua de bronze, além de possuir versos seus gravados em um vaso de aproximadamente 450 a.C. Tais vestígios, que consistem tanto na alusão quanto difusão de suas palavras, atestam a importância e possível alcance de Praxilla para o período (PLANT, 2004, p. 38).

Por redigir as chamadas canções do simpósio, destinadas especificamente ao banquete masculino, do qual as esposas legítimas estavam proibidas de participar, Plant (2004, p. 5) mostra a associação da posição social de Praxilla à das hetairas pelos estudiosos. Em contrapartida a esta ideia, pesa o registro de que prostitutas realmente escreviam, porém, seus poemas assumiam regularmente um tom pornográfico e não apresentavam identificação autoral. Praxilla não apenas assinava suas composições, como em seus oito fragmentos restantes não há indícios de nuances eróticas. Corroborando nossa argumentação, destacamos o trabalho de

---

<sup>22</sup> De acordo com Lessa (2004, p. 13), podemos compreender as prostitutas na Atenas Clássica a partir da diferenciação entre as hetairas (cortesãs) e as *pornai*. As primeiras recebiam uma educação artística e acompanhavam os homens nos banquetes, portanto tinha um valor maior, em termos morais e financeiros, em comparação às segundas. No terceiro capítulo deste trabalho, nos dedicamos a iluminar a diversidade das mulheres na sociedade ateniense e, para tal, abordamos sobre as prostitutas.

Sean Corner (2012, p. 40), que investiga a participação feminina em ambientes de convívio da cidade ateniense.

De acordo com o autor grande parte das análises referentes aos espaços de comensalidade grega concebeu a exclusão das mulheres respeitáveis<sup>23</sup> enquanto pressuposto para a manutenção do simpósio. Embora coadune com essa ideia, Corner (2012, p. 40) defende a existência de uma instituição exclusivamente feminina, a παννυχίς (*pannychís*)<sup>24</sup>, pontuada por Menandro, poeta ateniense da chamada comédia nova em sua peça *Díscolo*. No drama cômico, Menandro representou três reuniões de um banquete familiar, registrando aspectos particulares deste espaço, como o partilhar de bebidas e a presença de parentes e, na última reunião evidenciada, Corner (2012, p. 42) detectou a realização simultânea do simpósio e da *pannychís*, similar ao banquete dos homens na estrutura e no propósito, uma vez que possibilitava a convivência entre as mulheres, todas ligadas entre si por laços familiares, e era acompanhada pelo consumo de vinho e comidas no desenrolar da comédia. Inicialmente conectada unicamente ao ἄριστον (*áriston*), refeição festiva que ocorria de manhã ou à tarde relacionado à determinada celebração sagrada, a *pannychís* assume, na representação menândrica, um caráter autônomo de mulheres reunidas sem um fim especificamente religioso (CORNER, 2012, p. 43). Acreditamos que Praxilla poderia integrar este ambiente feminino como uma mulher bem-nascida, ou seja, o caráter de sua produção não correspondia necessariamente ao seu estatuto na sociedade ateniense.

Ainda em *Vespas*, encontramos menção a mais uma compositora:

Bdelicléon – Depois dele, Ésquines, filho de Zellos, vai pegá-la [a música], um homem culto e sofisticado, e vai cantar:

“Dinheiro e poder  
para Clitágora e eu  
entre os Tessalônios”

(“χρήματα καὶ βίαν  
Κλειπαγόρα τε κάμοι  
μετὰ Θεπτάλων”) (ARISTÓFANES, *Vespas*, v. 1245)<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Mesmo que Corner não esclareça explicitamente o que compreende por mulheres respeitáveis, entendemos que essa classificação é equivalente à das esposas legítimas e bem-nascidas por nós compartilhada.

<sup>24</sup> A palavra é composta pelo radical em grego antigo – *pan*, forma neutra do termo *pás* que significa todo ou tudo acrescentado à palavra *νύξ* (*nýx*), noite. Seu significado consiste, então, em “duração de uma noite; festa noturna”.

<sup>25</sup> Βδελυκλέων

μετὰ τοῦτον Αἰσχίνης ὁ Σέλλου δέξεται,  
ἀνὴρ σοφὸς καὶ μουσικὸς, κατ’ ἄσεται·

Logo depois de mencionar o excerto de Praxilla, Bdelicléon prossegue com seu raciocínio no enredo, afirmando que, após Filocléon, Ésquines cantará mais uma *scholia*. Inserida nesta *scholia* por ele recitada, visualizamos o nome de Clitágora no dativo singular, nos indicando que χρήματα (*chrémata*), o dinheiro e βίαν (*bían*), o poder, iriam para ela e para o próprio Ésquines, referido pelo pronome pessoal κάμοι - junção de καὶ mais ἐμός. A partir desta passagem, podemos inferir a presença de Clitágoras enquanto uma escritora deste universo literário, assim como Praxilla. No entanto, há algumas controvérsias relacionadas à sua existência. Henderson (1998, p. 381) nos aponta que o nome “Κλειταγόρα” pode tanto ter pertencido a Clitágoras, como a um impostor conhecido no período, ou ainda, constituir apenas o nome de uma música recorrente nos banquetes.

Além de constar na antologia disposta por Plant em conjunto com Aspásia, Telesilla e outras figuras femininas, consideramos significativo que o nome dela desponte em seguida do trecho atribuído à Praxilla. Somado a esta sequência, Milton Torres (2014, p. 198), estudioso das Letras preocupado em compreender a impostura nas comédias, salienta que há discordância entre os escoliastas do texto aristofânico em relação à autoria da canção, conferida à escritora ou a um impostor. No entanto, os comentadores não discordam da existência de Clitágoras. Ademais, um dos escólios presentes em *Lisístrata* se refere à Clitágoras como uma poetisa, mas da Lacedemônia<sup>26</sup>, o que configura mais um indício de sua real existência. A forma no dativo pela qual sua identificação nominal aparece no trecho é, também, expressiva, pois essa forma da língua grega indica explicitamente que algo é dado a alguém (RAGON, 2011, p. 128), ou seja, Clitágoras seria, nesse contexto, referida como uma pessoa e não apenas como o nome de uma *scholia*. É necessário esclarecer que, ao dedicarmos um espaço de discussão sobre os poemas femininos, não constitui objetivo nosso esgotar a questão, tampouco comprovar se Clitágoras foi (ou não) uma compositora. O que salta aos nossos olhos é justamente a escolha de Aristófanes em incluir obras edificadas por mulheres, pois ao citar ambas as autoras, ele pressupunha que o público ateniense estivesse familiarizado com os escritos das mulheres.

---

“Χρήματα καὶ βίαν  
Κλειταγόρα τε κάμοι  
μετὰ Θεππάλων” —

<sup>26</sup> ἢ γὰρ Κλειταγόρα ποιήτρια ἦν Λακωνική, ἧς μέμνηται καὶ ἐν Λαναΐσιν Ἀριστοφάνης. Clitágora foi uma poetisa lacônia que Aristófanes menciona também em *Danaides* (HENDERSON, 2007, p. 237).

A inserção do excerto de Praxilla e do cântico possivelmente pertencente à Clitágoras demonstram a participação das mulheres em espaços públicos, concebidos pela historiografia como exclusivamente masculinos. Evocá-las no ambiente teatral a partir de suas obras significa atestar a existência de tais mulheres enquanto produtoras de uma cultura – oral e escrita – que, de alguma forma, integrava o saber compartilhado pelos atenienses, afinal os elementos dispostos no enredo cômico demandavam a decodificação por parte do espectador, apto a compreender a encenação pelo conhecimento das informações arroladas, constituintes do cotidiano citadino. Significa, ainda, reconhecer a produção feminina como legítima e relevante o suficiente para ser recordada. A atuação feminina se revela, também, pelo caráter público dos trabalhos escritos na sociedade ateniense, visto que, em uma realidade predominantemente oral, a difusão das palavras ocorria por meio das declamações em diversos ambientes, desde a ágora até os banquetes referidos, tornando-as, assim, conhecidas dos ouvintes. Ao analisarmos a participação das mulheres manifesta em produções escritas, não pretendemos enxergar a menção de Aristófanes como extraordinária, mas sim mostrar que os trabalhos femininos integravam as redes literárias em Atenas, tanto quanto os masculinos, e, ainda, que o comediógrafo evidencia outra faceta do feminino não alinhada ao padrão da boa esposa, relegada ao *oikos* e ao silêncio.

Destarte, pela citação direta no corpo das peças, podemos entrever as relações firmadas entre diversos poetas, relações que transcendiam a esfera dramática, ligando-se por motivos políticos e sociais. É o caso de Aristófanes e Êupolis, o último atinente a mesma geração do primeiro. Ambos assumiram um posicionamento político similar durante a Guerra do Peloponeso, isto é, primaram pelo reestabelecimento da paz com a principal cidade inimiga, Esparta. Para tanto, compuseram comédias nas quais Cléon, notório político e estrategista de Atenas foi abertamente ridicularizado (SILVA, 1987, p. 41-43). A compreensão da estreita ligação entre a produção da comédia e seu tom denunciatório nos permite conceber Aristófanes como um crítico e educador dos atenienses; como vimos em passagens anteriores, o próprio se enxergava enquanto aquele que fala à cidade em termos de aconselhar politicamente os cidadãos.

Ao divertimento cômico somava-se o dever em apontar os prejuízos causados à manutenção da *pólis*, por exemplo, pela má administração citadina personificada em Cléon. Elucidativo é o caso de Aristófanes e deste político, no qual o primeiro

dispôs do ataque nominal. Conforme nos mostra Silva (1987, p. 60), instrumento largamente empregado pelos comediógrafos de seu tempo, o ataque nominal carregava o intuito de expressar as opiniões do autor. Para Aristófanes, Cléon era responsável por ludibriar a população ateniense. O poeta o acusava de proferir discursos a favor do embate bélico, bem como de cobrar taxas abusivas dos aliados e, devido a isso, o parodia incisivamente em *Os Acarnenses* (425) e *Os Cavaleiros* (424), demarcando seu posicionamento político por meio da invectiva nominal. A predileção aristofânica em assinalar a identidade do indivíduo satirizado nos aponta a liberdade em selecionar as temáticas abordadas no espaço válido do teatro (SILVA, 1987, p. 58-59).

Apesar de adotarem assuntos aproximados devido às circunstâncias conflituosas do V século a.C e à noção de autoria coletiva, assumir uma postura explícita tal qual a aristofânica constituía opção do teatrólogo, logo, o autor respondia a inquietações de seu período e possuía autonomia para direcionar suas críticas políticas e sociais. Assim, sua escolha em criar a primeira heroína cômica com *Lisístrata*, bem como inserir novamente as mulheres enquanto protagonistas em *As Tesmoforiantes*, *Assembleia de Mulheres* e nos fragmentos nos leva a questionar os motivos que o impulsionaram a fazê-lo.

Se as relações de poder eram rígidas como atestada pela historiografia<sup>27</sup>, por que inserir o feminino nas peças e, sobretudo, como condutor das respostas às adversidades políticas causadas pelo gênero masculino? Qual o sentido da ocupação da Acrópole pelas esposas legítimas em *Lisístrata*, ou da acusação contra Eurípidés pelas mesmas esposas, responsáveis pela celebração do ritual das Tesmofórias? Por que edificar o enredo cômico neste espaço reconhecidamente feminino da *pólis* ateniense? E mais: por que estruturar as três tramas por nós analisadas a partir das aproximações e distanciamentos entre o feminino e o masculino, conferindo ao primeiro a dimensão ativa de aconselhar o segundo? Aristófanes não apenas estruturou-as por meio das relações de gênero, como também forneceu às personagens a capacidade de criticar as ações políticas

---

<sup>27</sup> Para saber mais, conferir as obras de Claudine Leduc, Giulia Sissa, François Lissarague e Louise Bruit Zaidman reunidas na coletânea *História das Mulheres: a Antiguidade*, organizada por Michelle Perrot e Georges Duby (1993), bem como a obra de Nicole Loraux *The Children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the Division between the sexes* (1993). Na produção nacional, destacamos os trabalhos de Giselle Moreira da Mata (2009), Luiz Henrique Bonifácio (2010) e Daniel Barbo (2008).

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 ταμειύσομεν ὑμῖν;) (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 490-495)<sup>28</sup>.

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 (ταμειύσομεν) 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. 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

<sup>28</sup> Πρόβουλος

διὰ τἀργύριον πολεμοῦμεν γάρ;

Λυσιστράτη

καὶ τᾶλλα γε πάντ' ἐκικήθη.

ἵνα γὰρ Πείσανδρος ἔχοι κλέπτειν χοῖ ταῖς ἀρχαῖς ἐπέχοντες,

ἀεὶ τινα κορκορυγὴν ἐκύκων. οἱ δ' οὖν τοῦδ' οὐνεκα δρώντων

ὅ τι βούλονται· τὸ γὰρ ἀργύριον τοῦτ' οὐκέτι μὴ καθέλωσιν.

Πρόβουλος

ἀλλὰ τί δράσεις;

Λυσιστράτη

τοῦτό μ' ἐρωτᾷς; ἡμεῖς ταμειύσομεν αὐτό.

Πρόβουλος

ὑμεῖς ταμειύσετε τἀργύριον;

Λυσιστράτη

τί <δὲ> δεινὸν τοῦτο νομίζεις;

οὐ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμειύομεν ὑμῖν;



por suas esposas<sup>29</sup>. Conjugando a escolha do poeta à sua função educadora, acreditamos que as comédias de Aristófanes, especificamente as que compõe nossa documentação, não respondiam unicamente ao propósito da ridicularização e do riso, mas incorporavam, sobremaneira, o caráter crítico presente neste gênero literário, lançando provocações ao público ateniense com o intuito de questionar as balizas fundantes da democracia e da cidadania. Provoações estas pautadas na tensão constante entre o feminino e o masculino, na qual o primeiro surge enquanto via de crítica legítima ao segundo, alertando-o das mazelas atuais e vindouras oriundas da insistência em perpetuar o embate militar do Peloponeso. Como vimos acima, o feminino é concebido a partir de uma esfera ativa, umbilicalmente relacionada ao papel de mantenedoras da *pólis* característico das esposas legítimas, pois a reprodução de cidadãos atenienses cabia a elas, o que indica, em última instância, a própria manutenção da cidade. Neste trecho, Lisístrata demonstra uma familiaridade com a cidade e a administração financeira não apenas pela associação dessa atividade praticada no âmbito privado, mas, sobretudo, porque ela critica o desempenho dos políticos quando menciona Pisandro e os tumultos econômicos causados pelo roubo, ou seja, ela carrega essa legitimidade em criticar, porque é uma esposa ateniense. Como explicitado, seu estatuto se comprova pela alusão à sabedoria financeira que adquire ao administrar o *oikos*; assim, na passagem é possível visualizá-la enquanto uma via de denúncia, pois é o feminino que se dirige ao masculino.

Em consonância com Silva (1987), Duarte (2000, p.10-11) afirma que Aristófanes constantemente se posicionava sobre variados assuntos nas peças; a autora o denomina, assim, de poeta-personagem, haja vista que detecta o uso da primeira pessoa do singular em algumas parábases, denotando de forma explícita as opiniões e juízos do autor. A parábase consistia na quebra da ilusão dramática, efetuada com o intuito 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, p.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

---

<sup>29</sup> Como constataremos no terceiro capítulo, em *Lisístrata* visualizamos a reclamação das esposas sobre a recusa masculina em ouvi-las, especialmente após as deliberações políticas da *ekklēsia*.

Aristófanes reivindicava com tanto afincos 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, p. 13). Dito isso, Duarte (2000, p.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”<sup>30</sup>, 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. Ademais, o emprego do termo professor διδάσκαλος (*didáskalos*)<sup>31</sup> para referir-se ao autor da peça nos evidencia seu estatuto de educador no universo teatral.

Ao elucidarmos o conceito de parábasis presente na produção aristofânica, não intencionamos analisar o conteúdo técnico e métrico que a forma, mas sim compreender o significado deste corte dramático para o autor e para a relação autor/público, como também problematizar a abordagem de alguns estudiosos. Assim, discordamos de Duarte (2000, p. 24-25) quando alega que a gradual dissolução da parábasis representa a redução do papel crítico do poeta. Embora do ponto de vista literário a parábasis tenha se modificado, só desaparecerá por completo em *Assembleia de Mulheres*, obra intermediária entre a comédia antiga e a nova comédia<sup>32</sup> e, mesmo nesta peça, encontramos um forte tom crítico postulado pelo teatrólogo. Em contrapartida, notamos que tanto em *Lisístrata* quanto em *Tesmoforiantes* este momento de rompimento se fortalece, conduzido pelas personagens femininas. Elas iniciam a fase parabática direcionando-se à cidade e

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> Consiste naquele que ensina; mestre; preceptor.

<sup>32</sup> A comédia grega antiga pode ser entendida a partir da sua divisão em três fases: a antiga, do século V, a chamada média ou intermediária, do século IV e, por último, a nova de fins do século IV (DUARTE, 2000, p. 26).

ao gênero masculino em um tom delatário. 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*.

Mais expressivo ainda é a formação da parábase em *Lisístrata*, composta pela oposição Coro das Mulheres versus Coro dos Velhos, ou seja, estruturada pelo embate cômico entre os gêneros. Conquanto a voz autoral não desponte, as ponderações aristofânicas fazem-se presentes pelas personagens. Percebemos que não há uma supressão de suas críticas, tampouco o abandono do caráter educativo da comédia, uma vez que o próprio conflito entre os gêneros é o condutor das ações e dele advém os desfechos carregados de conselhos e críticas aos cidadãos. Nessa linha de raciocínio, salientamos a análise de Erin Moodie (2012, p. 258), que se debruça sobre as peças aristofânicas a fim de compreender a quebra da ilusão cômica criada por Aristófanes em determinadas passagens de suas obras, principalmente em *Assembleia de Mulheres*.

De acordo com a autora (MOODIE, 2012, p. 260), tal quebra refere-se 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, Moodie (2012, p. 262) defende que as personagens femininas são particularmente importantes para o teatrólogo, uma vez que ele as empregava predominantemente como vias da ruptura ilusória, cara às peças por realizarem o diálogo com aquele que as assistia. Embora do ponto de vista formal esta quebra não consista na parábase vista em *Lisístrata* e *As Tesmoforiantes*, a autora ainda pontua (2012, p. 264) que o comediógrafo 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 início do IV século a.C. Para Moodie (2012, p. 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 realizam a quebra dramática em apenas duas situações do enredo, demonstrando a importância conferida ao feminino<sup>33</sup>.

Importa dizer que Aristófanes exorta o aconselhamento do espectador como aspecto constituinte da atividade cômica durante grande parte de sua produção. Em *As Rãs* (405), obra posterior à *Lisístrata*, a preocupação em alertar os atenienses permanece, como vemos abaixo:

É justo que o sagrado coro o que é útil à cidade aconselhe e ensine. Primeiro, portanto, é nosso parecer dar direitos iguais aos cidadãos e livrá-los dos temores. [...] Sem direitos, afirmo eu, não deve haver ninguém na cidade (ARISTÓFANES, *As Rãs*, v. 690)<sup>34</sup>.

Do trecho acima, ressaltamos a primeira oração, na qual encontramos dois verbos intencionalmente posicionados por Aristófanes, demarcando o seu claro dever de apontar os caminhos úteis ao alcance do bem-estar cívico e da garantia de direitos. Encenada em um momento crítico da Guerra do Peloponeso, a saber, quando de seu fim próximo, a peça buscava motivar os cidadãos a apoiarem uma possível resolução pacífica com Esparta, que já demonstrava disposição para selar um acordo devido à vitória ateniense na Batalha das Ilhas Arginusas ocorrida em 406 a.C. (KAGAN, 2004, p. 449). Por meio do coro, o poeta adverte, como vemos pelo uso de “ξυμπαραινεῖν”, presente infinitivo do verbo “συμπαραινέω”, que significa “juntar-se a alguém para recomendar algo”, ou seja, juntar-se aos cidadãos para indicar o caminho da paz, bem como os ensina “διδάσκειν”, do verbo “διδάσκω”. Por um lado, ele possui a legitimidade de juntar-se aos cidadãos, pois é também um deles; por outro, carrega essa legitimidade porque a comédia em si possui a função de mostrar questões concernentes à administração da cidade, ao funcionamento da democracia e à configuração da cidadania. Nesta simples oração, torna-se evidente o esforço aristofânico em reiterar seu papel de educador do público, papel pertencente a ele e à comédia, pois a esta cabia o divertimento e a reflexão, ambos legitimados no e pelo espaço do teatro.

<sup>33</sup> 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, p. 258).

<sup>34</sup> Χορός

τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει  
ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν. πρῶτον οὖν ἡμῖν δοκεῖ  
ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας κάφελεῖν τὰ δείματα [...]  
εἴτ' ἄτιμόν φημι χρῆναι μηδέν' εἶν' ἐν τῇ πόλει•

Retomando o mote estrutural, à quebra da ilusão seguia-se o anapesto, passagem na qual o comediógrafo realizava o autoelogio, exaltando tanto a qualidade de sua produção quanto reforçando sua legitimidade em pontuar o que julgava nocivo à democracia. Ao romper o drama, a parábase e o anapesto criavam uma ocasião – conhecida do público – propícia à autoafirmação do teatrólogo como tal e à edificação de sua carreira literária. É por esta “ponte entre a ficção e a realidade” (DUARTE, 2000, p. 36-39) que Aristófanes procurou se consolidar enquanto porta-voz do riso e da reflexão, uma vez que trazendo à tona questões em voga no período, permitia ao público transpor o discurso cômico e indagar-se sobre os mais variados problemas concernentes às relações cotidianas, fossem de natureza política, cívica ou mesmo religiosa.

Ainda no campo de estudos estrangeiros, temos o trabalho de Bowie (1993, p. 3-6) que pretende compreender, pautado no olhar estruturalista, quais princípios do pensamento e dos valores atenienses estão presentes nas peças aristofânicas. A preocupação do autor reside na recepção das comédias pelo espectador, em oposição aos trabalhos comumente focados em investigar o processo de composição cômica. Para ele, as teorias literárias vigentes em fins do século XX acabaram por construir imagens rígidas do comediógrafo, visto ora como um aristocrata conservador, ora como um forte defensor da democracia (BOWIE, 1993, p. 10).

Compartilhamos da ideia do autor quando argumenta que as tentativas de encaixar Aristófanes em um posicionamento hermeticamente definido acabam por ocultar a complexidade de suas obras, bem como a importância política de seus comunicados. 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. Assim, Bowie (1993, p. 14) enxerga o trabalho aristofânico enquanto “uma forma de arte pública, que não só discursa ou prega ao seu público, mas oferece a ele modos de olhar para si mesmo”.

Por empregar uma visão antropológica, voltada aos aspectos culturais de dada sociedade, o autor (BOWIE, 1993, p. 20) concentra sua análise no uso que Aristófanes faz dos mitos e rituais gregos, bem como nos seus possíveis significados para a construção das comédias. Bowie (1993, p. 24) rastreia padrões míticos recorrentes nas obras que integram um modo de pensar e explicar a sociedade helênica. Em outras palavras, Aristófanes dispôs do arcabouço mitológico conjugado a referências dos festivais citadinos, mobilizando um conjunto de saberes conhecido de sua audiência.

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*)<sup>35</sup>, 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

---

<sup>35</sup> A palavra *agón* significava, em grego antigo, assembleia; reunião; conselho; combate e debate.

próprio aspecto literário e pela natureza de exposição e questionamento oferecidos pelo ambiente teatral em conjunto com a postura aristofânica.

## 1.2 Manuscritos das comédias aristofânicas

Em complemento à exposição de alguns mecanismos cômico/críticos empregados por Aristófanes, bem como de sua trajetória literária no teatro grego antigo, buscamos analisar a preservação dos escritos aristofânicos. Como Érica Morais da Silva (2012, p. 24) salienta:

A escolha da documentação e as suas versões subsequentes estão relacionadas à nossa interpretação e perspectiva porque ela pode nos fornecer pistas e elementos significativos que permitem construir uma explicação plausível da realidade a que nos propomos retratar e debater.

Assim, é imprescindível que realizemos uma discussão sobre a maneira pela qual os textos de Aristófanes chegaram até nós. De acordo com Alan H. Sommerstein (2010, p. 1-3) existe um hiato temporal significativo entre a elaboração das comédias de Aristófanes e a forma como são apresentadas atualmente pelos estudiosos, uma vez que durante séculos os textos foram extensivamente copiados à mão. Em seu artigo, o autor se propõe a realizar um breve panorama da manutenção textual aristofânica. Para tanto, defende que, embora a cópia manuscrita possa levar a erros forçados, como a falsificação de determinada passagem por motivos religiosos ou ideológicos, tais não ocorreram durante o traslado de nossa documentação. Não obstante o longínquo hiato supracitado, os tradutores têm acesso hoje ao que Sommerstein (2010, p.4) denomina de “roteiros de trabalhos”, ou seja, versões nas quais é possível detectar modificações textuais e escolhas do comediógrafo.

Distinta de outros gêneros documentais, a linguagem teatral carrega as mudanças típicas de um texto formulado com a finalidade da performance cênica. Do início da composição até os toques finais, a peça estava suscetível a diversas alterações, causadas tanto pelos ensaios dos atores em função do concurso dramático quanto por decisões do autor. Os manuscritos aristofânicos medievais contém tais movimentações literárias, que são identificadas quando o enredo cômico é contrastado com os escólios. Em *Vespas*, por exemplo, o escoliasta indica a ausência de algumas linhas em relação ao original e, como não há indícios de

adultrações posteriores, pode-se concluir que o trecho fora propositalmente retirado por Aristófanes (SOMMERSTEIN, 2010, p. 4). Da mesma forma, tal exercício de comparação pode ser realizado pelos tradutores nas demais peças aristofânicas, quando da disponibilidade do documento original seguido de escólios.

A história da organização e preservação das comédias nos remete aos filhos de Aristófanes que, pela primeira vez, transcreveram-nas. A Filipo cabia a função de resguardar as obras de seu pai em Atenas, reproduzindo-as à mão para amigos, bem como para vendedores de livros na ágora. Somado aos cuidados da família, o traslado dos manuscritos perpassou o período helenístico, concentrando-se nos esforços de escoliastas que estudaram as peças, acrescentando-lhe informações pertinentes e notas explicativas, como vemos no repertório de fragmentos organizado por Henderson e referido no item anterior deste capítulo, no qual alguns aspectos da vida do nosso poeta e comentários sobre sua obra foram arrolados (SOMMERSTEIN, 2010, p. 5).

Assim, temos conhecimento do trabalho de Didimos, que reuniu diversos escoliastas do século IV a.C, por exemplo, Lícofron, Calímaco e Eratóstene, bibliotecários de Alexandria envolvidos nos estudos acerca de Aristófanes. Responsáveis por preservar os textos, contribuíram também para clarificar o caminho de análises literárias posteriores. Na virada do século, o quadro se modificou, afinal poucas peças de outros teatrólogos, como Êupolis e Cratino, foram conservadas e “a comédia antiga, com efeito, significava Aristófanes, e Aristófanes significava as onze peças que possuímos agora” (SOMMERSTEIN, 2010, p. 7). Tal desconsideração na seleção das comédias pode ser atribuída, em grande medida, à especificidade da linguagem cômica, uma vez que os gramáticos do III e IV século d.C. se queixavam da constituição textual, para eles de difícil compreensão sem o auxílio dos escólios. A exigência para resguardar as obras consistia, então, na cópia seguida dos comentários elucidativos; a estes foram acrescentados novos ao longo do período tardo-antigo e, posteriormente, da era medieval, denominados de *scholia*<sup>36</sup>.

A partir de 1261, estima-se que cento e setenta manuscritos aristofânicos medievais tenham sobrevivido; divididos atualmente de acordo com as peças abordadas, são também denominados conforme o erudito responsável por sua

---

<sup>36</sup> De acordo com o Oxford Latin Dictionary, a *scholia* consiste na exposição de um professor sobre seus pontos de vista em relação à determinado assunto (GLARE, P.G.W., 1968, p. 1703).



preservação. Assim, dos grupos medievais mencionados pelo autor, destacamos dois, o primeiro por apresentar a compilação completa das onze comédias e o segundo por se debruçar com acurado interesse na produção de nosso poeta, dedicando-se a uma extensa revisão dos aspectos métricos, a saber, *Ravennas 429 (R)*, de meados do X século e Demétrio Triclínio, já do XIII século. O primeiro consiste no único conjunto que contém as onze peças integralmente, isto é, com todos os versos e referências, enquanto o segundo apresenta comentários do escoliasta Demétrio referentes a algumas correções textuais, bem como à estrutura das estrofes. Considerado fundamental na conservação dos manuscritos, é a partir dele que os demais grupos foram sistematizados<sup>37</sup>.

Após o longo período de cópias realizadas à mão, os trabalhos de Aristófanes foram impressos em 1498 por Aldo Manúcio, um tipógrafo italiano e editados por Marcus Musurus, professor de grego da Universidade de Pádua, na Itália. Das onze peças, nove constam na publicação, incluindo *Assembleias de Mulheres*. Já a primeira versão impressa de *Lisístrata e As Tesmoforiantes*, aparece na edição de Eufrosino Bonino, de 1516. Sommerstein (2010, p. 11-13) ressalta que nos últimos cem anos é possível enxergar o aprofundamento e refinamento do conhecimento acadêmico sobre o texto aristofânico, especialmente acerca das evidências nele contidas. No que tange à impressão das obras, John Williams White (1906, p.1-2) pontua a continuidade da tradição manuscrita em paralelo à tipográfica, ou seja, o início das tiragens não anulou automaticamente as cópias, que perduraram até o começo do século XVII. White (1906, p. 3) cita o exemplo de uma edição do século XII feita na oficina de um monastério bizantino, particularmente importante por não demonstrar influências de outros manuscritos, sendo assim considerada fidedigna ao original. Mesmo se considerarmos os eventuais acidentes subjacentes à preservação documental, como incêndios ou perdas, o autor (1906, p. 5) nos indica que há um total aproximado de duzentos e quarenta manuscritos aristofânicos, contabilizados desde as tradições de conservação antigas até às do século XX.

Desse modo, percebemos a importância em apreendermos o processo de preservação dos manuscritos, pois lidamos com informações apresentadas por eles

---

<sup>37</sup> *Parisinus Regius gr. 2712 (A)*, *Estensis gr. 127 (E)* em Módena, na Itália, *Ambrosianus L39 sup. (M)* em Milão, *Vaticanus Urbinas 141 (U)*, *Laurentianus XXXI 15 + Vossianus gr. F 52 (ó)* dividido em duas partes, uma em Florença e outra nos Países Baixos, *Laurentianus conventi soppressi 140 (l)* em Florença, *Vaticanus Palatinus gr. 128 (Vp3)*, *Vaticanus Palatinus gr. 67 (Vp2)*, *Hauniensis 1980* em Copenhague, *Parisinus Regius 2717 (C)* e *Perusinus H56* em Perúgia, na Itália.

acerca de nosso poeta, sejam de caráter biográfico ou técnico. Por meio dos escólios preservados, estamos aptos a interpretar dados fundamentais do círculo literário integrado por Aristófanes, como a presença da poetisa Clitágora, arrolada no comentário de *Lisístrata* citado no primeiro item deste capítulo, ou mesmo de Praxilla, mencionada pelo próprio comediógrafo. Além disso, compreender a natureza da manutenção documental ao longo do tempo nos permite perscrutar as mensagens políticas e sociais dispostas por Aristófanes como dele e/ou da visão de mundo ateniense e não, ao contrário, como fruto de possíveis interpolações. Ambas as versões que empregamos em nossa análise das peças-alvo especificam o texto grego estabelecido na tradução<sup>38</sup>.

### 1.3 Recepção e performance do texto aristofânico nos palcos gregos

A fim de apreendermos as características de nosso documento em seus aspectos múltiplos, faz-se necessário analisarmos a comédia a partir de seu cunho performático, ou seja, considerando os elementos cênicos subjacentes ao texto, principalmente àqueles relacionados ao vestuário dos atores, vestuário este indicativo de representações de gênero na sociedade e travestimentos no desenrolar do enredo. Abordar a transmissão e conseqüente recepção das peças aristofânicas nos leva a um duplo caminho: por um lado, quando falamos em recepção, nos referimos aos interesses de gramáticos, filósofos e historiadores antigos que preservaram, exploraram e, por vezes, julgaram os manuscritos aristofânicos, imputando-lhes determinada reputação, daí a importância de rastreamos brevemente a conservação de suas diferentes versões como fizemos no item anterior; por outro, nos transporta às encenações, momento no qual as comédias eram representadas e assistidas por atenienses e estrangeiros, ou seja, momento de conexão direta entre os espectadores e a trama idealizada pelo poeta. A abordagem da recepção aristofânica nos permite, então, compreender o significado do espaço teatral para os atenienses, bem como acessar, tanto quanto possível, a relação público/autor presente nas comédias.

<sup>38</sup> Em *Lisístrata*, Henderson utilizou os manuscritos Ravennas (429), Leidensis Vossianus gr. F52, Parisinus gr. 2715 (XIV), Vaticanus Palatinus 67 (XV) e Hauniensis 1980 (XV)<sup>38</sup>, enquanto que em *As Tesmoforiantes* utilizou apenas o Ravennas (429). Por fim, em *Assembleia de Mulheres* fez uso de Ravennas (429), Parisinus Regius 2715 (XIV e XV) e Laurentianus 31.15. Duarte, por sua vez, empregou o texto grego situado por Henderson em Aristophanes. *Lysistrata* e por Victor Coulon em Aristophane. *Les Tesmophories. Les Grenouilles* da editora Les Belles Lettres.

No que tange à reputação de Aristófanes, Niall W. Slater (2016, p. 4-5) mostra como o comediógrafo buscou construir uma imagem de si através do ambiente teatral, seja por meio das parábases ou de um parecer expresso pelo coro. Inicialmente, os estudiosos defendiam que o trabalho de nosso poeta havia sido esquecido após sua morte e as peças trágicas assistiam a um período de intensa reprodução em contraste com a queda vertiginosa das comédias. Contudo, evidências iconográficas têm mostrado a contínua encenação de autores da comédia antiga nos palcos da Magna Grécia, especialmente no IV século. Se em Atenas os enredos aristofânicos não foram exibidos nos anos subsequentes ao falecimento do teatrólogo, o mesmo não é verdadeiro para outras regiões da Hélade, nas quais constataram-se vestígios ligados às suas obras, como o vaso *Wurzburg Telephus*<sup>39</sup>.

Em concordância com Sommerstein, Slater afirma que Araros produziu algumas peças do pai, durante um tempo significativo, por cidades do Sul da Itália e Sicília. No entanto, em Atenas o interesse pelas comédias de Aristófanes concentrou-se em círculos literários, ou seja, em centros de estudos tais como o de Aristóteles.<sup>40</sup> Com o intuito de acompanhar o alcance da recepção aristofânica pela Grécia, o autor (SLATER, 2016, p. 6-7) mobiliza dados textuais e materiais capazes de demonstrar os lugares e a frequência com a qual os trabalhos do comediógrafo foram reproduzidos. Assim, baseado em inscrições, fragmentos de vasos e referências posteriores ao V século, Slater reconstrói a reputação de nosso poeta após sua morte. Em outras palavras, investiga de que modo as comédias foram perpetuadas – pela encenação ou escrita – e por quais regiões gregas. Sabemos que a Aristófanes foi dedicada uma escultura representando sua cabeça, localizada na Vila de Ádria e seu nome desponta em importantes monumentos públicos dos séculos IV e III na cidade ateniense. Percebemos como as comédias aristofânicas já eram empregadas enquanto um testemunho importante de seu tempo, capaz de revelar aspectos da organização social ateniense. Assim como Sommerstein (2010,

---

<sup>39</sup> Conservado no Martin-von-Wagner Museum, na Alemanha, o vaso consiste em um profícuo indício da encenação de peças aristofânicas, uma vez que os classicistas definem a cena retratada como uma paródia iconográfica pertencente a *Tesmoforiantes*, baseada, por sua vez, na paródia da tragédia euripidiana *Telefo* (SLATER, 2016, p. 8).

<sup>40</sup> O autor nos mostra uma passagem de *Política* (1448a) na qual o filósofo antigo atesta a importância em se estudar os registros cômicos. “Aristóteles parecia esperar que seus estudantes tivessem conhecimento suficiente das peças de Aristófanes a fim de comparar a sua dramaturgia com a de Sófocles e comparar ambas as formas de representar os homens em ação.” (SLATER, 2016, p. 6)

p. 5), Slater (2016, p.7-9) cita os nomes de Calímaco, Eratóstene e Lícofron enquanto estudiosos interessados nos escritos aristofânicos, especialmente nas evidências que o poeta proveu acerca da linguagem, história e da fauna ateniense, por arrolar diferentes espécies de pássaros em *Aves* (411).

O índice de leitura das peças pode ser depreendido pela quantidade de papiros preservados no IV século d.C., oriundos de uma longa tradição de conservação manuscrita por nós discutida neste capítulo. Assim, se considerarmos que havia cerca de setenta papiros de ou sobre Aristófanes circulando no período, podemos inferir a significativa presença de suas obras nos currículos literários, pois o comediógrafo foi continuamente citado por poetas posteriores a ele, como Antípater da Tessalônia, Diodoro e Perseu; este ressaltou a inspiração trazida por Aristófanes, Êupolis e Cratino às suas poesias satíricas (SLATER, 2016, p. 11-13). Aprofundando a abrangência das produções aristofânicas em círculos de leitura, apontamos seu aparecimento em Horácio – 65 a 8 a.C. -, poeta romano que, ao discorrer sobre o surgimento da sátira em Roma, destacou o peso atribuído à tríade cômica acima mencionada, isto é, destacou a relevância destes nomes no desenvolvimento de um novo gênero literário.

Já no segundo século d.C., temos as composições de Luciano de Samósata – 125 a 181 d.C. -, conhecido por basear seus escritos em fórmulas cômicas aristofânicas, por exemplo, na personificação de objetos inanimados, tais como Aristófanes propôs em *Paz* ou *Nuvens*. Somadas a tais referências, pontuamos os indícios encontrados em obras que se propuseram a compilar a comédia antiga, dentre as quais detectamos longos trabalhos referentes a nosso poeta. É o caso dos cinco volumes publicados por Galeano – 129 a 217 d.C. -, físico e filósofo do Império Romano que se dedicou a estudar os enredos cômicos com o intuito de compreender o estilo de comicidade presente na Atenas Clássica, bem como de aprender preceitos retóricos subjacentes ao discurso teatral. Dedicados às peças de Aristófanes, os volumes constituem um considerável indício do interesse, nas palavras e mecanismos do teatrólogo, relacionado a motivações medicinais (SLATER, 2016, p. 14-16).

Os diferentes usos de Aristófanes no decorrer da história nos indicam tanto a relevância literária de seus escritos, compartilhado por contemporâneos e estudiosos posteriores a ele, quanto o modo como tais estudiosos concebiam as comédias dele no período; durante a Antiguidade, seu trabalho foi considerado um

testemunho do funcionamento social, político e cultural de Atenas. Como vimos, a despeito de não conseguirmos mensurar os usos positivos e negativos das peças em termos da aprovação (ou não) do trabalho aristofânico, podemos inferir a recepção a partir da frequência com a qual foi citado, empregado ou analisado por gramáticos, poetas e historiadores de épocas póstumas à sua produção.

Na esteira de análises que procuram compreender a recepção dos textos aristofânicos interligadas ao tratamento documental, salientamos o artigo de Daisi Malhadas e Maria Celeste Dezotti (2004). Enfatizando a percepção de Aristóteles sobre as distinções entre comédia e tragédia, o exame das autoras é guiado pelo questionamento acerca da possibilidade da leitura das peças, ou seja, como diferenciar a literatura da encenação. Em outras palavras, é possível apreender Aristófanes apenas pela investigação textual? Ao elencar a linguagem cômica aristofânica enquanto fonte histórica, cabe ao historiador entender as especificidades discursivas de seu material; logo, a interpretação da obra demanda o entendimento da performance inerente ao texto, originalmente concebido para o espetáculo. Como constatamos, os enredos foram largamente lidos e estudados por autores posteriores e, mesmo no transcorrer de suas criações, Aristófanes era lido por comediógrafos coevos. No entanto, é necessário considerar a representação cênica no processo de montagem das peças.

Tal montagem estava baseada na *mímesis*<sup>41</sup> de uma ou mais ações cotidianas, constituintes do drama cômico. Aristófanes elevou a *mímesis* a um novo patamar quando respaldou suas peças na teatralização do gênero oposto, por exemplo, com seus personagens travestidos em *As Tesmoforiantes*. Ao teatralizar não apenas o gênero oposto, mas o outro – a mulher, o bárbaro, o afeminado -, acreditamos que ele contribuía para a edificação de determinada imagem da *pólis*. Essa imagem, embora caricata, conectava-se às práticas do dia a dia ateniense, pois o princípio da montagem cênica e composição textual residia na representação cômica guiada por modelos sociais conhecidos do público, modelos que poderiam ser tanto reafirmados quanto negados.

Cientes dos elementos gestuais e visuais existentes na criação escrita, a dificuldade analítica consiste em rastrear as características performáticas no próprio documento, visto que Aristófanes não nos legou essas informações detalhadamente.

---

<sup>41</sup> Em grego antigo, designa a imitação, reprodução ou representação artística e era comumente usada em contextos de representação teatral.

Ao se debruçar sobre tais elementos, Joe Park Poe (2000, p. 257) aponta que essa ausência de dados ocorria porque o teatrólogo compunha pensando menos no público leitor e mais no espectador, nos levando a refletir sobre a forma como transmitia suas mensagens e conselhos à audiência. Fortemente manifestos no texto em si, seriam seus conselhos reforçados pela performance quando do ato cênico?

Diferente da tragédia, focada no significado das emoções propagadas, a comédia preocupava-se em provocar o cidadão ateniense a partir do exagero cômico, seja por meio dos diálogos, seja pela apresentação visual. Este exagero manifesto na encenação servia para trazer à tona o duplo impacto do riso e da reflexão concernentes à conduta dos políticos, à continuidade da Guerra do Peloponeso, às assembleias, aos saberes filosóficos vigentes e, sobretudo, às construções de feminilidade e masculinidade na Atenas do V e IV séculos ligadas à atuação da esposa legítima, cerne de nosso exame documental. Acreditamos que, pelo fato de Aristófanes lidar com um público majoritariamente iletrado, o exagero performático também servia para chamar ainda mais a atenção do ouvinte aos problemas vigentes em Atenas. Nas palavras de Poe (2000, p. 258), a encenação é “uma fonte que possibilita ao poeta comunicar aos espectadores pensamentos e emoções que ele quer que eles tenham.”

Não obstante a ausência de referências diretas no texto, podemos inferi-las a partir de uma cena específica no desenrolar cômico, como no trecho que se segue de *As Tesmoforiantes*:

Parente – E a você, rapazinho – se é que é um – à maneira de Ésquilo na *Licurgia*, quero interrogar. *De onde vens, mulherzinha? Qual é a tua pátria? Que vestimenta é essa? Que perturbação é essa da vida? O que diz a lira à veste da cor do açafraão? E a pele de animal à redinha de cabelo? Por que um vidrinho de unguentos e um corpete? Não combina. O que têm em comum um espelho e um punhal? É você mesmo, menino, será que é criado como homem? Então, cadê seu membro? Cadê o manto? Cadê suas sandálias lacônicas? E, se você é mulher, onde estão seus peitos? Por que não responde? (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, vv. 135-144)<sup>42</sup>*

<sup>42</sup> Μνησίλοχος  
ὡς ἡδὺ τὸ μέλος ὦ πότνια Γενετυλλίδες  
καὶ θηλυδριῶδες καὶ κατεγλωττισμένον  
καὶ μανδαλωτόν, ὥστ' ἔμοῦ γ' ἀκρωμένον  
ὑπὸ τὴν ἔδραν αὐτὴν ὑπῆλθε γάργαλος.  
καὶ σ' ὦ νεανίσχ' ὅστις εἶ, κατ' Αἰσχύλον  
ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι.  
ποδαπὸς ὁ γύννης; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;  
τίς ἡ τάραις τοῦ βίου; τί βάρβιτος  
λαλεῖ κροκωτῶ; τί δὲ λύρα κεκρυφάλῳ;

A despeito das provocações de gênero propostas por Aristófanes, que serão exploradas no terceiro capítulo de nosso trabalho, visualizamos aqui a menção ao vestuário utilizado pelos atores durante a encenação, a partir do qual se estabelecia uma apresentação visual de fácil acesso ao público a fim de designar a personagem como feminina ou masculina, bem como arrancar risos do espectador pelo uso e proporção do falo teatral, mencionado na pergunta “καὶ ποῦ πέος”. Ao contrário do esperado inicialmente, a pergunta está direcionada ao falo do palco, empregado pelos atores tanto para identifica-los na peça quanto para incitar o efeito do exagero na performance cênica, uma vez que seu tamanho era comumente excessivo. A passagem é ainda acompanhada de outra alusão performática, “εἶτα ποῦ τὰ τιθία;”, onde τιθία surge enquanto diminutivo do substantivo τιθός (*tithós*), designativo dos peitos de uma mulher, usados pelos atores quando da execução de uma personagem feminina. Aqui, percebemos que as referências não estão direcionadas especificamente ao corpo do homem e da mulher – embora o vestuário intente representa-los – mas sim aos elementos cênicos dispostos no palco.

Sobre o efeito cômico, cabe ao historiador questionar o que era motivo de riso na Antiguidade e, em especial, na Atenas Clássica. Mais: qual era a natureza da comédia na equação autor/público, isto é, havia uma dimensão de seriedade na noção de comicidade? Com o intuito de apontar conjecturas a tais questionamentos, Claudia Fernández (2012, p. 28) analisa alguns mecanismos de humor empregados por Aristófanes, por exemplo, o uso de termos considerados obscenos com a finalidade crítica e humorística, conhecido como *aiskrologia*, ou a invectiva nominal, por nós analisada no início deste capítulo. Um dos mecanismos mais importantes reside, para a autora, na mescla entre o sério e o riso, uma vez que o segundo também contém variantes emocionais, intelectuais e históricas. O riso depende do contrato implícito entre o comediógrafo e a audiência; esta precisa decifrar as informações e códigos arrolados no palco a fim de conectar-se ao enredo a ponto de rir. Em função do caráter crítico da comédia, a atividade de rir liga-se às variantes mencionadas às quais o público estava submetido, seja devido aos conflitos

---

τί λήκυθος καὶ στρόφιον; ὡς οὐ ξύμφορον.  
 τίς δαὶ κατόπτρου καὶ ξίφους κοινωνία;  
 τίς δ' αὐτὸς ὦ παῖ; πότερον ὡς ἀνὴρ τρέφει;  
 καὶ ποῦ πέος; ποῦ χλαῖνα; ποῦ Λακωνικάι;  
 ἀλλ' ὡς γυνὴ δῆτ'• εἶτα ποῦ τὰ τιθία;  
 τί φής; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους  
 ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι;

oriundos da guerra, seja às querelas advindas dos desvios de verbas e má administração cidadina apontadas pelo teatrólogo.

Em igual medida, a encenação e o texto comunicam, isto é, um depende do outro para difundir o posicionamento do autor ao público. Retornando à indagação inicial, constatamos que não é possível compreender a comédia sem abarcar a função da performance, sua importância e como se manifesta no palco ateniense. Se é só “em cena que o discurso teatral atinge seus fins” (MALHADAS; DEZOTTI, 2004, p. 7), a cena mesma deve ser concebida enquanto um recurso de comicidade e transmissão das mensagens aristofânicas, especialmente quando consideramos o caráter oral da sociedade na Atenas Clássica. O teatro necessitava diretamente da performance, pois através dela as palavras e ideias se expressavam, ganhavam vida e atingiam o espectador. Certamente a relevância da performance não anulava o peso das palavras e colocações de Aristófanes, do contrário não encontraríamos enredos desenvolvidos e complexos como os que dispomos atualmente. Assim, concluímos que é possível apreender as obras do comediógrafo pela investigação textual, desde que o pesquisador inclua o elemento performático na análise, bem como conceba as comédias enquanto um documento histórico.

#### **1.4. As peças de Aristófanes enquanto documentação para a análise das relações entre o feminino e o masculino na sociedade ateniense (411-382 a.C.)**

Na produção historiográfica brasileira atual, relacionada à Antiguidade Grega, percebemos o recrudescimento de estudos referentes à mulher e ao gênero, preocupados tanto em resgatar a atuação feminina nos distintos espaços históricos quanto em compreender o significado de feminino e masculino em dada época e lugar. Ao enfatizar a questão da participação das mulheres na Grécia Antiga, especificamente na Atenas Clássica, alguns autores teatrais do período se destacam por inserirem esse tópico em seus enredos, seja no gênero cômico ou trágico. Dentre eles, encontramos Aristófanes, já mencionado e estudado por alguns historiadores brasileiros, justamente por incorporar personagens femininas com papéis ativos em seus enredos cômicos.

No entanto, a despeito de tal crescimento, um levantamento bibliográfico balizado por aproximadamente cinco anos nos mostrou que existem diversas obras na área de Letras relacionadas às peças aristofânicas, porém não no campo da



História<sup>43</sup>. Notamos como Aristófanes permanece pouco explorado sob o ponto de vista do historiador e, sobretudo, como se faz necessário conceber a comédia antiga a partir de seu caráter político e reflexivo, capaz de evidenciar questões políticas, sociais e culturais do período clássico ateniense.

O exercício analítico próprio à pesquisa histórica é fundamental para que possamos abarcar a multiplicidade de informações trazidas pelo discurso cômico, bem como as construções e escolhas literárias do dramaturgo, pois cabe a nós historiadores captarmos os possíveis significados de nossa documentação em seu respectivo período, ou seja, contextualizá-la amparados em uma teoria que dialogue diretamente com os problemas levantados pela leitura e análise documental. Nessa linha de raciocínio, nosso olhar volta-se para as relações de gênero, pois visualizamos a tensão entre o feminino e o masculino como elemento estruturante de nossas peças-alvo. Em ligação com a historiografia atual, defendemos a configuração do papel feminino atuante em Aristófanes, bem como a ênfase na esposa legítima enquanto mantenedora da *pólis* ateniense, ênfase esta que pode ser vislumbrada na legitimidade cívica das personagens aristofânicas em alertar os cidadãos atenienses, como demonstramos ao longo deste capítulo e demonstraremos de forma detalhada no terceiro.

No intuito de localizarmos a presente pesquisa face às demais produções historiográficas atinentes ao universo teatral da Atenas Clássica, nos propomos a realizar uma revisão bibliográfica dos trabalhos sobre Aristófanes e o feminino, tanto no campo de estudos estrangeiro quanto nacional. Na esteira das obras que buscam compreender a complexidade do comportamento feminino em distintos períodos históricos<sup>44</sup>, temos o trabalho de Lessa (2004), indispensável não só por constituir um dos primeiros esforços historiográficos no Brasil voltado à análise da atuação feminina na sociedade do V século a.C. alinhado à teoria de gênero, mas, sobretudo, por iluminar o problema da integração das mulheres no espaço cívico da *pólis*. A fim de desmitificar a ideia da dominação masculina, o autor utiliza um corpo documental variado, composto por testemunhos imagéticos, textuais e materiais capazes de revelar questões importantes sobre a participação pública das esposas legítimas, foco

---

<sup>43</sup> Rastreamos especificamente as produções acadêmicas voltadas para uma ou mais das três peças-alvo por nós elencadas, tais como BONIFÁCIO (2010); MOODIE (2012); EWANS (2011) FARAONE (2011); FARIA (2010); DRUMOND (2010) HARTWIG (2009); MATA (2009).

<sup>44</sup> Cf: SCOTT (1995); SOIHET (1997); RAGO (1998); FUNARI (2003); FEITOSA (2003); ANDRADE (2009); JUNQUEIRA (2011); VERGARA (2011).

de sua investigação. Assim, a partir da abordagem plural e relacional, Lessa (2004, p. 26) concebe a inserção das esposas em um universo citadino agregador de coletividades diversas, fruto das relações cotidianas entre mulheres, homens, escravos e estrangeiros.

Em outras palavras, era nesta cidade heterogênea que o feminino se fazia presente, demarcando lugares próprios de uma cultura construída em paralelo com a masculina, baseada no compartilhamento de saberes propiciados pela convivência em grupos, bem como por instruções e preceitos transmitidos de geração a geração. Tais lugares são denominados por Lessa de redes sociais informais, constituídas pelas esposas e firmadas não apenas na σοφία (*sophía*)<sup>45</sup> característica da educação de mãe para filha, porém também fundada no sentimento de φιλία (*phília*)<sup>46</sup> estabelecido e continuamente reforçado entre elas.

Dentre as fontes literárias empregadas pelo autor, encontramos as comédias de nosso poeta, citadas em momentos distintos com o intuito de elucidar determinado elemento enfatizado por Lessa (2004, p. 82), como por exemplo a euforização de algumas atitudes femininas nas peças-alvo ou mesmo a representação cômica edificada por Aristófanes acerca do ritual das *Tesmofórias* e suas implicações tanto simbólicas como cívicas na realidade ateniense (LESSA, 2004, p. 124-125). Conjugado a estas menções, o autor dedica um espaço específico de interpretação das peças, no qual rastreia a formação dos locais sociais construídos pelas mulheres e evidenciados pelo comediógrafo em *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*. Em cada uma, Lessa (2004, p. 170) enxerga fatores que possibilitaram a coesão das redes partilhadas pelas esposas; a despeito das divergências ficcionais, nas três foi possível ao historiador detectar a atuação pública das mulheres - na Acrópole e na *Pnyx* - e a ligação peculiar entre elas embasada na *phília*, fatores com os quais concordamos.

No que tange às particularidades dos enredos, em *Lisístrata* identifica-se a configuração de uma malha relacional inter-políade, formada pelas atenienses, beócias, coríntias e peloponésias. Apesar de a autoridade do desenrolar cômico pertencer à *Lisístrata*, a personagem Lâmpito, espartana, comunica-se com todo o restante das mulheres, representando possivelmente os partícipes da Liga dos

---

<sup>45</sup> Significa a habilidade em artes e ofícios; a sabedoria prática, o que nos remete ao uso de tal aporte de saberes no dia a dia em decorrência da aprendizagem coletiva das mulheres inseridas nas redes trabalhadas por Lessa.

<sup>46</sup> Refere-se à amizade por alguém; afeição ou amor.

Aliados de Esparta no contexto específico do embate bélico (LESSA, 2004, p. 173-176). No entanto, a interação entre elas ao longo da obra está mais atrelada aos interesses políticos que mobilizam e menos à uma relação íntima de vizinhas ou amigas, vista apenas no vínculo de Calonice e Lisístrata. O sentimento de amizade ressaltado por Aristófanes diz respeito à coerência do povo helênico, manifesta nos apelos femininos pelo término da guerra. Desse modo, a união das esposas reside nessa *philía* helênica da qual desponta um caráter explicitamente cívico. Em *As Tesmoforiantes*, por sua vez, o aspecto cívico é largamente pontuado, visto que o ritual era levado a cabo pelas mulheres com a finalidade de garantir a prosperidade agrícola da *pólis*, reiterando a importância do feminino na dinâmica cidadã. De acordo com o autor, a construção das redes informais pode ser visualizada pela exposição de dois dados, a saber, a condição social variável das esposas integrantes do festival, onde participavam mulheres tanto de setores opulentos quanto modestos e a conexão do espaço urbano e rural pela atuação de esposas oriundas da *khóra*, ambas expressas pela personagem Critila, vendedora de coroas oriunda do *demos* de Gargeto (LESSA, 2004, p. 186).

Importa sublinharmos que Aristófanes já havia inserido esposas legítimas comuns em peças anteriores, como vemos em *Os Acarnenses* (425 a.C.), em que o poeta alude à situação financeira da mãe do tragediógrafo Eurípides, que teria sido uma vendedora de legumes ou hortaliça:

Eurípides – Mas que necessidade tens tu dessa seira, miserável?  
 Diceópolis – Necessidade nenhuma. Mas, mesmo assim, quero levá-la.  
 Eurípides (*dando a cesta*) - És um grande chato, sabes? Põe-te a mexer desta casa para fora.  
 Diceópolis - Ai, ai! Boa sorte para ti, como teve a tua mãe (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, vv. 451-457).

Assim como na peça supracitada, em *Vespas* (422) também percebemos a menção ao trabalho desempenhado pelas mulheres na *ágora*, demonstrando a ocupação pública da esposa legítima em um espaço da *pólis* frequentado por escravos, homens, demais vendedoras, políticos, estrangeiros, ou seja, um ambiente plural produzido e mantido pelas relações cotidianas. No excerto salientado, a padeira Mírtia acusa Filocléon de ter derrubado seus pães e causado confusão em seu mercado. A personagem insiste em reiterar sua ascendência ateniense ao citar o nome dos pais, indicando-nos seu legítimo pertencimento à cidade.

Mírtia - Este é o nome que me bateu com sua tocha e destruiu minha reputação, e que roubou dez óbolos em pão daqui.

Bdelicléon - Viu o que você fez? Agora com certeza teremos problemas e sofreremos ações judiciais, graças à sua bebedeira.

Filocléon - Claro que não! Umhas contações de histórias hábeis resolverão as coisas. Eu sei exatamente como posso resolver as coisas com essa mulher.

Mírtia - Não, pelas duas deusas, você não vai enrolar Mírtia, filha de Ancílion e Sóstrate, depois de meu estoque ter sido arruinado dessa forma!

Filocléon - Ouça, senhora. Eu gostaria de lhe contar uma história charmosa.

Mírtia - Não a conte a mim, *senhor*.

Filocléon - Quando Esopo voltava para casa após o jantar uma noite, uma prostituta ousada e ligeiramente bêbada começou a gritar para ele. E ele disse, “prostituta, prostituta, se você trocasse essa sua língua indecente por um pouco de farinha, acho que mostraria um pouco de senso.”

Mírtia - Você está tirando um sarro de mim? Estou intimidando você, qualquer que seja seu nome, a aparecer diante dos comissários da ágora por arruinar meu estoque, com Chaerephon aqui como minha testemunha (ARISTÓFANES, *Vespas*, vv. 1390-1407).

Da oração “Μυρτίας τῆς Ἀγκυλίωνος θυγατέρος καὶ Σωστράτης”, destacamos que todas as formas nominais estão no genitivo, denotando a origem de Mírtia. Do nominativo θυγάτηρ (*thigátēr*), θυγατέρος indica que ela é filha de Ancílion e Sóstrate. Tal afirmação só possui sentido ao espectador porque seus pais eram atenienses, o que lhe confere o direito tanto de falar, mostrando o descontentamento com a atitude de Filocléon, quanto de ocupar o ambiente público. A partir do trecho abaixo, podemos inferir inclusive que tais problemas integravam parte da realidade dessas esposas trabalhadoras, e, também, o amparo legal oferecido pela cidade para resolvê-los, pois Mírtia afirma que chamará Chaerephon enquanto sua testemunha. Referido pelo substantivo κλητήρ (*klētēr*), designativo de “oficial de justiça” ou “testemunha que deu prova do cumprimento legal das convocações”, Chaerephon, como um funcionário da ágora (ἀγορανόμος), poderia corroborar as palavras de Mírtia.

Por fim, a comédia *Assembleia de Mulheres* também apresenta um cunho marcadamente político, relacionado ao fim da Guerra do Peloponeso. Nesta peça, as mulheres se agrupam, convocadas por Praxágora, com o fito de propor uma nova organização social e econômica em Atenas, devastada pelas sucessivas batalhas do século precedente<sup>47</sup>. Diferente de *Lisístrata*, no desenrolar cômico de *Assembleia de Mulheres* as esposas alcançam o poder político ao disfarçarem-se de homens e

<sup>47</sup> Compartilhamos da noção defendida por Jones (1997, p. 254-255) acerca da devastação, entendida enquanto extermínio das plantações de cereais e vinhedos no contexto das guerras. Segundo o autor, os cidadãos atenienses presenciavam o desaparecimento sistemático da região rural, sendo que tal ofensiva constituía um de seus maiores temores durante os períodos bélicos.

ocuparem a *Phyx*, pois, uma vez que o embate bélico havia sido findado, o objetivo da intervenção feminina residia na reordenação da *pólis*, pautado no compartilhamento de bens. Lessa (2004, p. 192-195) pontua a significativa ligação entre elas no desenvolvimento da rede social, por serem atenienses e interagirem continuamente na peça, unidas pela liderança de Praxágora.

Complementando nossa releitura historiográfica, apontamos a produção de Giselle Moreira da Mata (2008, p. 12), que também se debruça sobre a documentação por nós elencada. A fim de compreender o feminino na Atenas Clássica pelo estudo do imaginário produzido no período, a autora analisa as comédias aristofânicas, que engendraram, para ela, um modelo de esposa oscilante entre a Mélissa e Pandora. Assim, conjugando os conceitos de gênero e imaginário, Mata (2008, p. 23) procura aproximar a representação feminina de Aristófanes do discurso masculino veiculado na sociedade ateniense, mostrando a estreita associação com o arcabouço mitológico vigente.

Embora reconheça a possibilidade de uma cidadania das mulheres no sentido de participação cívica, a historiadora contraditoriamente perpetua o pressuposto da exclusão identitária feminina<sup>48</sup>, partindo da dominação masculina enquanto elemento integrante da democracia ateniense, haja vista que coaduna com a noção de uma cultura falocêntrica no século V a.C. (MATA, 2008, p. 28). Ademais, Mata (2008, p. 31) opta por empregar a perspectiva de gênero, mas acaba por imiscuí-la à História das Mulheres quando reitera a premissa de inferioridade feminina trabalhada por Sarah B. Pomeroy em fins dos anos 1980. Ao tentar questionar esta passividade atribuída às esposas legítimas, não se baseia no exame documental, mas sim em uma assertiva historiográfica carregada de juízos de valor modernos, pois defende que a hetaira desejava tornar-se uma mulher casada graças ao estatuto respeitável desta<sup>49</sup>.

Como nos mostra Edson Moreira Guimarães Neto, tal comparação é característica da corrente interpretativa responsável por projetar um exacerbado ideal de liberdade sobre as prostitutas gregas, como se representassem o “paradigma da emancipação feminina, em contraste com a vida inóspita e reclusa

---

<sup>48</sup> Sabemos que a definição identitária é marcada pela desigualdade nos sistemas de representação e por meio de formas de exclusão. De um lado, ela é constituída por meio da exclusão e marginalização de determinados grupos definidos como “outros” (MATA, 2008, p. 26).

<sup>49</sup> “Mesmo assim, apesar dos poucos dados, havia muitas hetairas que sonhavam ser esposas dos cidadãos, serem consideradas respeitáveis. Já não conhecemos nenhuma esposa que desejasse ser uma cortesã” (VRISSIMTIZIS, 2002, p. 36-37 apud MATA, 2009, p. 40).

das esposas” (NETO, 2010, p. 15). Somando contribuições às pesquisas da História de Gênero, o trabalho de Neto busca apreender as diversas práticas do universo feminino ateniense expresso no estatuto das esposas e hetairas. Pautado na abordagem comparativa, o autor analisa a edificação das identidades femininas e em que medida foram produzidas pelas relações de poder com outros setores da sociedade, por exemplo com os cidadãos da Atenas Tardo-Arcaica e Clássica. Distanciando-se da visão dualista exposta, que relegara à mulher ateniense a submissão e à prostituta a autonomia, sobretudo erótica, Neto (2010, p. 17) pontua que, pelo cruzamento entre o testemunho iconográfico ático e as fontes textuais, é possível assinalar uma fluidez nas atividades cotidianas versadas por essas mulheres, ou seja, às hetairas não cabia exclusivamente o desempenho do prazer voltado ao gênero masculino, assim como às esposas não restava o silêncio e o recato.

Certamente tal fluidez dos exercícios diários e lugares de poder nos indica trocas, de naturezas distintas, envolvendo as esposas atenienses e as prostitutas, uma vez que possivelmente deslocavam-se por espaços comuns da cidade ateniense (NETO, 2010, p. 25). O conjunto textual do autor transita por múltiplas categorias, das quais salientamos as produções de Aristófanes, empregadas no sentido de reforçar a noção de que a esfera erótica integrava o universo da esposa tanto quanto o da hetaira.

Assim, percebemos a demarcação de posturas distintas entre ambos os autores, uma vez que, em um artigo recente, Mata (2011, p. 4) preserva tal posicionamento, afirmando que as esposas retratavam um segmento mais recluso e excluído em relação ao restante das mulheres de Atenas (MATA, 2011, p. 4). Em que pese a importância e o valor de sua produção, a historiadora diverge de Neto porque o autor nega a ideia do falocentrismo predominante na sociedade ateniense do século V a.C. Por outro lado, visualizamos uma aproximação entre a perspectiva de Mata e Luiz Henrique Bonifácio (2010, p. 60), visto que o segundo procura enquadrar as comédias de Aristófanes em uma posição rigidamente definida, qual seja, a de assíduo defensor dos interesses aristocráticos da *pólis*. Apesar da relevante análise efetuada pelo autor em relação ao caráter crítico das peças aristofânicas, sua leitura limita nosso poeta apenas a uma possibilidade interpretativa, reduzindo a complexidade política de seu discurso cômico e imputando-lhe termos demasiado contemporâneos, como ideologia e militância.

Com o objetivo de desenvolver seu ponto de vista, Bonifácio concebe Aristófanes como um “um militante da permanência da soberania desse segmento social no poder público ateniense” (2010, p. 51), simplificando os enredos do comediógrafo a impulsos políticos estritamente conectados com dado grupo social, quando vislumbramos justamente uma cidade plural, produzida e (re)produzida pelos homens, mulheres, escravos e estrangeiros que a constituíam. Desse modo, reiteramos a concepção de que não nos é tangível alocar Aristófanes em um único posicionamento, mas sim compreendê-lo a partir da dimensão pública de sua produção, ou seja, alinhada tanto aos problemas da *pólis* quanto fruto das discussões constantes com outros literatos do período, como demonstrado no item um deste capítulo.

Neste íterim, salientamos o trabalho de Cavicchioli, referência na historiografia brasileira de gênero e sexualidade, especialmente nas pesquisas voltadas a Roma Antiga. As reflexões teóricas levantadas pela autora nos permitem (re)pensar a organização social e política em Atenas em termos de lugares de poder vinculados às relações de gênero, pois a historiadora traz à tona uma importante discussão das diversas representações do falo na Antiguidade e de que maneira foram posteriormente interpretadas. No artigo da coletânea *Subjetividades antigas e modernas*, Cavicchioli (2008, p. 141) pontua como o conceito de falocentrismo, empregado por estudiosos que concebem a predominância masculina enquanto pressuposto das sociedades antigas, corresponde mais a uma projeção moderna sobre o mundo antigo e menos ao modo pelo qual homens e mulheres, inseridos em tais realidades, se compreendiam. Características eróticas e sexuais de virilidade do homem, especificamente romano, foram imputadas à iconografia fálica, sendo que:

As análises desta sexualidade partiam de valores implicitamente androcêntricos, como a submissão do gênero feminino em relação ao masculino, o que levou a interpretações daqueles falos antigos como uma demonstração do poder masculino (CAVICCHIOLI, 2008, p. 240).

Considerados símbolos do domínio masculino, os falos naturalizaram-se como expressão de uma suposta primazia dos homens, levando à consequente naturalização das categorias “homem” e “mulher”. A historiadora descontrói tais noções rígidas à medida que nos mostra a estreita relação entre as imagens fálicas e motivos mágico-religiosos, ou seja, o falo não estava necessariamente conectado ao pênis, genitália masculina, mas, sobretudo, ao ideal de fertilidade circulante no

pensamento romano e, mormente, a atributos protetores de afastamento do mal. Enxergar na imagética fálica um padrão patriarcal significa reduzir as diversas acepções desta iconografia para a Antiguidade e, ainda, projetar uma proeminência masculina biológica que não se adequa à diversidade do mundo antigo (CAVICCHIOLI, 2008, p. 243).

Ainda no campo nacional, apontamos a produção de Andrade (2001) que, somada a de Lessa (2003) e Cavicchioli (2008), constitui produção fundamental nas investigações da História de Gênero. Preocupada em compreender a construção do feminino alinhada à vivência da cidadania ateniense, a historiadora se propõe a contrastar as obras de Eurípides e Aristófanes com o *Econômico* de Xenofonte, rastreando os subsídios tanto dos teatrólogos quanto do filósofo para a noção de mulher compartilhada no século V a.C., ou seja, o que os autores entendiam por feminino e quais representações edificaram embasados neste entendimento (ANDRADE, 2001, p. 13-14). De acordo com Andrade, o teatro nos remete à questão da alteridade e da diferença visto que associa a figura feminina à *pólis*. Efetuada especialmente pelo nosso poeta, tal associação pode ser visualizada no envolvimento das mulheres em discussões e espaços considerados masculinos, envolvimento esse responsável por reiterar seus papéis políticos não apenas enquanto reprodutoras legítimas, mas principalmente enquanto parte constitutiva de um quadro valorativo que as reconhecia pelo olhar da alteridade.

Dessa maneira, a concepção do feminino estava pautada em imagens que inseriam e significavam a participação das mulheres na sociedade ateniense. Nessa linha de pensamento, o teatro aristofânico torna-se particularmente importante, pois o comediógrafo discute a experiência democrática na cidade em suas peças a partir do feminino, que é inserido como peça-chave na estrutura cômica (ANDRADE, 2001, p. 15). As obras de Aristófanes, assim como de Eurípides, debatem o problema da integração feminina nas atividades cívicas e, em contraste com o discurso político de Xenofonte, permitiram à historiadora vislumbrar uma cidadania das mulheres “onde o feminino é vital para a discussão da compreensão que a *pólis* fabrica e oferece de si mesma” (ANDRADE, 2001, p. 14). O teatro é por ela analisado enquanto uma interpretação das práticas sociais e, ao mesmo tempo, a realização de uma ação desviante concebida como possível dentro de tais práticas. Na medida em que o teatro, pela imitação do cotidiano e do vivido, contribui para a fabricação de uma imagem feminina atrelada à democracia ateniense, também



expressa possibilidades de uma cidade que é, em seu cerne, diversa, heterogênea (ANDRADE, 2001, p. 20).

Inseridos nesta cidade plural, os dramaturgos edificaram um imaginário do feminino no qual inscreveram a dimensão pública da mulher ateniense, evidenciada pela noção de que a *pólis* se faz no exercício político, capaz de integrar aqueles que não pertenciam à cidadania institucional – estrangeiros, mulheres e escravos – e reconhecendo-os como partícipes da lógica *políade* (ANDRADE, 2001, p. 39). Assim como Lessa, Andrade (2001, p. 127-129) dedica um momento específico às comédias aristofânicas em sua obra, presentes no penúltimo capítulo, no qual vislumbramos a análise de nossas três peças-alvo reunidas sob a mesma temática: o governo feminino. Seguindo o caminho inverso ao da encenação das peças, a autora ressalta que, em *Assembleia de Mulheres*, as mulheres reivindicam um novo modelo político, criado e sustentado por elas porque baseado na experiência em gerenciar o *oikos*, isto é, reivindicam, na visão da autora, uma ginecocracia. Ginecocracia essa imbuída de ideais públicos já distanciados da realidade do IV século e defendidos por elas, que se referem aos seus maridos em tom de igualdade política, a saber, como concidadãos.

Em *As Tesmoforiantes*, por outro lado, ocorre de fato uma assembleia aos moldes da masculina, onde as esposas deliberam, debatem e, inclusive, acusam formalmente Eurípides. Diferente da comédia dantes citada, nesta elas realizam práticas públicas de dentro da *pólis*, haja vista que a *Pnyx* integrava o espaço da cidade e, durante o ritual das Tesmofórias, as mulheres empregavam elementos constituintes do universo político masculino, como a atividade deliberativa e o julgamento. Por último, ao se debruçar sobre *Lisístrata*, Andrade (2001, p. 135) enxerga a aproximação entre a imagem da personagem homônima e o ideal de hoplita circulante na sociedade ateniense, afinal Aristófanes simula um combate entre o Coro de Mulheres e o Coro de Homens, inserindo aspectos formadores do cidadão à argumentação feminina, por exemplo, a sabedoria e o patriotismo para defender a cidade. São elas que se dirigem à *pólis*, assinalando “vívidos testemunhos de uma profunda relação da mulher com a pátria” (ANDRADE, 2001, p. 137). Em um artigo mais recente, a historiadora aprofunda e sustenta a visão da positividade do feminino em espaços citadinos pautada na investigação da exposição pública de mulheres em contextos funerários, nos quais elas são referenciadas de modo elogioso (ANDRADE, 2011).

Por fim, na área de pesquisas estrangeiras, ressaltamos o trabalho de Christopher Faraone (2011), que busca entender a celebração das Tesmofórias e os exercícios ritualísticos levados a cabo pelas mulheres durante os três dias do festival cívico. Alguns estudiosos defendem que a ocupação do santuário pelas mulheres indicaria a criação de um ambiente próprio, onde as prerrogativas masculinas não encontravam respaldo (FARAONE, 2011, p. 26). Ao se debruçar sobre este espaço de compartilhamento do feminino, o interesse de Faraone (2011, p. 30) recai nas prováveis atividades jurídicas realizadas pelas mulheres, atividades essas simbolicamente representadas no sentimento de injustiça de Deméter pelo rapto de sua filha Perséfone. Segundo ele (2011, p. 32), no segundo dia do festival elas se reuniram para solucionar alguns crimes e punir meliantes anônimos da cidade. As evidências por ele coletadas provêm tanto da peça *As Tesmoforiantes* quanto de inscrições depositadas no Santuário de Deméter em Cnido e, ao cruzar as informações textuais com as arqueológicas, Faraone (2011, p. 37) detecta que, no segundo dia do ritual, não apenas ocorriam processos judiciais, por exemplo a acusação a Eurípides no desenrolar cômico, como os homens estavam impedidos de efetuar seus procedimentos jurídicos normalmente.

Consideramos importante pontuar, ainda, o trabalho de Kate Gilhuly (2009), que se baseia diretamente em Faraone para elaborar seu conceito de matriz feminina, na qual a acepção de feminino na Atenas Clássica seria concebida a partir da ligação tripla entre as prostitutas, as esposas legítimas e as sacerdotisas. Dentre o leque documental disposto pela autora (2009, p. 143), encontramos novamente as obras de Aristófanes, especificamente *Lisístrata*, a qual Gilhuly dedica uma maior atenção justamente por enxergar a mescla de elementos eróticos, sociais, políticos e cívicos.

Por um lado, tal releitura nos possibilitou vislumbrar esforços historiográficos voltados ao entendimento da produção aristofânica e, por outro, estudos relacionados diretamente ao nosso aporte teórico de gênero. Além de contribuírem significativamente para nossa pesquisa, ambos nos demonstram que, embora as obras de Aristófanes tenham sido analisadas por historiadores, poucos se dedicaram exclusivamente a nosso poeta no sentido de buscar compreender a construção discursiva cômica em todas as onze peças restantes. É importante ressaltar que nos concentramos na análise historiográfica nacional, pois intentamos localizar a nossa pesquisa dentre as produções brasileiras sobre nosso poeta. Dessa forma, em que

pese nosso foco nas peças-alvo, mobilizamos informações concernentes ao trabalho completo do teatrólogo que chegou até nós, relacionando-o à nossa hipótese.

## **CAPÍTULO 2**

## **CAPÍTULO 2 CIDADE, GÊNERO E TEATRO: AS RELAÇÕES CÍVICAS EM ATENAS NOS SÉCULOS V E IV A.C.**

### **2.1. Os festivais cívicos e os espetáculos teatrais.**

No primeiro capítulo, procuramos abordar a natureza do discurso cômico de acordo com seus componentes diversos, congregando tanto a análise das relações que Aristófanes estabeleceu com escritores e escritoras do período quanto da estrutura de seu trabalho, caracterizado por fortes apelos pedagógicos e constantes críticas políticas. Tais fatores, somados à preservação e recepção das obras após sua morte, nos possibilitaram entender a complexidade das peças e a percepção da comédia aristofânica como um enredo sério. Mais: como um enredo que se pretende sério. Como vimos em alguns extratos documentais, o teatrólogo reivindicava continuamente seu papel de aconselhar a cidade e denunciar as más ações cidadinas, ressaltando o comprometimento da comédia com os assuntos sociais, educacionais, filosóficos e bélicos da sociedade clássica.

Nessa perspectiva, tratamos da questão performática e do recebimento de nossa documentação na Antiguidade e reservamos a investigação dos espetáculos para este segundo momento, pois consideramos que se adequa aos propósitos deste capítulo. Visando esclarecer a relação entre a democracia ateniense, a trama aristofânica e o feminino, nos debruçamos sobre as ocupações físicas e simbólicas na cidade, bem como sobre o olhar de Aristófanes acerca da *pólis*, conjugado às discussões historiográficas. Os espetáculos aqui se encontram justamente por representarem o acesso concreto do espectador ao material produzido pelo poeta; logo, consistem em uma ocupação direta do ambiente cívico e eram propiciadores de entretenimento e reflexão.

Em conjunto com o dever político da comédia, o teatro em si configurava um reconhecido espaço de formação dos cidadãos atenienses, visto que “a natureza pública e cívica do festival também assegura sua eficácia como um veículo de ideias ou de identidade e ação coletivas” (TAAFFE, 1994, p.3). Estudar esse ambiente de encenação, fala e educação significa explorar os mecanismos de recepção do nosso documento a partir das trocas entre a audiência e o comediógrafo. Em sua análise do teatro grego antigo, David Kawalko Roselli pontua a pluralidade constituinte do público ateniense, composto por trabalhadores urbanos, por exemplo, fabricantes de

lanças, espadas, foices e escudos e por camponeses. Essa pluralidade é evidenciada em uma passagem de *Paz*, na qual o poeta arrola as ocupações mencionadas, como podemos ver em seguida:

Hermes – Então mapeia as faces dos espectadores aqui e veja se consegue reconhecer suas ocupações (τὰς τέχνας).

Trigeu – Me poupe!

Hermes – Você não vê aquele fabricante de penachos (τὸν λοφοποιὸν) arrancando seus cabelos?

Trigeu – Sim. E o fabricante de enxadas (τὰς σμινύας ποιῶν) acabou de peidar naquele cuteleiro ali (τοῦ ξιφουργοῦ).

Hermes – E você não vê a felicidade do fabricante de espada (δρεπανουργός)?

Trigeu – E como ele zombou do fabricante de lanças (τὸν δορυξόν)?

Hermes – Agora avise aos agricultores (τοὺς γεωργοὺς) que eles podem ir para casa (ARISTÓFANES, *Paz*, vv. 545-550).<sup>50</sup>

No trecho, encontramos vestígios que atestam a participação destes grupos na audiência e, mais significativo ainda, percebemos a ênfase aristofânica em cada um dos ofícios, pois Hermes e Trigeu fazem questão de associá-los aos homens presentes. Roselli (2011, p. 1) defende que as vertentes conservadoras conceberam a audiência teatral enquanto uma massa homogênea, desconsiderando a constituição diversa apresentada pelo comediógrafo. Citar os trabalhadores em detalhes nos sugere que os espectadores poderiam ser percebidos de acordo com seus respectivos estatutos sociais, como também nos aponta o mecanismo de funcionamento da performance, isto é, como o contato público/autor era estabelecido. A alusão endereçada aos coletivos de “λοφοποιὸς, σμινύη ποιῶν, ξιφουργός, δρεπανουργός, δορυξός e γεωργός” – o fabricante de penachos, de enxadas, o cuteleiro, o fabricante de espadas, de lanças e o agricultor - nos indica a

---

<sup>50</sup> Ἑρμῆς  
καὶ τῶνδε τοίνυν τῶν θεωμένων σκόπτει  
τὰ πρόσωφ', ἵνα γνῶς τὰς τέχνας.  
Τρυγαῖος  
αἰβοῖ τάλας.  
Ἑρμῆς  
ἐκείνονι γοῦν τὸν λοφοποιὸν οὐχ ὀρθῶς  
τίλλονθ' ἑαυτόν;  
Τρυγαῖος  
ὁ δὲ γε τὰς σμινύας ποιῶν  
κατέπαρδεν ἄρτι τοῦ ξιφουργοῦ 'κεινοί.  
Ἑρμῆς  
ὁ δὲ δρεπανουργός οὐχ ὀρθῶς ὡς ἤδεται,  
καὶ τὸν δορυξὸν οἶον ἐσκιμάλισεν;  
Τρυγαῖος  
ἴθι νυν ἄνειπε τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι.

inserção deles na peça, afinal Aristófanes os menciona com o intuito de mostrar a relativa pobreza da qual partilhariam caso a paz retornasse à vida ateniense.

Hermes - E se alguém com ambição de comandar odeie te ver retornar, senhora [a paz], em suas batalhas...

Trigeu – Deixe-o sofrer o mesmo destino que Cleônimo!

Hermes – E se algum fabricante de lança ou escudo quiser batalhas, para melhorar seus negócios... (ἴν' ἐμπολᾷ βέλτιον)

Trigeu – Deixe-o ser capturado por bandidos e deixe-o comer apenas cevada (ARISTÓFANES, *Paz*, vv. 445-450).<sup>51</sup>

Nos versos acima, notamos a ligação entre a fabricação dos produtos e o lucro destes grupos sociais pela colocação ἴν' ἐμπολᾷ βέλτιον, de tradução “a fim de comercializar melhor”, ou seja, o rendimento dos trabalhadores urbanos dependia de modo direto da continuidade da guerra. Os próprios espectadores são, assim, incluídos como partícipes da ação dramática e esta, por sua vez, se conecta à realidade quando mobiliza dados do dia a dia; tal mão-de-obra ficaria, de fato, empobrecida com o término da guerra, porque a produção dos equipamentos militares findaria (ROSELLI, 2011, p. 2-3). Ademais, a seleção dos labores também nos indica o nível de divisão e especialização das atividades na Atenas do V século, servindo como um rico testemunho da organização social clássica.

Faz-se necessário enxergarmos a audiência em termos dos grupos que a compunham, justamente porque aparecem na encenação e são explorados pelo nosso poeta. Do mesmo modo, ele elege os conflitos entre o feminino e o masculino, em âmbito público e privado<sup>52</sup>, enquanto mote de nossas peças-alvo não apenas por assinalá-los na sociedade ateniense, porém, sobretudo, por proporcionarem o diálogo com o público. Os cidadãos poderiam identificar determinada situação de seu cotidiano durante a performance, interligando-se à representação. Como Roselli (2011, p.5) esclarece, as reações individuais no teatro grego antigo eram inúmeras e

<sup>51</sup> Ἑρμῆς

κεῖ τις ἐπιθυμῶν ταξιαρχεῖν σοὶ φθονεῖ  
ἐς φῶς ἀνελεθεῖν ὡς πότνι', ἐν ταῖσιν μάχαις.

Τρυγαῖος

πάσχοι γε τοιαῦθ' οἷάπερ Κλεώνυμος.

Ἑρμῆς

κεῖ τις δορυξὸς ἢ κάπηλος ἀσπίδων,  
ἴν' ἐμπολᾷ βέλτιον, ἐπιθυμεῖ μαχῶν,

Τρυγαῖος

ληφθεῖς ὑπὸ ληστῶν ἐσθίοι κριθὰς μόνας.

<sup>52</sup> Como exemplo da exposição privada entre os gêneros, citamos os versos 60-70 de *Nuvens* que nos permitem vislumbrar uma querela entre Estrepsíades e sua esposa concernente à criação do filho, e, ainda, à escolha de seu nome. Em conjunto com diversas passagens de nossa documentação-alvo, exploramos o trecho citado no terceiro capítulo de nosso trabalho.

se perderam para nós. Pela pesquisa histórica, estamos aptos a rastrear os dispositivos que almejavam atingir os ouvintes e conjecturar algumas reações coletivas, daí a relevância em abarcarmos os grupos sociais:

Enquanto os sinais produzidos pela performance estão sujeitos à interpretação pelos espectadores, a composição da audiência molda o significado desses sinais. As expectativas da audiência são em algum nível – particularmente no teatro antigo – incorporadas no processo de seleção das peças (ROSELLI, 2011, p.4).

Em outras palavras, a trajetória de criação e escolha de uma peça envolvia a *pólis* que, por meio dos financiadores – usualmente oriundos de famílias ricas, patrocinavam o coro dramático – sustentava os festivais e as consequentes atuações cênicas. A composição do enredo cômico englobava a sociedade e a plateia por duas vias: na primeira, pela inclusão dos coletivos sociais nas comédias e, na segunda, pelo envolvimento econômico dos cidadãos. Como vimos acima no excerto de *Paz*, é evidente que o teatrólogo ponderava esses elementos ao compor, mormente o primeiro.

Analisada pela historiografia dos anos 1980 a partir da perspectiva masculina e da identidade dos cidadãos, a audiência tem adquirido um novo foco nos estudos sobre o teatro, pois atualmente se reconhece o peso dos espectadores na dinâmica entre o poeta, a criação e a encenação. Mais: se reconhece a formação plural da plateia, composta por cidadãos, estrangeiros, metecos e mulheres<sup>53</sup>. Roselli (2011, p.9-12) mobiliza variadas fontes<sup>54</sup> com o objetivo de reformular a questão, focando nas diferenças sociais dentro de uma multidão aparentemente coesa. Abordá-la como um corpo homogêneo de cidadãos automaticamente exclui as possibilidades de inclusão que o espaço teatral oferecia, possibilidades atestadas em nossa documentação através de dois mecanismos: pela adição direta de personagens baseados em grupos sociais comuns que, como constatamos em *Paz*, frequentavam as representações cênicas e pela recorrência do feminino enquanto agente de críticas e soluções. Uma vez que não possuímos registros específicos do julgamento dos ouvintes em relação ao que era visto, ou seja, de suas reações subjetivas, as informações referentes à recepção advém da própria fonte aristofânica. Se, como

---

<sup>53</sup> A inserção das mulheres como espectadoras no teatro está diretamente ligada aos desdobramentos de nossa hipótese e será explorada no terceiro capítulo deste trabalho.

<sup>54</sup> O pesquisador conjuga evidências literárias, filosóficas, arqueológicas, históricas e epigráficas balizado pela indagação de quais grupos integravam o teatro e para quais caminhos tais evidências podem nos direcionar.



demonstramos no primeiro capítulo, a comédia carrega apontamentos concernentes à performance, também nos elucida na relação público/comediógrafo.

Em complementaridade a tais esforços, ressaltamos o trabalho de John Davidson (2005, p.1), o qual debate a natureza da plateia ateniense. Com o intuito de repensar um possível perfil do espectador no quinto e quarto séculos, fugindo de generalizações como “público ateniense” ou “os cidadãos” para designar a audiência, o autor se debruça sobre os diferentes tipos de públicos que presenciavam os dramas gregos durante os festivais em Atenas. Em consonância com Roselli, Davidson (2005, p. 2) também sublinha o envolvimento da cidade na organização dos espetáculos, visto que uma das primeiras tarefas do cidadão enquanto arconte residia na escolha de quais poetas encenariam as peças naquele ano, bem como os atores designados para o coro. Somado a isso, podemos notar o alcance do teatro na vida privada dos atenienses, pois, a fim de preservar o caráter inédito dos enredos a serem apresentados, os atores realizavam os ensaios em um cômodo da casa do χορηγός (*chorēgós*)<sup>55</sup>, imiscuindo este ambiente particular aos objetivos públicos e cívicos do festival. O autor ainda indica a possibilidade de uma divulgação não oficial das peças, presente no dia a dia da *pólis* conforme à aproximação das Dionísias ou Lenéias, e efetuada por meio do que denomina de um “falatório” nas ruas. Tal “falatório” estaria baseado no *proagōn*, que veremos adiante com Malhadas. Um fator inovador trazido pelo autor reside na percepção de que, em certa medida, os vasos áticos com cenas teatrais poderiam configurar um meio de propagação das encenações e, assim, contribuir na formação de uma plateia fora do espaço cênico em si (DAVIDSON, 2005, p.8).

Retomando o mote da audiência, acreditamos que, embora ela fosse numerosa, especialmente durante as Dionísias, o núcleo crítico de nosso poeta residia com maior intensidade nos cidadãos e políticos atenienses. Através das esposas, suas ações eram criticadas, denunciadas ou censuradas; assim, podemos dizer que o núcleo aristofânico recaía também sobre as mulheres, seus lugares e atribuições cívicas, bem como sobre suas vinculações com as instâncias de poder e com os homens que as rodeavam; filhos, maridos, amantes, clientes sexuais e não sexuais. Um dos elementos mais significativos desta plateia consistia no feminino,

---

<sup>55</sup> Devido ao seu estatuto opulento, era o responsável por coordenar e financiar a preparação do coro, bem como alguns elementos dispostos durante as representações teatrais e não financiados pela *pólis*, como as roupas e máscaras usadas tanto nas tragédias quanto comédias (DAVIDSON, 2005, p.4).

retratado na comédia enquanto mantenedor da *pólis*, e, sobretudo, como portador das ponderações a esses homens atenienses “difíceis de satisfazer e advertir (χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσαρέστους νουθετεῖν)” (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, v. 180).

As palavras de Praxágora acima mencionadas, personagem principal de *Assembleia de Mulheres*, mostram outra possível imagem do dia a dia ateniense, pois ela busca aconselhar os ἄνδρας (*ándras*), os homens, em termos políticos, demonstrando o desejo feminino em fazer-se útil e em envolver-se nas questões da cidade. Além disso, os homens para os quais ela fala estavam presentes na audiência, ou seja, a alfinetada aristofânica levada a cabo pelas esposas tinha um público definido dentre o emaranhado de cidadãos, não-cidadãos, estrangeiros e mulheres que assistiam às peças; alfinetada, vale notar, do feminino para o masculino. O verbo “νουθετεῖν” empregado pelo poeta é, também, bastante significativo, pois se refere especificamente ao aviso, à admoestação da personagem para o espectador, como também a possíveis tentativas femininas em inteirar-se nos assuntos políticos com seus maridos. A dificuldade “χαλεπὸν” residia na negação destes homens em ouvi-las e acatarem seus conselhos e não na omissão delas, que se viam como parte da cidade.

Desse modo, concebemos a audiência em seu viés multifacetado não apenas por mapearmos o aparecimento das mulheres através de nossa documentação, mas, mormente, pela separação espacial da plateia no θέατρον (*théatron*). Em Atenas, a divisão se dava por meio dos diferentes coletivos: havia os grupos que se localizavam em lugares alternativos, ou seja, não oficiais; aqueles situados na primeira fila, pertencentes a setores abastados e, por últimos, espectadores que pagavam por um assento. Apesar de ser um fator de extrema relevância no processo de construção do cidadão ateniense, as divisões cívicas e políticas – frátria, *demos*, tribo – contavam pouco na distribuição dos assentos e serviam para organizar as disposições frontais que, como dito, estavam reservadas aos cidadãos e estrangeiros proeminentes, por exemplo, embaixadores de outras *poleis*. À essa repartição era dado o nome de προεδρία (*proedría*), denotando o direito de ocupar o lugar da frente em distintos ambientes ou instituições, inclusive no teatro (ROSELLI, 2011, p. 16-17).

Em contraste com a *proedria*, temos os pontos de encontro não regulados pela cidade<sup>56</sup>, nos quais a população poderia frequentar as encenações. Ainda que não absorvidos pelo sistema da divisão social, os habitantes acessavam os espetáculos e participavam dos festivais, marcando suas presenças e integrando-se ao espaço teatral; logo, notamos como a ocupação habitual dos distintos universos citadinos constitui uma chave de leitura para o entendimento das relações sociais e de gênero na realidade ateniense. Até o IV século, o uso dos lugares livres não fora coibido pela *pólis*, nem pelos financiadores das representações cênicas, responsáveis por angariar o dinheiro aos cidadãos mais pobres, prática conhecida como *theorika*, que contribuía na participação deste setor desfavorecido. Dessa forma, compreender a ordenação das áreas no teatro em conjunto com o custeio da dramaturgia nos auxilia a pensar a composição da audiência aristofânica. Vale ressaltar que tal ordenação reproduzia, em alguma medida, as diferenças sócio-culturais da *pólis* manifesta através de parâmetros identitários calcados na cidadania e noções de gênero norteadoras das relações sociais.

No entanto, essa reprodução não era rígida, visto que tanto os lugares livres de pagamento quanto o conteúdo das peças de Aristófanes nos sugerem uma flexibilidade das trocas cotidianas estabelecidas entre os residentes em Atenas. O primeiro, pela entrada direta do espectador na circunscrição territorial acima dos assentos oficiais e o segundo, por sua vez, pela edificação do feminino atuante envolvido nos assuntos bélicos, bem como emissário de críticas, censuras, denúncias e apontamentos de resoluções políticas frente às crises democráticas, como visualizamos acima com Praxágora. Tampouco era rígida, afinal as próprias trocas entre os cidadãos e as esposas, entre estas e suas amigas, entre cidadãos e estrangeiros ou mesmo homens livres e escravos estavam sujeitas a constantes negociações no seio das atividades da cidade – sendo o espetáculo teatral uma das mais relevantes -, portanto, a reprodução das normas sociais possuía um limite – conceitual e espacial – em si mesma ao esbarrar nas possibilidades de ressignificação do cotidiano.

O espaço emerge enquanto chave explicativa, ainda, porque constituía um meio pelo qual as camadas não integradas institucionalmente acessavam os espetáculos. A topografia deste ambiente, construído em regiões altas, favorecia o

---

<sup>56</sup> No IV século, tais locais viriam a ser extintos por Atenas, forçando todos os espectadores a pagarem por um assento caso desejassem participar dos festivais cívicos.

ingresso daqueles que ou não eram admitidos pela *proedria* ou não tinham condições de pagar. Soma-se a isso a ausência de fiscalização dessas áreas no V século; se foram eliminadas no decorrer do IV, é provável que já fossem anteriormente conhecidas, mas talvez não houvesse interesse da *pólis* em dispersá-las. Outro fator reside na expansão do teatro durante o IV século, pois ainda no V século, tanto o teatro de Dioniso quanto teatros menores de cada *demos* eram edificadas em madeira<sup>57</sup> e possuíam um tamanho reduzido, ao passo que, no século subsequente, a utilização da pedra propiciou o aumento das áreas ocupadas, às quais acabaram por abranger os espaços livres dantes ignorados (ROSELLI, 2011, p. 70-72).

De acordo com Roselli (2011, p. 76), as fontes antigas atestam a plausibilidade dos lugares livres, localizados além das fronteiras do teatro e um pouco acima dos assentos de madeira. Esse espaço livre de cobranças é evidenciado em uma comédia de Cratino, da qual só nos restam fragmentos (fr. 372 K – A); nela, o comediógrafo teria se referido à audiência concentrada próxima às árvores de álamo que ultrapassavam o limite oficial. Além desta distribuição não inspecionada de espectadores, a entrada no ambiente teatral contava com a mencionada *theorika*<sup>58</sup>. Registrada por Demóstenes e Aristóteles<sup>59</sup> no IV século, consistia no pagamento de bilhetes aos cidadãos pobres, que não possuíam meios de financiar o próprio acesso nos festivais. Sua origem pode ser rastreada já no V século, onde encontramos vestígios dessa atividade em nossa documentação, como na passagem abaixo, da peça *As Rãs*:

Héracles – É uma longa viagem. Primeiro você chegará em um lago enorme, quase sem fundo.

Dioniso – Então como vou cruzá-lo?

Héracles – Um marinheiro velho vai atravessar você em um barco não maior que isto, por uma tarifa de dois óbolos (δύ' ὀβολῶ μισθὸν) (ARISTÓFANES, *As Rãs*, vv. 135-140).<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Além dos vestígios arqueológicos, Roselli nos mostra evidências literárias em Aristófanes, nas *Tesmóforiantes* (vv. 395-397) e em um fragmento de Cratino (360 K – A). Ambos se referem à ἴκρια (*ikria*), madeira vertical usada como assento no *theatron*.

<sup>58</sup> Do grego antigo θεωρικός, residia no dinheiro dado aos pobres para pagar o lugar no teatro.

<sup>59</sup> Respectivamente, da obra *Filippo 4* (13.1) e da *A Constituição de Atenas* (28.3).

<sup>60</sup> Ἡρακλῆς

ἀλλ' ὁ πλοῦς πολὺς.

εὐθὺς γὰρ ἐπὶ λίμνην μεγάλην ἤξει πᾶν

ἄβυσσον.

Διόνυσος

εἶτα πῶς περαιωθήσομαι;

Ἡρακλῆς

De acordo com Jeffrey Henderson (2002, p. 39), Aristófanes realiza um trocadilho entre o valor pago por cada tíquete e a taxa requerida para adentrar no Hades, aonde Dioniso estava em vias de chegar. O fato de tratar-se especificamente do valor por um assento é confirmado por Demóstenes, no IV século, em sua obra *Oração sobre a coroa* (18.28), na qual o autor se questiona se não deveria ter guardado os assentos da *proedría* a Filipe e seus embaixadores, porque do contrário eles teriam que assistir à performance a partir dos “dois óbolos”, ou seja, do local quitado (ROSELLI, 2011, p. 101).

Assim, esse trecho nos indica a quantia possível destinada a uma parcela social ateniense, quantia que deve ter sofrido variações ao longo do tempo. O financiamento era exclusivo para os cidadãos e, embora as condições de sua coleta – quem contribuía e repartia o montante – sejam obscuras devido à escassez documental, há um consenso entre os historiadores do teatro grego antigo<sup>61</sup> em atribuir a institucionalização da *theorika* a Péricles, usualmente concedida aos homens mais pobres pelos *κωλακρέταις* (*kōlakrétais*), funcionários atenienses responsáveis por realizar todos os pagamentos estipulados pela Assembleia. Neste momento, não constitui objetivo nosso investigar a questão do incentivo econômico a fundo, mas sim pontuarmos a existência dessa prática e sua importância para uma composição assaz plural da audiência aristofânica. Tal subsídio, voltado nomeadamente aos cidadãos, nos assinala o interesse da *pólis* em assegurar a presença cívica nos espetáculos, reiterando o quanto o teatro era considerado necessário não apenas para a educação do homem ateniense, porém, mormente, para a exposição e debate de assuntos variados relativos à cidade. Considerava-se relevante que os cidadãos ali estivessem. Os capazes de custear o assento, por sua vez, recorriam ao pagamento, formando uma plateia heterogênea, composta por cidadãos pobres e abastados.

Tão importante quanto a distribuição espacial, os festivais citadinos propiciavam momentos de integração entre atenienses e estrangeiros. As comédias eram representadas em duas festividades do calendário: as Dionísias urbanas ou Grandes Dionísias e as Lenéias. As primeiras destinavam-se a um público maior,

---

ἐν πλοιαρίῳ τυννουτωί σ' ἀνὴρ γέρων  
ναύτης διάξει δὺ' ὀβολῶ μισθὸν λαβίων.

<sup>61</sup> Cf. CSAPO (2007); SLATER (1995); HANSEN (1974); A.H.M. JONES (1957); SOMMERSTEIN (1997).

incluindo estrangeiros e cidadãos, visto que era celebrada nos meses de março/abril, logo após a primavera, quando o mar se tornava navegável e as segundas, por outro lado, eram assistidas apenas pelos atenienses, também devido à época invernal (MALHADAS, 1983, p. 67). Ao caráter religioso e ritualístico das celebrações, somava-se a constante reafirmação da soberania política de Atenas, evocada tanto pela tragédia quanto pela comédia. As representações teatrais nas festas configuravam, assim, espaços de legitimação da unidade *políade*, pois salientavam questões centrais concernentes ao funcionamento e perpetuação da cidade. Em que pese o caráter de entretenimento e celebração propiciado pelos festivais, Davidson assinala o quanto esses momentos serviam para lembrar os espectadores da guerra e dos problemas da *pólis*. Eles atendiam aos espetáculos para rir e se emocionar com as tragédias, como também para serem lembrados das responsabilidades cívicas pelas quais se reuniam. A comédia estava comprometida com tal tarefa e procurava reforçar os laços comunitários – no caso aristofânico, pan-helênicos – que os uniam. Nessa constante reafirmação dos vínculos, encontramos a esposa como parte da equação. Como nos aponta Silva (2007, p. 59) vale lembrar que a institucionalização do teatro acompanhou a consolidação da democracia ateniense, o que denota a interdependência entre ambos.

Estudiosos do teatro grego antigo, Heinz-Uwe Haus (2017, p. 55) sublinha que a democracia ateniense estava baseada no direito de expressão pública dos cidadãos, bem como na execução das responsabilidades comunitárias. Assim, o ambiente teatral oferecia um momento de reunião desses cidadãos para assistirem peças que carregavam um caráter histórico. O autor (HAUS, 2017, p. 56) pontua que os gregos sempre aprenderam acerca de seu passado e história com a poesia e o teatro não seria diferente. Por publicitar a história presente e passada dos atenienses, o teatro possibilitava o autoexame crítico do público, exame esse fundamental para a organização *políade*. Haus (2017, p. 57) se debruça sobre a ligação entre a história, os dramas e a audiência para apreender como o teatro dialogava com a democracia e a comunidade. Nas palavras do autor,

O drama grego antigo ensina que a habilidade individual e a liberdade em mudar a direção dos eventos através do envolvimento político é crítica para a democracia (...) A parábase, a ode coral das peças de Aristófanes, entregava à audiência discussões políticas e deve ter sido a invenção teatral mais provocativa (HAUS, 2017, p. 58)

Assim, Haus se aproxima de Davidson ao conceber a importância do teatro a partir de seus elementos sérios, afinal, é evidente que ao abordar o contexto histórico coevo no desenrolar cômico, as peças contribuíam não apenas para lembrar os espectadores da guerra, mas para provoca-lo a esse respeito. Neste interim, ressaltamos o trabalho de Simon Goldhill (2000, p. 300). Percebemos que Haus dialoga diretamente com ele, afinal o primeiro defende que a invenção da democracia ateniense demandou a reconstrução da auto representação da cidade e, sobretudo, dos cidadãos. Certamente o teatro apresentou um papel crucial para tal reconstrução, não apenas com as palavras e situações do palco, como também pela própria imagem artística levada ao público com a indumentária, o cenário e as encenações.

Retomando os festivais em si, Malhadas (1983, p. 69) afirma que as Dionísias urbanas foram estabelecidas oficialmente entre 561 e 533 a.C. e estavam divididas em cinco etapas: o *proagōn*, a procissão, os concursos ditirâmicos, o *kōmos* e as encenações. Na primeira, que significa literalmente “antes do *agón*” – debate por nós mencionado no primeiro capítulo, o *agón* foi incorporado pela comédia antiga em sua estrutura -, escolhiam-se os atores, coros e peças a concorrer. Essa escolha cabia ao arconte-epônimo, e, no século seguinte, ao *agonothète*; o teatrólogo submetia seu pedido e, se aprovada a peça, o próprio arconte apontava os cidadãos, previamente designados pelas tribos, que comporiam os coros e supervisionariam os ensaios trágicos e cômicos. Após a seleção, o poeta, acompanhado do coro e dos atores, anunciava ao público o assunto e título de sua comédia no *ókribas* (*okribas*), uma plataforma localizada no Odeon, pequeno anfiteatro onde ocorria o anúncio (MALHADAS, 1983, p. 70-71).

É interessante compreendermos que o enredo assistido na última etapa do festival já era anteriormente conhecido pelo espectador neste momento do *proagōn*, ou seja, antes do espetáculo, a relação autor/público já havia sido inaugurada, pois a audiência certamente criaria uma expectativa sobre o tema cômico apresentado. Aliando a análise de Malhadas a de Davidson, podemos inferir que tal expectativa seria grande, resultando no “falatório” por ele mencionado. No entanto, visualizamos o distanciamento entre suas posições, afinal Davidson (2005, p. 4) defende que o *proagōn* remetia apenas às tragédias e não também às comédias, como Malhadas pontua. Para ele, este momento do festival atuava na divulgação de alguns poetas

menos conhecidos, bem como dos atores envolvidos, mas era exclusivo do enredo trágico.

Faz-se importante pontuar, também, que todos os partícipes do empreendimento teatral – poetas, atores, cantores, flautistas – eram pagos pela *pólis* através dos fundos públicos e, ainda, que tanto o coro quanto os juízes responsáveis por classificar os vitoriosos compunham-se de cidadãos. A cidade estava socialmente entrelaçada no espaço do teatro e completamente envolvida na organização e desenvolvimento dos processos festivos. O coletivo ali se reunia para celebrar os deuses, reforçar o sentimento cívico e reiterar a pertença à comunidade democrática. Na segunda atividade prevista, a procissão a estátua de Dioniso era levada de seu templo ao teatro por um cortejo, formado por estrangeiros, cidadãos, metecos e jovens mulheres. Aristófanes nos fornece o testemunho da participação feminina nesta procissão em *Os Acarnenses* (425):

Diceópolis (*saindo com a sua gente*) -  
 Silêncio! Silêncio! Avança um pouco cá para a frente, tu, a canéfora (κανηφόρος). O Xântias, que erga o falo bem direito (τὸν φαλλὸν ὀρθὸν). Pousa aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias.  
 Filha - Mãe, dá-me cá a colher, para eu espalhar o purê em cima deste bolo. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, vv. 241-245)<sup>62</sup>

Nesta passagem, podemos visualizar a convivência entre o feminino e o masculino na figura da filha e de seu pai, que a orienta no decorrer da celebração. Sabemos que a mãe também se encontrava neste espaço, pois a filha lhe pede ajuda com a oferenda a Dioniso. Vemos o núcleo familiar unido com o propósito ritualístico e cívico, qual seja, o de homenagear o deus concomitante à manutenção do sentimento de pertencimento a Atenas, pertencimento que dizia respeito aos homens e mulheres desde a mais tenra idade. A moça jovem e solteira desempenhava a função de canéfora no ritual das Dionísias rurais e das Dionísias urbanas e seu principal dever consistia em iniciar a caminhada ritualística e levar o

<sup>62</sup> No enredo de *Os Acarnenses*, a descrição em destaque diz respeito ao ritual das Dionísias rurais e não ao das urbanas. No entanto, a julgar pela similaridade das fórmulas assumidas durante as celebrações (sacrifícios, cortejos e banquetes), bem como pelos propósitos comuns em honra a Dioniso, acreditamos que o segundo rito deveria incluir os mesmos participantes.

Δικαιοπόλις

εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε.

προῖτω σ' τὸ πρόσθεν ὀλίγον ἢ κανηφόρος·

ὁ Ξανθίας τὸν φαλλὸν ὀρθὸν στησάτω.

κατάθου τὸ κανοῦν ὧ θυγάτερ, ἴν' ἀπαρξώμεθα.

Θυγάτηρ

ὦ μητηρ ἀνάδος δεῦρο τὴν ἐτνήρυσιν,

ἴν' ἔτνος καταχέω τούλατῆρος τουτουί.



cesto cheio de grãos e bolo à cabeça. Embora fosse uma celebração dedicada exclusivamente a Dioniso, daí notarmos a utilização do falo, que remetia ao caráter sexual desta divindade, a reiteração da pertença cívica pode ser identificada justamente na reunião de ambos os gêneros em um ambiente público e, sobretudo, em uma atividade assistida por estrangeiros e metecos. Reiterava-se o vínculo cidadão interna e externamente, isto é, entre os próprios partícipes das relações sociais atenienses e entre os estrangeiros que afluíam à *pólis* para as Grandes Dionísias, capazes de presenciar e absorver tais manifestações.

Em outras palavras, em peças aparentemente masculinas, nas quais vemos assuntos supostamente conectados ao universo dos homens, por exemplo, a guerra e a política, nosso poeta também recorre ao feminino, seja pontuando a atuação das esposas e suas filhas em uma ação cívica ou evidenciando a ocupação delas em espaços públicos. Além disso, o escravo também surge nessa equação, representado por Xântias.

No que tange às performances ditirâmicas, misturavam-se coros de homens e meninos, que apresentavam o ditirambo, hino em honra a Dioniso, seguido das comemorações aos ganhadores, conhecidas por κῶμος (*kōmos*)<sup>63</sup>. Por fim, os três dias restantes destinavam-se às encenações, trágicas e cômicas, e no último, os juízes proferiam a sentença vencedora de cada gênero literário. Eles eram escolhidos por sorteio; os nomes de cidadãos das dez tribos eram postos em urnas guardadas pelos tesoureiros e, no dia das competições dramáticas, o arconte-epônimo retirava de cada urna um único nome a fim de abarcar igualmente as tribos (MALHADAS, 1983, p. 73).

O comparecimento de todos esses grupos – mulheres jovens e adultas, cidadãos pobres e abastados, escravos, estrangeiros e metecos – nos festivais e nos espetáculos nos informa sobre a diversidade da ocasião, diversidade essa proporcionada tanto pelos objetivos da reunião cívica/ritualística/política quanto pela disposição espacial, como vimos há pouco. A pluralidade deste ambiente também nos informa acerca da composição da audiência e do direcionamento enveredado

---

<sup>63</sup> Para Pierre Grimal (1978, p. 35), os cantos de *kōmos*, também conhecidos como festas folclóricas e celebrados em diversas aldeias, *komé*, da Ática, podem ter originado a comédia antiga, que foi posteriormente aprimorada com a inclusão dos diálogos até transformar-se nos enredos escritos que conhecemos hoje.

por Aristófanes a coletivos bastante específicos<sup>64</sup>, ou seja, nos elucida no entendimento dos processos de recepção/transmissão das comédias, bem como reflete a própria heterogeneidade constitutiva da cidade ateniense.

## **2.2. A democracia ateniense e a historiografia: debates contemporâneos sobre a *pólis*.**

Abordar as relações entre o feminino e o masculino na sociedade ateniense implica necessariamente em entendermos como essa sociedade se organizava e autorregulava baseada em um sistema democrático que, não obstante inibisse a participação das mulheres no âmbito institucional, as incluía por uma série de mecanismos cívicos e políticos interligados às atividades oficiais. Falar em democracia sob o ponto de vista aristofânico nos leva a analisar de que maneira a concepção de *pólis* e cidadania aparece nas peças, em especial em nossa documentação alvo, na qual encontramos a noção democrática em estreito diálogo com o papel das esposas legítimas. Responsáveis por apontar soluções aos homens frente à desestabilização das balizas fundantes da cidade, causada, dentre outros motivos, pela duração da Guerra do Peloponeso, elas constituem elemento essencial das provocações políticas e sociais propostas pelo teatrólogo.

Problematizar a acepção democrática tanto em Aristófanes quanto na historiografia significa, também, inscrever a História de Gênero na Atenas Clássica como parte integrante da História da Grécia Antiga. Em outras palavras, a História de Gênero aqui proposta representa uma parcela da história da *pólis* ateniense, foco constante das comédias aristofânicas, na medida em que estas abarcam um período expressivo das mudanças democráticas em curso e na medida em que a própria *pólis* integra o espaço de atuações simbólicas e físicas das mulheres. Ao considerarmos ambos os elementos – a mulher e a cidade -, nos atentamos para a afinidade publicitada por nosso poeta entre as esposas e os diversos âmbitos públicos dos quais elas poderiam partilhar, pois seu teatro sugere uma visão de cidade que inclui o feminino e reconhece a mulher não apenas enquanto partícipe, mas, sobretudo, enquanto o componente da manutenção e existência da *pólis* conforme idealizada e construída pelos homens.

---

<sup>64</sup> As críticas aristofânicas se direcionavam não apenas a coletivos, mas também, como vimos no primeiro capítulo, a figuras peculiares do cenário ateniense, como o político Cléon.

As ações que validavam o homem ateniense como cidadão dependiam diretamente do feminino e, como veremos, essa dependência é evidenciada em *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*. Para possuir o estatuto cívico e usufruir de seus direitos, o filho deveria ser apresentado à frátria de sua família, onde o marido era obrigado a jurar, perante seus companheiros militares e religiosos, que sua esposa era, de fato, ateniense. Esse juramento legitimava sua entrada na frátria como membro de um corpo cívico que estava apto a recebê-lo, mas sempre pela comprovação de sua origem materna ateniense. Adiante, aprofundaremos essa questão, conjugando a análise da inserção masculina nos grupos democráticos à importância da mulher nessa sociedade.

Assim, com o intuito de contextualizar o período de produção e difusão de nosso corpo documental, bem como de apreender o significado democrático para o período, concentramos este segundo item em estudos recentes que rediscutem o conceito de *pólis*. Continuamente debatida por diversos historiadores ao longo do tempo, Robin Osborne (2010, p. 2) aponta o quanto as análises sobre a democracia ateniense se modificaram na historiografia inglesa, incluindo esferas antes pouco conectadas àquilo que se entendia por campo político. Segundo o autor, até a metade do século XX os esforços estavam voltados para os domínios oficiais em Atenas, como a Assembleia e a Boulé, resultando em uma visão demasiado abstrata do sistema político, incapaz de abranger outros componentes ligados à estrutura democrática clássica, tais como a economia, a religiosidade e as relações pessoais.

A partir dos anos 1970, houve um redirecionamento crítico que levou os estudiosos a questionarem mais esse funcionamento estrutural e menos o sistema em si, afinal nem os próprios atenienses postulavam uma definição única e rígida acerca da *pólis*, ou seja, a natureza da cidade e suas ramificações na vida prática formavam o ponto central de constantes debates entre os autores do V século a.C. (OSBORNE, 2010, p. 5). Tal guinada baseou-se, principalmente, na constatação dessa miscelânea conceitual vigente na Atenas Clássica, como também na necessidade em se ampliar a compreensão de parâmetros políticos que, embora não tenham sido juridicamente sistematizados como em Roma, foram capazes de ordenar as experiências de mulheres e homens atenienses pertencentes a categorias distintas, desde as esposas até as prostitutas, desde os cidadãos e não cidadãos livres até os estrangeiros.

Inicialmente pensada e referenciada como isonomia - ἰσονομία, oriunda da junção de ἴσος (*ísos*), que significa “igual em tamanho, intensidade e natureza” com

vόμος (*nómos*), designativa de “costume, tradição ou lei”, a democracia foi ganhando noções ligadas a um governo específico, o governo dos iguais perante a lei. Peter Jones nos mostra que não é possível rastrear uma origem particular da palavra, tampouco reconstruir o modo como foi utilizada nos séculos V e IV; a despeito da ausência de indícios, alguns dados nos auxiliam, tais como o surgimento do termo em 436 em uma tragédia de Ésquilo enquanto “a mão soberana do *demos*” e, posteriormente, em Heródoto e na *Constituição de Atenas* atribuída a Xenofonte, de 420, já em sua forma completa δημοκρατία (*dēmokratía*), traduzida por “a soberania do *demos*” (JONES, 1997, p. 202-204). O que nos pareceria uma simples solução de tradução contém inúmeras disputas em torno do uso e significado do conceito de *demos* para a época clássica, pois, como destacamos, a apreensão da natureza da cidade e de sua gestão não constituíam um consenso para os autores antigos. Assim como a *pólis*, o *demos* poderia retratar o povo de forma geral, os cidadãos reunidos na Assembleia ou apenas o coletivo de cidadãos em si e, ainda, a circunscrição territorial da população ateniense.

O enfoque em tais discordâncias propiciou novas visões acerca da democracia, conectadas a questões do dia a dia ateniense. Preocupado em apreendê-la em seus aspectos econômicos, políticos e religiosos, Osborne (2010, p. 10) busca ressaltar a relação entre o modo como a sociedade se comportava e como se representava. Para isso, defende que a democracia ateniense se dava a partir de uma troca envolvendo a estrutura política em si, que influenciava a economia e a cultura, e as próprias manifestações culturais, responsáveis por moldar as características democráticas a nível do cotidiano. Anteriormente focada apenas em uma História dita constitucional, ligada às mudanças de governo e às capacidades legais de determinado povo, a História da *pólis* ateniense se expandiu para o exame de “padrões fixados de comportamento, que ofereciam a confirmação de que aquilo que os atenienses faziam e as decisões que tomavam não eram arbitrárias, mas consequências de um processo consagrado pela tradição” (OSBORNE, 2010, p. 13).

Apesar de não explicitar a noção de tradição empregada, acreditamos que Osborne se refere à vόμος, um vocábulo que, como vimos, denomina costumes, tradições e, também, a cultura. A tradição era pensada em termos da repetição de uma atividade costumeira, por exemplo, os rituais em celebração à cidade, inscritos oficialmente no calendário de Atenas, e tais atividades ordenavam a vida dos cidadãos, sobretudo porque a democracia ateniense estava calcada em uma suposta

homogeneidade. Enquanto uma parcela da historiografia atual<sup>65</sup> se opõe a conceituações herméticas e postula os vínculos cotidianos entre os habitantes como chave explicativa para a *pólis*, Osborne (2010, p. 27) opta por concebê-la pela sua uniformidade. Segundo o autor, ao excluir os escravos e as mulheres, os atenienses se definiam pela diferença, criando um corpo cívico relativamente coeso, capaz de garantir o sucesso da política. Por conseguinte, a democracia dependeria fundamentalmente dessa unicidade construída de maneira consciente e baseada na tradição.

O historiador pressupõe a inexistência de questionamentos ligados ao alicerce político de Atenas por parte dos cidadãos, visto que o padrão homogeneizante garantiria o pleno andamento da democracia, então não seriam identificadas indagações a esse respeito. Nos contrapomos a este ponto de vista justamente por enxergarmos na comédia uma rica fonte de apontamentos e problematizações relacionados à cidadania e democracia atenienses. Ao posicionar as esposas dos cidadãos em assuntos bélicos e universos considerados masculinos, somado à constante reiteração da ligação delas com a cidade, defendemos que Aristófanes não apenas ilumina o problema do exercício democrático na sociedade do V e IV séculos, como também busca debatê-lo no espaço do teatro, empregando as mulheres enquanto vetor de crítica aos homens. Já Osborne (2010, p. 36) utiliza o drama ateniense para reforçar sua hipótese; para ele, quando a arte em geral se direciona a um público específico, acaba por promover os interesses deste público; ao contrário, quando se direciona a uma audiência ampla, acaba por reforçar a homogeneidade social desta audiência. Em sua linha de pensamento, a audiência aristofânica se encaixaria no segundo tipo, de caráter mais amplo e, portanto, uníssono.

Em nossa visão, a leitura do autor não capta a relação entre a obra de nosso poeta e seu público, pois, como vimos no item anterior, mesmo que a audiência fosse ampla em termos de sua composição, as comédias possuíam uma orientação peculiar aos cidadãos e políticos. A catalogação das demais peças nos permitiu identificar 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 compõe o

---

<sup>65</sup> Cf. MORALES (2010); ANDRADE (2011); ZUMBRUNNEM (2012).

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), 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, como vimos no capítulo um. 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 julgava 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), percebemos 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 administração justa e comprometida com o bem-estar da cidade.

Somado a essas passagens, destacamos um excerto de *Pluto* (388), onde o poeta novamente direciona sua mensagem ao público. 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?

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)

Nos versos anteriores, o protagonista já havia mencionado o infortúnio que se abateu sobre sua vida após a Guerra do Peloponeso em contraste às posses adquiridas por “sacrílegos, oradores, sicofantas e velhacos”. Ao discriminar grupos precisos dentro da sociedade ateniense, nosso poeta sinaliza aqueles dentre a audiência que objetiva atingir.

Crêmilo – Mas não esconderei a ti, porque te considero, de todos os meus criados, o mais fiel e... o mais ladrão. Eu, apesar de homem temente aos deuses e justos, corria-me a vida mal e era pobre.

Carião – Eu sei.

Crêmilo – Mas enriqueciam outros que são sacrílegos, oradores e sicofantas e velhacos (ἱερόσυλοι ῥήτορες καὶ συκοφάνται καὶ πονηροί). (ARISTÓFANES, *Pluto*, vv. 26-30)

Crêmilo fala a todos os presentes no teatro, mas há um recorte social bastante claro aos ladrões de templos, oradores (usualmente políticos que se posicionavam nas Assembleias), delatores e homens penosos e inúteis. Ao citá-los simultaneamente, ele os coloca no mesmo patamar cívico, a saber, um patamar de ineficiência e prejuízo à cidade e aos homens justos. O aparecimento dos oradores ao lado de figuras consideradas tão perniciosas é significativo e nos leva a pensar que tal associação poderia tanto configurar um julgamento aristofânico quanto integrar o sentimento dos atenienses do IV século, já desgastados pela derrota da *pólis* e traumatizados pelos discursos na *Pnyx*, que pouco fizeram pela estabilidade e proeminência de Atenas.

Assim, pela constatação dos indícios documentais que apresentamos em ambos os itens, não acreditamos que o público-alvo de Aristófanes era irrestrito como Osborne (2010, p. 53) declara, nem tampouco isento de autoquestionamentos em relação à estrutura cívica e às decisões políticas em curso. Compartilhamos da ideia de John Zumbunnem (2012, p. 250) quando defende que tanto a ação coletiva da população quanto a rebelião constituem estímulos rivais integrantes da democracia e que é nosso dever enquanto pesquisadores compreendermos como o

aparelho clássico abarcava tais insatisfações e críticas. Ele estuda as peças aristofânicas com o intuito de analisar o que denomina de desafio da cidadania democrática. Para esse autor, o comediógrafo insinuava nos espectadores uma disposição cômica necessária a fim de tornar a democracia inteligível, ou seja, a própria comédia atuava como um dispositivo no qual o público apreendia seu sistema político.

Ao argumentar que o sucesso da democracia residia na capacidade de exclusão das mulheres, escravos e estrangeiros, Osborne não apenas enfatiza de forma exacerbada o interdito institucional ao feminino e aos estrangeiros, como também trata a questão enquanto exclusividade de Atenas. Embora não tenhamos a mesma quantidade de dados sobre outras *poleis* gregas em comparação com a ateniense, sabemos que os estrangeiros de Esparta não gozavam dos mesmos direitos do cidadão espartano, ou seja, a supressão da participação dos metecos não constituiu necessariamente um fator de êxito do alicerce político ateniense, justamente por não ser um privilégio daquela cidade<sup>66</sup>.

A apreciação da obra de Osborne (2010) nos possibilitou verificar que sua própria ideia norteadora - a homogeneidade enquanto elemento aglutinador da democracia - apresenta contradições. O autor afirma que a especificidade da política ateniense residia na solidariedade do corpo cívico, o *demos*, identificada tanto na união entre os habitantes do campo e da cidade ao atuarem na Assembleia e no Conselho quanto pela conexão de cada *demos* (vila ou distrito) com os demais. Como vimos com Jones (1997, p. 212), não havia unanimidade conceitual em relação à palavra *demos*, resultando em um uso do termo “para todo o corpo de cidadãos e para suas 139 partes constituintes, que criou um forte vínculo de identidade: o *demos* não poderia agir sem se associar a todos os *demos* envolvidos na ação” (OSBORNE, 2010, p. 42).

A interdependência entre essas divisões no andamento democrático é compreensível quando nos deparamos com as etapas de constituição do cidadão, etapas que percorriam cada divisão em momentos distintos, mas igualmente relevantes na edificação da cidadania. O que salta aos nossos olhos é a afirmação de Osborne sobre a diversidade de tais grupos, compostos por mulheres, metecos e

---

<sup>66</sup> Conscientes de que Esparta vivia sob um regime oligárquico e não democrático, empregamos a comparação acima com o intuito de demonstrar o peso em demasia atribuído à exclusão por Osborne.



escravos. Segundo ele (2010, p. 45-46), a vida dos homens atenienses estava balizada pela existência e experiência nessas associações – a frátria, a tribo, o demo – algumas formadas apenas por cidadãos e outras por mulheres, escravos e estrangeiros. A importância das associações residia não apenas nas vivências destes cidadãos, porém, mormente na reprodução de estruturas similares à *pólis*, que contavam com reuniões, deliberações políticas e atividades religiosas (OSBORNE, 2010, p. 47). Ao constatar a integração dos setores sociais aparentemente excluídos desses grupos, Osborne se contradiz. Tal conjunto administrativo não poderia ser uniforme em sua base e inclui-los; o próprio autor identifica a heterogeneidade que afirma não existir, expondo a complexidade da democracia e a insuficiência do postulado homogêneo para explicar as relações sociais na Atenas Clássica.

A despeito desta discordância, reconhecemos que a pesquisa de Osborne contribuiu para direcionar o trabalho de outros historiadores, especialmente com o emprego de métodos comparativos e quantitativos. Como observamos, sua abordagem está baseada no exame das estruturas mais amplas da vida ateniense, conjugando evidências epigráficas e arqueológicas somadas às literárias. Tal abordagem permitiu ao historiador analisar a democracia ateniense não como um sistema político, mas como um modo de pensar a sociedade. Por enfatizar o sentido que a democracia conferia às ações dos atenienses, o autor a estuda enquanto uma forma de pensamento, responsável por integrar a visão de mundo em Atenas e significar publicamente a vida da população. Inseridas nesse raciocínio, encontravam-se as atividades religiosas, propiciadoras do contrato entre atenienses que ali reuniam um propósito comum; atenienses de distintos demos unidos para uma comemoração, sacrifício ou banquete coletivos.

Em última instância, encontramos o corpo cívico reunido em função das celebrações, conectadas diretamente ao político, reforçando o sentimento comunitário necessário à democracia. Outra crítica efetuada pelo autor (2010, p. 70) sobre os estudos contemporâneos reside no foco em demasia na Assembleia; para ele, o funcionamento democrático ateniense dependia mais da *Boulé* e menos da Eclésia em si, visto que a primeira permitia o encontro de cidadãos das dez tribos da Ática e, ainda, prescrevia os assuntos que seriam debatidos na *Pnyx*, servindo como componente centralizador da discussão política.

Ao buscar compreender as movimentações históricas que culminaram na concretização da instituição democrática na Atenas Clássica e no seu desfalecimento um século mais tarde, Mossé (1999, p. 20) se propõe a analisar a paulatina formação da democracia por meio de suas instituições. A autora possui diversas obras dedicadas ao tema<sup>67</sup>, pelas quais é possível traçar seu entendimento acerca desse complexo arcabouço político. Para ela (1999, p. 25), a democracia pode ser definida enquanto o sistema sustentador da prosperidade interna e preeminência externa da cidade, visto que o período de efervescência cultural, econômica e militar de Atenas coincidiu com o aprimoramento dos diferentes setores deliberativos. Destes, se debruça sobre o tribunal dos heliastas, bem como sobre a Assembleia e a *Boulé*, amparada, mormente, pelo relato de quatro autores da época: Tucídides, Heródoto, Aristóteles e Demóstenes.

Nesse sentido, percebemos que Osborne assume uma posição similar à da autora no que tange ao papel do Conselho dos 500, pois ela (MOSSÉ, 1999, p. 24) afirma que, embora detivesse poder de voto e fosse reconhecida como o espaço legítimo das resoluções da *pólis*, a Assembleia usualmente se detinha sobre questões anteriormente exigidas pelo Conselho, ou seja, não possuía uma autonomia tão inflada quanto Aristóteles retratou na *Constituição de Atenas*. A ela cabia fiscalizar a atuação dos magistrados, propor e discutir leis, organizar as finanças públicas e julgar violações políticas, mas as pautas do dia eram estipuladas pela *Boulé*.

Esse tipo de distribuição do poder se dava, principalmente, durante o V século, no qual a democracia foi gradativamente consolidada e aprimorada. No século IV, momento de intensa desestabilidade política e econômica, a *Boulé* perdeu sua força de deliberação e organização, isto é, uma questão a ser discutida na Assembleia não necessitava de aprovação prévia do Conselho como antes. Esta aprovação prévia era lida na forma da *προβούλευμα* (*proboúleuma*), um documento cujo conteúdo estava ligado aos assuntos do dia na Assembleia e, após a leitura, passava-se à votação para consultar os cidadãos e saber se gostariam de adicionar uma nova proposta (MOSSÉ, 1985, p. 52-54). Captar a instabilidade da época nos permite inserir *Assembleia de Mulheres* no contexto do qual faz parte, afinal a peça apresenta uma proposta política que se coaduna às circunstâncias vividas pelos atenienses. Diante do desmonte democrático consecutivo, nosso poeta propõe uma

<sup>67</sup> Cf. Mossé *As Instituições Gregas* (1985) e *O cidadão na Grécia Antiga* (1999).

liderança das esposas baseada na distribuição das propriedades públicas, sugerindo não apenas a retomada de um sentimento de pertencimento coletivo por meio do esforço feminino, como também o reestabelecimento de uma centralidade administrativa capaz de organizar as decisões políticas pós-guerra.

Retornando à perspectiva de Mossé (1999, p. 24-26), o *demos* representava o povo comum nos séculos que antecederam à reforma de Clístenes. Conforme a parcela aristocrática foi perdendo poder devido às crises agrárias, os homens livres das camadas mais pobres ascenderam ao patamar de igualdade cívica, patamar potencializado após a divisão da Ática em dez tribos, porque este espaço trouxe a igualdade com os *aristo*<sup>68</sup> em termos da conquista de direitos políticos. Aos poucos configurava-se o cenário democrático do V século, baseado no sentimento de pertença à comunidade cívica e na participação dos cidadãos nas associações já mencionadas. Ainda que a distinção econômica existisse e se fizesse presente, sobretudo nos primórdios da democracia, quando Sólon implantava medidas inovadoras, foi se diluindo de modo paulatino graças ao acesso dos atenienses a melhores situações financeiras. Camponeses antigamente destinados ao serviço de remadores das trirremes puderam integrar as falanges hoplitas, porque tinham condições de comprar o próprio armamento.

Embora a análise da historiadora seja de extremo valor por congregar diferentes tipos de documentos e o cruzamento das informações neles dispostas, bem como por englobar distintos aspectos da formação democrática em Atenas, desde as instituições em si até o desenvolvimento das cidades gregas, notamos que se alinha à abordagem tradicional. Mossé (1999, p. 32) concebe a exclusão feminina e dos grupos estrangeiros enquanto pressuposto da organização política e social no período clássico; para ela, o acesso às instâncias institucionais estaria supostamente restrito aos cidadãos. Como constataremos, essa restrição não se confirma quando focamos no funcionamento das frátrias, tribos e *demos* no cotidiano ateniense, como também no ordenamento e ocupação espaciais, visto que tanto homens quanto mulheres se apropriavam de universos públicos e ambos deveriam ser admitidos na frátria para serem civicamente reconhecidos (MOSSÉ, 1999, p. 38).

Em nossa visão, tal exigência igualava o estatuto cívico dos cidadãos e suas esposas, na medida em que necessitavam da mesma validação para serem aceitos

---

<sup>68</sup> Do grego antigo ἄριστος (*áristos*), designava aqueles que eram considerados os mais corajosos e melhores em função de seu nascimento aristocrático.

na comunidade e assumirem funções concernentes à cidade e à convivência coletiva. A autora identifica a inserção feminina na coletividade, mas insiste na supressão de seu papel por meio do argumento institucional, demonstrando como a historiografia não foge de seu tempo. Seu ponto de vista é tradicional tanto por reiterar a inferioridade das mulheres quanto por adotar uma análise evolutiva dos acontecimentos, por exemplo, na afirmação de que a posição do homem livre desfavorecido evoluiu economicamente de acordo com as transformações históricas, como se essa evolução ocorresse de forma linear e contínua.

Fruto de pesquisas clássicas na França e herdeiro das conceitualizações sociológicas e antropológicas que enxergam uma configuração binária no mundo antigo, Pierre Vidal-Naquet (2002, p. 23) defende uma coesão estrutural para a sociedade grega. Tal coesão estaria pautada na oposição entre categorias destoantes, como o masculino e o feminino, a violência – βία (*bía*) e a justiça δίκη (*díkē*) -, o público e o privado, e mesmo que identifiquemos essa assimetria nas conexões culturais em Atenas, não as julgamos de forma rígida como o historiador. Ao nos debruçarmos sobre nossas peças-alvo, buscamos compreender de que maneira a representação ativa das esposas pode iluminar as trocas cotidianas entre os atenienses, afinal a comédia aristofânica congregava os valores helênicos e jogava constantemente com as bases e certezas da sociedade clássica. O teatro de Aristófanes oferecia uma imagem provocativa da *pólis*, de suas instituições e acontecimentos históricos, amparado em relações de gênero ora conflituosas, ora harmoniosas. Conflituosas se pensarmos que os embates entre o feminino e o masculino conduzem o desenrolar de *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* e, ainda, que do conflito advém os conselhos políticos e econômicos das mulheres a seus maridos. Harmoniosas se considerarmos o casamento enquanto o selo de confirmação do fim da Guerra, ideia que exploraremos adiante.

A análise de Vidal-Naquet está conectada ao exame, também estruturalista, de Jean-Pierre Vernant (1994, p 10-11), historiador da Grécia Antiga que dedicou uma parte de seus estudos à investigação do universo mental grego. Para ele, esse universo mental consistia nos elementos característicos de uma formação especificamente helênica expressa no cidadão da época clássica. Por um lado, sua interpretação da *pólis* se aproxima de Mossé (1999) por conceber a construção da igualdade na cidade, visto que o antigo ideal masculino homérico outrora calcado na noção heroica se metamorfoseou no hoplita, pertencente ao coletivo cívico; por

outro, se distancia, porque engloba o peso das distribuições urbanas no pensamento grego, mostrando como a configuração espacial do período se relacionou com as manifestações míticas, políticas, filosóficas e artísticas, manifestações baseadas na (re)ordenação e posterior apropriação destes espaços públicos. Embora não negue a relevância da disposição física no molde citadino do V século, o enfoque da historiadora encontra-se mais ao funcionamento político em si e menos na questão espacial, daí enxergarmos esse distanciamento. Nas palavras do autor,

É a própria cidade que se cerca de muralhas, protegendo e delimitando em sua totalidade o grupo humano que a constitui. No local em que se elevava a cidade real – residência privada, privilegiada -, ela edifica templos que abre a um culto público. Esse quadro urbano define efetivamente um espaço mental; descobre um novo horizonte espiritual. Desde que se centraliza na praça pública, a cidade já é, no sentido pleno do termo, uma *polis* (VERNANT, 1994, p. 33).

Por vislumbrarmos a *pólis* ateniense a partir de sua pluralidade, nossa leitura se alinha a posturas historiográficas voltadas para a compreensão dos elos cotidianos entre os habitantes, como as de Andrade (2001) e Fábio Augusto Morales (2010).

Andrade (2001, p. 13-14) se debruça sobre a ligação entre a cidade e o teatro grego antigo, analisando a aproximação entre ambas as esferas nas composições aristofânicas. Segundo a autora, a *pólis* clássica deve ser compreendida como coletividade, ou seja, como espaço político que agrega a heterogeneidade dos segmentos sociais que a compõe. A cidade incorporava a alteridade de grupos não apreendidos pelos preceitos institucionais, como os escravos, estrangeiros e as mulheres. Como percebemos pela análise dos trechos acima arrolados, a pluralidade desses grupos atuava como elemento constitutivo da *pólis*, composta pelas práticas cotidianas e trocas identitárias entre cidadãos, não-cidadãos, escravos, livres, mulheres e homens.

Morales (2009, p. 27-28) se propõe a revisar alguns modelos teóricos do século XIX e XX<sup>69</sup> que concebiam a *pólis* como comunidade dos cidadãos, desconsiderando os demais grupos sociais constituintes da realidade citadina. Caracterizada por constantes revisões de historiadores e cientistas sociais

---

<sup>69</sup> O autor organiza seis modelos teóricos de cidade que, segundo ele, não respondem necessariamente a formulações meticulosas dos estudiosos analisados e aproximados. São eles: a cidade religiosa (F. de Coulanges); cidade consumidora-estamental (M. Weber e M. Finley); cidade moderna (E. Meyer e M. Rostovtzeff); cidade de classes (S. Utchenko, G. de Ste. Croix e E. Wood); cidade institucional (G. Glotz e M. Hansen) e cidade filosófico-existencial (P. Vernant e Ch. Meier).

contemporâneos, o autor pontua que a definição de *pólis* também não constituía um consenso para os gregos antigos. Aristóteles estabeleceu diversos conceitos cívicos, privilegiando o pressuposto do agrupamento de cidadãos como alicerce para a formação da cidade. Longe de encerrar a discussão, Morales afirma que as propostas aristotélicas levavam ao questionamento de quem integrava a *pólis*. Nesse sentido, o autor (MORALES, 2010, p. 73) se aproxima de Andrade, pois, com base na releitura crítica dos modelos supracitados, defende as interações comuns entre os residentes de Atenas como premissa para a construção conceitual de cidade. É importante sublinhar que, novamente, nos dedicamos às discussões nacionais acerca da democracia a fim de enfatizarmos as produções recentes e coadunadas com nossa visão sobre a *pólis*. Por outro lado, focamos nos trabalhos franceses e os contrastamos com uma produção inglesa específica com o intuito de expor a configuração de uma tradição que se perpetuou ao longo do tempo a despeito de novas perspectivas, tal qual a do feminino submisso.

### **2.3. Atenas pelo olhar cômico: noções aristofânicas sobre a *pólis*.**

Uma vez que o mundo antigo ateniense carecia de uma teoria política sólida, isto é, de dados e informações sistematizadas concernentes ao andamento de sua estrutura política, desde as reuniões na *ekklēsia* até os julgamentos nos tribunais, torna-se difícil para o pesquisador de hoje dimensionar esses usos e acepções democráticas. É justamente essa dificuldade que nos convida a tentar compreender os usos da democracia, em seus aspectos teóricos e práticos, em nossa documentação. Longe de enquadrar Aristófanes em um posicionamento demasiado conservador ou democrata, consideramos mais profícuo analisar algumas de suas colocações sobre a democracia, colocações essas em estreita ligação com a dimensão feminina por nós analisada. Assim, esse item se direciona à investigação do olhar aristofânico sobre a *pólis*. Intentamos rastrear a noção conceitual de político no período clássico e, ainda, o funcionamento da assembleia através dos vestígios legados pelo teatrólogo.

Em sua abordagem inovadora de Aristófanes, Zumbrunnen (2015, p. 254) procura fugir das designações herméticas sobre a visão democrática do poeta. Segundo o cientista político, as teorias contemporâneas acerca da democracia tendem a reduzir esse sistema político ou como uma resistência do povo frente a

qualquer poder institucionalizado ou como uma estrutura governada pelo povo por meio das instituições. O estudo aristofânico do autor busca transcender ambas as vertentes, afinal, para ele, tanto a contestação quanto à ação coletiva integravam igualmente o andamento democrático. Aristófanes insere, ao mesmo tempo, personagens comuns resistindo às tentativas de ordenamento político e personagens que contribuem para as atitudes coletivas propostas no enredo; logo, evidencia o peso das duas possibilidades na democracia ateniense. O comediógrafo trabalhava através do dispositivo cômico anteriormente mencionado, a saber, o desafio da cidadania democrática incutido nos espectadores. Ao posicionar protagonistas ordinários nas peças e conferir-lhes grande poder, como as esposas legítimas e os camponeses, nosso poeta almejava discutir, no espaço do teatro, os limites da própria democracia da qual fazia parte e os mecanismos empregados pelos magistrados, desde os discursos até os julgamentos no tribunal.

Mas, quais seriam esses limites democráticos na Atenas Clássica? Em sua primeira comédia que chegou até nós, *Acornenses*, Aristófanes já nos fornece uma considerável sugestão com Diceópolis. Apesar de ser cidadão ateniense e possuir os direitos garantidos por esse estatuto – frequentar a assembleia, opinar e votar -, o personagem principal se encontra tolhido por uma política bélica e demagógica voltada aos interesses econômicos e rentáveis possibilitados pela Guerra do Peloponeso e ao prestígio dos estrategos. Os dados e provocações políticas de Aristófanes não nos permitem encaixá-lo em uma postura rígida, embora seja a tendência primária<sup>70</sup>, visto que, como constatamos, nem os atenienses compartilhavam de um quadro valorativo democrático plenamente definido. Em contrapartida, sua obra nos indica “o tipo de disposição cômica que as pessoas comuns precisariam para entrar em contato com o desafio da cidadania democrática” (ZUMBRUNNEM, 2015, p. 3).

Dos acontecimentos enfrentados por Diceópolis, podemos inferir circunstâncias reais com as quais os cidadãos se deparavam, por exemplo, essa em que os direitos provenientes da cidadania não foram devidamente respeitados. A documentação aponta vestígios carregados de críticas e da ineficiência em cumprir o *vomós* da isonomia, ineficiência instigante quando ponderamos a trajetória de validação do

---

<sup>70</sup> “Uma leitura comum de Aristófanes de fato o coloca como um ateniense conservador preocupado precisamente com o excesso e falta de governo da democracia ateniense completamente desenvolvida no V a.C.” (ZUMBRUNNEM, 2015, p. 17).

homem ateniense enquanto cidadão, que perpassava a confirmação de sua ascendência materna, a inscrição no demo e a educação física e intelectual. Assim, Zumbunnem (2015, p. 255) aborda os dois impulsos constitutivos da democracia como elementos complementares para o surgimento da proposta democrática presente em Aristófanes. Em outras palavras, a cidadania seria uma prática diária em constante tensão e modificação, porque baseada em dois impulsos – a resistência a instituições e o esforço em criá-las – que, além de dificultarem a sistematização política, lançavam o desafio democrático no cerne do próprio corpo cívico. Integrado à democracia em Atenas e comediógrafo/educador do povo, certamente Aristófanes levava essas tensões para os palcos atenienses com o intuito de debatê-las, especialmente às ligadas aos pontos limítrofes das experiências democráticas cotidianas.

Podemos visualizar tais críticas no trecho que se segue de *Os Acarnenses* (425), nos quais nosso poeta menciona a ausência dos oradores e prítanes na Assembleia, que estão bastante atrasados para o início da reunião:

Diceópolis – E, apesar de tudo, desde que tomo banho, nem com a lexívia os olhos me arderam nunca tanto como agora, quando, num dia de assembleia normal, de manhãzinha, venho aqui encontrar a Pnyx vazia, enquanto eles palram na ágora e, depois, por aqui e por ali. (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, vv. 40-45)

Aristófanes enfatiza o desestímulo não apenas dos prítanes atrasados, mas do cidadão que já não vê sentido na atividade primeira da democracia: o debate político. Em sua perspectiva, seria inadmissível esse cenário social, no qual havia uma assembleia vazia e uma ágora cheia, ou seja, o ambiente da discussão encontra-se esvaziado dos homens que deveriam lhe prestar respeito e serviço – afinal se autogovernavam pela democracia -, mas o espaço do comércio e do lucro encontra-se lotado. Há aí uma comparação proposital efetuada por Aristófanes, que se repete em *Assembleia de Mulheres* (392):

Vejam como havemos de afastar daqui essa gente da cidade, todos esses que outrora, *quando quem vinha não recebia mais de um óbolo, se deixavam ficar à conversa no mercado das coroas. Agora são tantos que até estorvam.* Não era nada disto no tempo em que Mirónides, um homem de linha, era arconte. *Ninguém teria tido a audácia de querer gerir os assuntos da cidade a troco de dinheiro.* Cada um que vinha trazia num odre alguma coisa para beber, um bocado de pão seco, duas cebolas e três azeitonas! *Agora é um trióbolo que procuram receber quando se ocupam dos assuntos públicos, como perfeitos serventes.* (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, vv. 300-310. Grifos nossos.)



Em nossa visão, ele critica o recebimento do dinheiro, prática conhecida como *mistoforia*, não por ser contrário à presença dos cidadãos mais pobres, mas porque esse pagamento desestimularia o real motivo da convocação das assembleias, qual seja, o interesse político do cidadão em se inteirar dos assuntos atenienses e contribuir para o bem-estar da cidade. Há aqui um ideal de cidadania manifesto; ideal ligado à participação do homem ateniense nas instituições democráticas que devem ser por ele mantidas e asseguradas. Em outra passagem de *Os Acarnenses*, notamos esse ideal de forma mais clara:

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)

Nesse excerto do enredo, 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”. A partir deste trecho, não podemos afirmar que Aristófanes era um democrata, mas, sem dúvida, também não devemos enquadrá-lo enquanto um aristocrata conservador. Ele reconhecia a relevância da democracia para o funcionamento da cidade e é justamente por esse motivo que a publicita em conjunto com as esposas legítimas, também um elo integrante no andamento das atividades políticas essenciais à democracia e à *pólis*.

Consideramos importante pontuar nossa compreensão do termo político para a época. Entendemos a noção de político, em primeiro lugar, como o orador público, ou seja, aquele que discursa e defende seu posicionamento na Assembleia. Em segundo lugar, enquanto o cidadão ocupante de algum cargo democrático da magistratura, afinal o termo ῥήτωρ engloba, por definição, o juiz, pois é oriundo do verbo εἶρω (*eíro*) que, em um contexto de deliberações, significa pronunciar uma sentença. A dimensão do exercício cívico em um cargo específico ou em um discurso integra a noção de homem político na Atenas Clássica, mas de forma alguma a encerra; a cidadania não estava restrita a essas atividades nem em termos

teóricos nem em práticos. Elas foram por nós ressaltadas devido à recorrência com a qual aparecem no texto aristofânico, como visualizamos adiante:

Diceópolis - Ora cá estou eu desta vez decidido – e bem decidido! – a berrar, a intervir, a insultar os oradores (τοὺς ῥήτορας), se algum falar de outro assunto que não seja a paz (ARISTÓFANES, *Os Acarnenses*, vv. 37-40).

Coro - Quietos! Silêncio! Prestem atenção, porque ela está limpando a garganta como os políticos (οἱ ῥήτορες). Ela provavelmente fará um longo discurso (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, vv. 380-382).

Em ambas, nosso poeta enfatiza o papel dos oradores em um tom desfavorável; no primeiro excerto, de *Os Acarnenses* (425), o protagonista Diceópolis profere reclamações causadas pela não aceitação dos oradores em inserir o assunto da paz; ele, enquanto cidadão, gozaria de plenos direitos para sugerir a adição de um tema, especialmente um tão relevante quanto esse. Percebemos não apenas uma forte crítica à conduta dos políticos em um âmbito de extrema importância para a democracia, como também o uso do substantivo “ῥήτωρ” para designá-los. Apesar de não constituir uma atividade exclusiva de alguns, uma vez que todo cidadão possuía o direito de fazê-lo, o ato de se pronunciar na Eclésia e defender resoluções cruciais, tais como a continuidade da guerra, era ainda apanágio de figuras treinadas na arte da oratória e pertencentes a outros cargos atenienses, por exemplo, o de estrategista, que lhes conferia prestígio graças a vitórias e prosperidade alcançadas.

Já no segundo excerto, de *As Tesmoforiantes*, o coro antecede à fala de Mica; segundo ele, a personagem está se preparando à semelhança dos políticos, que muito falam durante a Assembleia. Ao comparar as traduções de Jeffrey Henderson e Adriane da Silva Duarte, notamos uma clara opção de Henderson, pois empregou o termo “os políticos” na explicação de “οἱ ῥήτορες”, enquanto Duarte os traduziu exatamente por “os oradores”:

Coro - Silêncio, silêncio, preste atenção! Ela já limpa a garganta como fazem os oradores! Parece que o discurso será longo. (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, vv. 380-382)

A dupla opção de tradução nos indica claramente que o termo não constituía um consenso na época em que foi empregado, reafirmando a premissa defendida por Morales e por nós partilhada (e demonstrada) de que os atenienses não defendiam apenas um conceito para a cidade, a democracia e seus políticos. Essa

defesa tornava-se impossível quando nem eles próprios assumia uma única definição. Nesse sentido, conceber a *pólis* e as relações nela estabelecidas a partir de sua heterogeneidade nos auxiliou a compreender a complexidade da sociedade ateniense, como também da representação cômica do feminino em Aristófanes.

No próximo capítulo, aprofundamos a questão da heterogeneidade ao conectá-la com a diversidade encontrada dentro dos próprios grupos identitários na Atena Clássica, mostrando como faz-se essencial compreender a ordenação democrática da cidade e espacial do teatro para obtermos um melhor entendimento das colocações posicionadas por nosso poeta acerca do feminino (e do masculino).

## **CAPÍTULO 3**

## CAPÍTULO 3 MULHERES E HOMENS NO UNIVERSO DA CIDADE ATENIENSE

### 3.1 Entre a História das Mulheres e a História de Gênero: percepções identitárias na Atenas Clássica

Como explicitamos em nossa Introdução, consideramos relevante localizar a nossa pesquisa no campo historiográfico de gênero antes de adentrarmos nas análises documentais das peças-alvo, justamente porque abarcamos a questão da diferença e da diversidade em nossa leitura aristofânica, duas noções caras à teoria de gênero. Tal suporte teórico ilumina as distinções existentes dentro de grupos aparentemente coesos, como as “mulheres” atenienses e, ainda, engloba a contraposição masculina ao abordar o papel feminino na História. Essa contraposição torna-se fundamental para compreendermos a atuação da esposa legítima, bem como sua função de mantenedora subjacente à identidade de esposa ou *gyné/gameté*. Tanto a atuação quanto sua função estavam calcadas nas relações sociais, políticas e culturais entre o feminino e o masculino na sociedade ateniense.

Em outras palavras, falar em participação feminina sob a perspectiva de gênero implica em examinarmos, conjuntamente, o papel dos homens na cidade ateniense do V e IV séculos, daí termos dedicado um espaço de discussão, no segundo capítulo, à concepção aristofânica de cidadão/homem político. A partir do entendimento de cidadania partilhada por Aristófanes, somado à fluidez das práticas femininas e masculinas que suas comédias apresentam, conseguimos apreender o tipo feminino proposto pelo poeta, oscilante entre o paradigma definido e a transgressão do silêncio/subserviência propugnado às mulheres. Em *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*, as esposas não apenas mostram-se cientes de seu peso positivo para a cidade, como também reivindicam maior espaço de fala e reconhecimento social atrelado ao provimento de filhos para a *pólis*. Além disso, a representação cômica delas nos permite entrever diversidades que as constituíam, como as variações econômicas e sexuais registradas pelo nosso poeta e por nós problematizadas mais adiante. Vale ressaltar que essa diversidade perpassava distintas trocas no seio do cotidiano ateniense, não se restringindo somente ao nosso recorte analítico; no segundo item deste capítulo, mostramos que tal heterogeneidade se fazia presente em algumas ocupações desempenhadas na cidade clássica e embasava o modo como os atenienses se referenciavam e se

compreendiam. Ao exprimir a maneira pela qual homens e mulheres se concebiam e inscreviam socialmente nas relações diárias, lidamos com o conceito de identidade perfilado ao de gênero.

Largamente debatida entre meados e fins do século XX, a identidade vem ganhando cada vez mais força nas pesquisas acadêmicas devido aos problemas de intolerância e desrespeito presenciados atualmente. De acordo com Hall (2008, p. 102), a perspectiva pós-estruturalista, a qual floresce desde o início do século XXI, busca desconstruir a ideia de uma identidade integral e unificada, que dê conta, por si mesma, de explicar as existências históricas no tempo. No entanto, o autor observa que “identidade”, assim como os demais termos modernos, “não foram dialeticamente superados e não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los” (HALL, 2008, p. 104). Desse modo, acreditamos que o(s) parâmetro(s) identitário(s) de dado período configuram uma chave de leitura basilar de suas organizações culturais e políticas, desde que amparados na noção de diversidade. Ao defender o fim dos paradigmas totalizantes nas ciências humanas, o pós-estruturalismo procurou e procura levar em consideração o caráter circunstancial das formações identitárias; logo, elas não constituem noções dadas ou essencialmente definidas, mas sim concepções em constante processo de (re)construção. Como Hall (2008, p. 108) nos explica, isso não implica em uma ausência de identidade, porém antes na consciência de que há múltiplas identidades dentro de uma mesma categoria, por isso é fundamental enfatizar a relevância da diversidade neste processo formador.

Por mesclarmos os debates acerca da identidade com o aporte de gênero, formulamos os seguintes questionamentos: Quais elementos definidores permitiram aos atenienses reunir mulheres em uma identidade coletiva reconhecida externa e internamente como feminina e os homens em uma identidade masculina? Ou incluí-las em ofícios considerados masculinos, como a política e a guerra, ao ponto de observarmos definições generificadas que poderiam não ser tão rígidas como a historiografia atestou? Em nosso ponto de vista, um caminho investigativo possível reside na constatação de Woodward (2008, p.14), que delinea a marcação simbólica e marcação social como alicerces teóricos na análise das elaborações identitárias. De acordo com a autora, a primeira consiste nas explicações que conferem sentido à identidade e a segunda, por outro lado, refere-se às vivências cotidianas propiciadas pela marcação simbólica. O segundo alicerce se aproxima,

com efeito, da representação calcada na identidade/alteridade postulada por Hartog (1999, p. 49), pois diz respeito ao modo como o Outro é percebido na sociedade, tais como os povos citados na visão herodotiana ou as mulheres na visão masculina/aristofânica.

A marcação simbólica cria signos e representações capazes de revelar socialmente determinados coletivos e diferenciá-los uns dos outros. Toda construção de identidade pressupõe a inclusão e exclusão de algo; logo, a diferença está na base da constituição identitária, que comporta a positividade daquilo que “se é” em comparação com aquilo que “não se é” (SILVA, 2008, p.74). Esse jogo entre a positividade e a negação funda diferenças não apenas em relação a categorias externas – o feminino e o masculino -, como também dentro de categorias iguais. Assim, como explicitamos acima, dentro do que se entendia por “mulheres” e “homens” existiam heterogeneidades a serem consideradas e ponderadas. É precisamente a importância concedida à diferença e à diversidade que institui a História de Gênero enquanto um campo específico e divergente da História das Mulheres. Como Funari (2003, p. 21) pontua:

Pesquisar e escrever sobre gênero não significa o mesmo que traçar uma história das mulheres. Ainda que sejam estas instâncias analíticas próximas, são distintas. A distinção está, justamente, no tratamento privilegiado das mulheres, por contraposição à ênfase nas relações entre as identidades sexuais introduzida pela historiografia de gênero.

Assim, quando analisamos a participação das esposas pelo olhar aristofânico, concebemos as pluralidades contidas na percepção da *gyné/gameté*, ou seja, mesmo entre um grupo aparentemente sólido há divergências que modificam a nossa leitura primeira sobre as mulheres casadas na sociedade ateniense, bem como sobre a comédia aristofânica. Da mesma forma, é mister expormos a heterogeneidade presente no que hoje denominamos genericamente “mulher” para a Atenas Clássica. Inserida nesta denominação, encontramos mulheres de universos distintos, relativos à prostituição, escravidão e, ainda, a relações fora do casamento. Embora não seja nosso foco investigativo, nos debruçamos brevemente sobre dois coletivos contrastantes da esposa a fim de exemplificarmos, pela própria documentação, a diversidade referida, visto que nos auxilia a pensarmos as variações culturais detectadas em nosso objeto de estudo primordial.

Falar em diversidade nos possibilita compreender o tipo feminino proposto por Aristófanes, que se coaduna às problematizações políticas do teatrólogo, não

apenas porque este tipo está nela pautado, mas, sobretudo, porque percebemos como a edificação identitária pressupõe a multiplicidade como fator integrante. Em peças alegadamente masculinas, nas quais vemos assuntos conectados ao universo dos homens, como os debates filosóficos, as querelas bélicas e a governança da cidade, Aristófanes também recorre ao feminino, seja pontuando o desempenho das esposas em uma atividade cívica ou evidenciando a ocupação delas em espaços públicos. Como constatamos no segundo capítulo, o modelo de cidade democrática proposto pelo nosso poeta estava amparado na congruência do feminino e do masculino, ou seja, na relação harmônica entre os cidadãos e as esposas como pressuposto para o funcionamento e consagração da *pólis* enquanto tal. Visualizamos tal congruência na passagem abaixo, que integra o fim da peça *Lisístrata*:

Embaixador Ateniense – Vamos, então, terminado tudo bem, levem, lacônios, essas mulheres e essas outras, vocês. *Que cada homem fique junto de sua mulher e cada mulher junto de seu homem* e, então, tendo em vista as felizes circunstâncias, dançando para os deuses, cuidemos de, no futuro, não mais voltar a errar (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v.1275-1280. Grifo nosso)<sup>71</sup>.

O verbo “ἵστημι”, conjugado no aoristo ativo imperativo “στήτω” significa “ficar, ficar ao lado”. Aqui, assume uma conotação tanto de aconselhamento quanto de uma ordem explícita, visto que foi expresso no imperativo. O embaixador ateniense, porta-voz do posicionamento aristofânico, sugere de modo contundente que a paz se reestabeleceu na peça – e se reestabeleceria em Atenas – pela reconciliação do feminino e do masculino, manifestos nas figuras sociais das esposas e dos cidadãos. Ambos devem permanecer juntos, pois a cidade funciona melhor a partir desta junção e não, como poderíamos supor, porque a junção proporcionaria uma coerência/normalidade das relações citadinas, mas sim devido à capacidade de orientação política das mulheres aos homens, bem como à sabedoria que congregam, útil à cidade ateniense. Mais: devido à sua importância como mantenedoras desta cidade. O reconhecimento do cidadão pela frátria que, junto ao demo, o inscrevia como tal perante Atenas, integrava uma etapa fundamental de sua

---

<sup>71</sup> Ἀθηναῖος  
 ἄγε νυν ἐπειδὴ τᾶλλα πεπιοῖται καλῶς,  
 ἀπάγεσθε ταύτας ὡς Λάκωνες, τάσδε τε  
 ὑμεῖς• ἀνὴρ δὲ παρὰ γυναῖκα καὶ γυνὴ  
 στήτω παρ’ ἀνδρα, κᾶτ’ ἐπ’ ἀγαθαῖς συμφοραῖς  
 ὄρχησάμενοι θεοῖσιν εὐλαβώμεθα  
 τὸ λοιπὸν αὐθις μὴ ἴμαρτάνειν ἔτι.



vida pública. Todas as atividades constituintes do exercício político *stricto sensu* resultavam de seu nascimento legítimo, confirmado pela presença de sua mãe ateniense no processo gerador. O que hoje nos pareceria um simples papel reprodutor consistia, na verdade, na base da cidadania praticada pelos homens do V e IV séculos. Sem o fator feminino na equação cidade/homem, não haveria a legitimidade requerida para declará-lo enquanto cidadão. Como afirmado anteriormente, estudar a questão feminina balizados pelas relações de gênero nos incita a examinarmos, também, as atribuições masculinas a fim de compreendermos o significado de “ser cidadão” no período clássico. Segundo Jean-Pierre Vernant (1994, p. 7), devemos considerar o homem deste período como:

[...] o grego cidadão religioso, militar, econômico, doméstico, ouvinte e espectador, participante das diversas formas de convívio, um homem que, desde a infância até à idade adulta, segue um percurso obrigatório de provas e de etapas para se tornar homem.

Inserido neste percurso para se tornar homem, encontramos o peso da ascendência feminina. Ambos os universos estavam claramente imiscuídos, daí a relevância em apreender como eles próprios se percebiam e quais eram as possíveis fronteiras entre os padrões de identidade edificados. Podemos apreender tais fatores pela compreensão de si e do Outro em Atenas, que perpassava um sentido caro aos gregos antigos: a visão. Em Heródoto, identificamos a síntese da importância em ver para conhecer, pois seus registros e descrições estão baseados na validade de ter visto ou ter ouvido o testemunho de alguém que viu (HARTOG, 1999, p. 281). Não à toa, tornou-se consagrado enquanto o primeiro historiador antigo, por carregar, em suas obras, o significado do testemunho presencial. Suas palavras eram válidas, porque amparadas na visão e na audição. Ponderadas as particularidades de cada autor, notamos como a lógica e o peso de “ver e ouvir” atravessaram o século V a.C. Logo no início de *As Tesmoforiantes*, Aristófanes nos apresenta uma breve, mas curiosa discussão sobre ambas as capacidades humanas:

Parente – Ó Zeus, será que a andorinha virá um dia?  
 Esse homem ainda vai me matar, andando para lá e para cá, desde o raiar do sol!  
 Antes que eu bote completamente os bofes para for, posso perguntar para onde você está me levando, Eurípides?  
 Eurípides – Mas você não precisa ouvir tudo quanto em um instante verá com os próprios olhos.  
 Parente – O que? Repita! Eu não preciso ouvir?

Eurípides – O que você vai ver, não.  
 Parente – Também não preciso ver?  
 Eurípides – O que você deverá ouvir, não.  
 Parente – Que conselho está me dando? No entanto, tem talento para falar.  
 Não está falando que não preciso ouvir e nem ver?  
 Eurípides – Difere a natureza de cada uma dessas ações. (ARISTÓFANES,  
*As Tesmoforiantes*, vv. 5-10)<sup>72</sup>.

Embora cômica, a passagem acima nos remete tanto ao que está por vir na peça, ambientando o espectador aos travestimentos e mudanças de gênero no enredo, quanto à relevância da visão e audição no processo de decifração identitárias. O personagem Parente está agoniado, porque Eurípides o leva a um local do qual não lhe informou ainda. O tragediógrafo o conduz à casa de Agatão, também um poeta trágico da época clássica, conhecido por ser efeminado de acordo com os moldes atenienses. As ações de “ver e ouvir” se complementam, porém são distintas, justamente porque se o Parente vir com os próprios olhos, terá captado a identidade de Agatão – quem ele é, sua função social, o modo como se apresenta publicamente – e não precisará ouvir tais informações. É precisamente por isso que, se a testemunha em Heródoto for ocular, não necessita escutar as informações por outrem. Mobilizando as noções de autores antigos sobre o olho e o ato de olhar, como Platão, Sócrates e Aristóteles, Vernant (1994, p. 16) aponta o estatuto desta ação no pensamento dos gregos, “que ocupa, no conjunto das capacidades humanas, uma posição hegemônica”. O conhecimento e discernimento de si mesmo – e dos Outros – no mundo era efetuado pela visão, elemento decodificador,

---

<sup>72</sup> Μνησίλοχος  
 ὦ Ζεῦ χελιδῶν ἄρα ποτε φανήσεται;  
 ἀπολεῖ μ' ἄλοῶν ἄνθρωπος ἐξ ἔωθινοῦ.  
 οἶόν τε, πρὶν τὸν σπληῆνα κομιδῆ μ' ἐκβαλεῖν,  
 παρὰ σοῦ πυφέσθαι ποῖ μ' ἄγεις ὠῦριπίδῃ;  
 Εὐριπίδῃς  
 ἀλλ' οὐκ ἀκούειν δεῖ σε πάνθ' ὅσ' αὐτίκα  
 ὄψει παρεστῶς.  
 Μνησίλοχος  
 πῶς λέγεις; αὔθις φράσον.  
 οὐ δεῖ μ' ἀκούειν;  
 Εὐριπίδῃς  
 οὐχ ἅ γ' ἂν μέλλῃς ὄραν.  
 Μνησίλοχος  
 οὐδ' ἄρ' ὄραν δεῖ μ';  
 Εὐριπίδῃς  
 οὐχ ἅ γ' ἂν ἀκούειν δέη.  
 Μνησίλοχος  
 πῶς μοι παραινεῖς; δεξιῶς μέντοι λέγεις.  
 οὐ φῆς σὺ χρῆναί μ' οὐτ' ἀκούειν οὔθ' ὄραν;  
 Εὐριπίδῃς  
 χωρὶς γὰρ αὐτοῖν ἑκατέρου 'στὶν ἡ φύσις.

na medida em que o indivíduo existia pela identificação de seu par masculino e feminino; o filho era identificado pelos pares cidadãos, porque se tornaria ele mesmo um, e por um futuro par feminino quando do casamento. Além disso, era identificado pela descendência oriunda da *gyné/gameté*, configurando um duplo reconhecimento dessa parcela feminina. O olho não enxerga a si, mas lança um raio para um objeto ou pessoa externa, propiciando a troca entre perceber e ser percebido no e pelo Outro (VERNANT, 1994, p. 19).

O que poderia ser um trecho meramente cômico nos aponta para a complexidade da percepção identitária em Atenas, percepção intimamente dependente do reconhecimento público. A construção da identidade ocorria, literalmente, pelo olhar do Outro; o filho era exibido fisicamente à frátria, que passava a reconhecê-lo em público, assim como homens e mulheres eram assimilados pela sua vestimenta e por suas atividades – comunitárias e privadas – exercidas, responsáveis por distingui-los.

Se este movimento ocorre, em maior ou menor grau, nos dias atuais, podemos dimensionar seu valor e intensidade nas relações e na ordenação da sociedade ateniense dos séculos V e IV a.C., pautada em um compartilhamento de saberes de predominância oral e visual. Ver e ser visto significava existir dentro de um quadro valorativo que incluía as esposas como partícipes das engrenagens institucionais, ainda que não diretamente. Um quadro criador de uma imagem identitária indissociável dos princípios culturais imputados pela chamada comunidade de cidadãos que, como vimos no segundo capítulo, consistia em uma formulação de cunho diverso e controverso. Um conceito tido pela historiografia como unísono era, em nossa visão, fruto de constantes debates, teorizações e discordâncias. Em outras palavras, as divergências nas concepções de cidadania comportavam também divergências nas percepções do feminino, incorporado pela *pólis* de distintas formas.

Desse modo, entender o feminino enquanto o Outro, a partir da existência de uma lógica masculinizada que perpassava a Atenas Clássica, não significa enxergá-lo como o não-masculino, tampouco advogar o predomínio de uma cultura falocêntrica. O entendimento embasado pela identidade/alteridade e pelas marcações simbólicas e sociais se coaduna ao modo como eles buscavam se conceber, como visualizamos no excerto e explicitação supracitados, no qual a identidade de um dependia do outro e, sobretudo, de uma notoriedade pública.

Amparados pelos vestígios fornecidos nos capítulos anteriores, nos quais buscamos investigar a natureza das peças aristofânicas em conjunto com a apreensão das organizações sociais e espaciais na Atenas clássica, destinamos nosso terceiro capítulo, então, à discussão das percepções identitárias partilhadas por mulheres e homens, especificamente esposas legítimas e os cidadãos, na sociedade ateniense do V e IV séculos. Em uma perspectiva de macroestrutura, optamos por iniciar nosso debate a partir dos vocábulos identitários mais gerais, para, em seguida, nos atermos aos mais específicos.

### **3.2. Os diferentes grupos femininos (e masculinos) do período clássico**

De acordo com as explicitações acima, com o intuito de aprofundar a nossa análise, bem como de não incorrerem na generalização da categoria “mulheres”, ponderamos, em um primeiro momento, sobre as variadas divisões femininas dentro da sociedade ateniense, tecendo comparações com algumas representações masculinas também presentes em Aristófanes. Ao mobilizar tais dados, não constitui intento nosso aprofundarmos a questão, mas sim iluminar as noções de gênero da sociedade ateniense a partir da representação aristofânica. Afinal, notamos como as conceitualizações sociais dispostas pelo comediógrafo não configuram apanágio do feminino, nos indicando que o discurso cômico capta a distância entre o padrão e as práticas diárias advindas (ou não) deste paradigma. O aporte de gênero nos propicia o entendimento das identidades construídas em torno de homens e mulheres, identidades essas pautadas em modelos de feminilidade e masculinidade que, no entanto, não são modelos rígidos. A partir do que se considera feminino e masculino, podemos, enquanto historiadores, acessar os lugares sociais designados a cada um dos gêneros e, assim, apreender melhor a organização política e cultural da Atenas Clássica, bem como as possibilidades de negociação calcadas na sociabilidade cotidiana.

Em Atenas, o vocabulário norteador das identidades femininas estava amparado em, basicamente, quatro designações principais: as esposas legítimas γαμετή (*gameté*), as prostitutas, subdivididas em três condições – as concubinas παλλακίς (*pallakís*), hetairas ou companheiras ἑταίρη (*hetáirē*) e as prostitutas usualmente associadas com os bordéis, πόρνη (*pórnē*) – ;por último, as escravas, referidas tanto por παῖς (*pais*) quanto por δούλη (*doúlē*), sendo que o primeiro termo

também alude às crianças e o segundo, por sua vez, possui uma conotação ligada diretamente à escravidão, pois advém do verbo δουλεύω, designativo de “ser um escravo, servir”. De acordo com Lessa (2004, p.13), devemos compreender a própria ideia de feminino a partir de sua pluralidade, como nos apontam as diferentes nomeações a elas atribuídas. E mais: defendemos que é necessário compreendermos a pluralidade das mulheres também a partir das noções masculinas, uma vez que nos amparam no entendimento das fronteiras entre papéis tidos como femininos e masculinos. Brevemente abordada em nossa introdução, ressaltamos o peso fundamental da gramática no modo como os gregos antigos se percebiam, afinal essas nomeações agrupavam uma série de atividades e estatutos sociais destinados a múltiplas mulheres. Assim, a documentação aristofânica, em especial nossas peças-alvo, nos auxiliam a responder em que medida as esposas seguiam (ou não) essas atividades postuladas e se enquadravam nos estatutos eleitos.

Ao rastrear o aparecimento das designações acima mencionadas nas comédias de Aristófanes, notamos que o termo *gameté* raramente aparece para designar a esposa legítima. Em contrapartida, visualizamos a utilização da palavra γυνή (*gyné*), nos levando a entender que, não raras vezes, *gyné* se referia claramente à mulher casada com um cidadão ateniense e não, como poderíamos supor, a todo o conjunto feminino da cidade. No trecho abaixo, notamos esse uso:

Calonice – O que a está perturbando? Não veja tudo negro, minha filha. Sobrancelhas arqueadas não combinam com você.  
Lisístrata – Mas, Calonice, meu coração está pegando fogo e sofro muito por nós, mulheres, porque os homens acham que não prestamos (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 5-10)<sup>73</sup>.

Quando fala das mulheres que objetivava reunir a fim de articular o fim da Guerra do Peloponeso, Lisístrata emprega “τῶν γυναικῶν”, o plural genitivo de γυνή, logo, é evidente que se remetia ao coletivo das esposas prestes a iniciar a trama contra seus maridos. Acreditamos que seu estatuto específico não necessitava de uma identificação gramatical precisa devido ao direito de expressar-se por elas partilhado. Conquanto não detivessem esse direito na Assembleia, as mulheres dos

---

<sup>73</sup> Λυσιστράτη  
ἀλλ' ὦ Καλονίκη κάομαι τὴν καρδίαν,  
καὶ πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι,  
ὅτι ἡ παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα  
εἶναι πανοῦργοι

atenienses eram livres e a liberdade com a qual se manifestam na comédia nos aponta a legitimidade delas; enquanto esposas, possuíam a validade cívica fundamental para se ter uma projeção pública e, assim, exprimir seus desejos, opiniões e/ou conselhos políticos. Tal validade surge no enredo cômico como parte da sociedade, visto que o drama cria diálogos e situações possíveis entre mulheres de igual estatuto no momento da guerra, isto é, esposas legítimas que sofriam as agruras de uma cidade devastada e desordenada politicamente. No trecho seguinte, a agonia resultante desta devastação se torna ainda mais clara:

Lisístrata – E nem as que eu esperava e contava que fossem as primeiras a estar aqui, as mulheres de Acarnas, não chegaram (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, v. 63)<sup>74</sup>.

Em seguida ao desabafo sobre o atraso das mulheres em uma reunião de tamanha importância para a cidade, a personagem principal cita o caso do *demos* de Acarnas, que já havia sido anteriormente abordado por Aristófanes em *Acarnenses*. Foi pela apresentação desta peça que nosso poeta buscou acautelar a população de Atenas dos males vindouros ligados à perpetuação da guerra, até então com seis anos de duração. Apontando como motivo da continuidade do conflito bélico os lucros coletados pelos chefes militares, sicofantas e demagogos, Aristófanes representa essa parcela economicamente interessada na guerra pela figura de Lâmaco, soldado que defende os proveitos da batalha e desconsidera as consequências perniciosas ao povo.

Para enfatizar a destruição trazida, concede a palavra aos carvoeiros de Acarnas, formadores do coro cômico e integrantes, na época, do maior *demos* da Ática. Sua região já havia sofrido em demasia com a guerra, sendo assim uma das mais atingidas (KAGAN, 2004, p.102). É curioso que ele tenha optado por mencionar Acarnas quatorze anos depois, sobretudo através do discurso levado a cabo pelas mulheres. Após realizar consecutivas tentativas em alertar o cidadão, Aristófanes posiciona as esposas nesta atividade denunciatória; durante todo o desenrolar dramático, elas são as responsáveis por apontar as falhas administrativas e as soluções plausíveis para o reestabelecimento da prosperidade de Atenas, a saber, o fim da guerra e a harmonia entre o feminino e o masculino, harmonia essa que se

---

<sup>74</sup> Λυσιστράτη  
οὐδ' ἄς προσεδόκων κάλογιζόμεν ἔγῳ  
πρώτας παρέσεσθαι δεῦρο τὰς Ἀχαρνέων  
γυναῖκας, οὐχ ἦκουσιν.

repete em outras comédias do teatrólogo. Reforçar o prejuízo daquele *demos* em *Lisístrata* configura outro indicativo do teor político desta peça, diretamente atinente ao papel de mantenedoras desempenhado pelas esposas e enfatizado pelo poeta.

Retornando ao rastreamento das nomeações femininas, preferimos destacar duas colocações no masculino de nossa fonte, a fim de mostrarmos que, apesar de se relacionarem ao universo feminino, tais conceituações também cabiam ao mundo masculino clássico. Visualizamos o aparecimento de πορνός (*pornós*) para apontar a prostituição efetuada por rapazes quando Crêmilo e Carião conversam sobre a importância deste deus, responsável por ampliar as condições econômicas de todos, inclusive daqueles envolvidos em atividades sexuais com o intuito financeiro:

Crêmilo – E dizem que as prostitutas de Corinto quando um pobre, por acaso, as tenta, nem sequer lhe prestam atenção. Mas se é um rico, logo lhe oferecem o cu.

Carião – E que os garotos fazem o mesmo, não por amor mas por dinheiro.

Crêmilo – Não os honestos, mas os venais. Porque os honestos não pedem dinheiro.

Carião – E então?

Crêmilo – Um pede um cavalo, outros cães de caça (ARISTÓFANES, *Pluto*, vv. 150-155)<sup>75</sup>.

Neste excerto da comédia *Pluto*, torna-se claro o vínculo dos jovens com a atividade da prostituição. Crêmilo faz questão de pontuar que, muitas vezes, os homens novos não o faziam por dinheiro, mas porque desejavam algo peculiar em troca. Em nenhum momento da cena que se segue, o personagem esclarece se a atividade estaria ligada à uma real necessidade financeira ou se era apenas realizada como moeda de troca frente à avidez por um bem material, por exemplo, o “ἵππον ἀγαθόν” ou os “κύνας θηρευτικές – o melhor cavalo ou os cães de caça. Na primeira fala de Carião, podemos ver o emprego do termo “παῖδός”, o qual foi traduzido por Henderson como “garotos” e não como “escravos”; porém, sabemos

<sup>75</sup> Χρεμύλος

καὶ τὰς γ' ἑταίρας φασὶ τὰς Κορινθίας,  
ὅταν μὲν αὐτὰς τις πένης πειρῶν τύχη,  
οὐδὲ προσέχειν τὸν νοῦν, ἐὰν δὲ πλούσιος,  
τὸν πρωκτὸν αὐτὰς εὐθύς ὡς τοῦτον τρέπειν.

Καρίων

καὶ τοὺς γε παῖδός φασὶ ταῦτ' οὗτο δρᾶν  
οὐ τῶν ἐραστῶν ἀλλὰ τἀργυρίου χάριν.

Χρεμύλος

οὐ τοὺς γε χρηστούς, ἀλλὰ τοὺς πόρνους· ἐπεὶ  
αἰτοῦσιν οὐκ ἀργύριον οἱ χρηστοί.

Καρίων

τί δαί;

Χρεμύλος

ὁ μὲν ἵππον ἀγαθόν, ὁ δὲ κύνας θηρευτικές.



que o campo semântico de *παῖς* também engloba a categoria dos indivíduos escravizados.

Ao se debruçar sobre a problemática da prostituição masculina, Nuno Simões Rodrigues (2015) buscou apreender o significado do prostituto na sociedade ateniense do V e IV séculos, enfatizando as condições de vida que resultariam na prática sexual mediante o pagamento. O autor (2015, p. 129) esclarece que os estudiosos da área, concentrados substancialmente na prostituição feminina, definem esta atividade a partir da junção entre o pagamento em si e a ausência emocional para a realização do ato, definição compartilhada por ele. Rodrigues (2015, p.133-135) ainda pontua que não devemos misturar a pederastia à prostituição, visto que a primeira possuía um caráter de fortalecimento dos laços político-sociais e militares entre os cidadãos, ao passo que a segunda se ligava a propósitos econômicos e prazerosos. A palavra designativa de jovens era frequentemente encontrada em contextos de prostituição, pois, na percepção dos atenienses, os mais jovens carregariam uma predisposição maior a desempenhar funções sexuais. Em comparação com o feminino, que realizava suas práticas em ambientes largamente conhecidos, “parece não haver evidências de que os homens tenham trabalhado em grandes bordéis [...] as fontes referem-se aos que se prostituíam sentando-se em *oikemata*, i.e., cubículos” (RODRIGUES, 2015, p. 146). Os *oikemata* eram espaços individuais, nos quais os homens se exibiam para a rua, porém salvaguardados.

Assim, mesmo que a utilização de *παῖς* possa gerar dúvidas em relação ao estatuto do *πορνός* referenciado por Aristófanes, acreditamos que poderia tratar-se de um jovem ateniense livre, afinal a associação entre a juventude e o exercício sexual defendida por Rodrigues está calcada na documentação antiga<sup>76</sup> e, caso nosso poeta intentasse frisar o estatuto escravizado do jovem, teria utilizado “*δοῦλος*”.

Em *Assembleia de Mulheres*, nos deparamos novamente com a fluidez entre os gêneros; uma das personagens, nomeada pelo substantivo *νεανίας* (*neanías*), que significa “nova, jovem” reclama de sua solidão. Ela está sozinha em casa e seu namorado ainda não chegou, lhe despertando a ânsia sexual. De antemão, já

---

<sup>76</sup> O autor mescla tanto testemunhos textuais quanto iconográficos em sua análise da prostituição masculina.



percebemos novamente a vinculação entre o frescor jovial e a busca pelo prazer referenciada por Rodrigues:

Garota – Ah, o que será de mim? Meu namorado não veio e estou aqui sozinha, pois minha mãe está fora em algum lugar e nem preciso dizer o que vem em seguida (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, v.910-917)<sup>77</sup>.

O termo “namorado” traduzido por Henderson alude à “μούταῖρος”, junção entre as palavras “ἐμοῦ” e “ἐταῖρος”; a primeira designa o pronome pessoal e a segunda, por sua vez, o masculino de hetaira. Consideramos a opção por “namorado” demasiada atual, mas compreendemos a escolha do tradutor, pois ambos – a *neanías* e o *hetairos* – estão envolvidos em uma relação sexual, que possivelmente já perdurava por um tempo. Esse pressuposto está amparado pelo próprio uso dos termos ressaltados, ou seja, tanto o pronome pessoal quanto a escolha em reforçar que o elemento masculino por ela clamado não é um *pornós*, mas sim um companheiro, que denotam a familiaridade e recorrência do ato entre os jovens. Pela passagem documental, não conseguimos perscrutar a posição social da personagem, mas o que nos interessa na presente análise é a referência masculina à uma atuação considerada feminina. Mesmo que a cena não esteja ligada a nenhum pagamento, ἐταῖρος surge em um contexto claramente sexual, isto é, esse testemunho nos permite enquadrar o *hetairos* como acompanhante da jovem,<sup>78</sup> assim como ocorria nas relações das hetairas.

Embora não fosse reconhecida enquanto uma companheira legítima, insígnia reservada apenas as esposas que haviam contraído matrimônio com os cidadãos, é importante ressaltarmos que a concubina poderia manter relações mais ou menos duradouras com eles. A partir dos testemunhos materiais, a natureza de seu estatuto não é um consenso entre os pesquisadores; poderiam tanto ser mulheres livres quanto escravas (CURADO, 2008, p. 375), mas estavam presentes no dia a dia do cidadão.

<sup>77</sup> Νεᾶνις

αἰαῖ τί ποτε πείσομαι;  
οὐχ ἤκει μούταῖρος•  
μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ'• ἡ  
γὰρ μοι μήτηρ ἄλλη  
βέβηκε•

καὶ τᾶλλ' οὐδὲν μετὰ ταῦτα δεῖ λέγειν.

<sup>78</sup> O *hetairos* se diferencia do amante, para quem já havia uma designação bastante específica, μοιχευτός (*moixeutós*), como também do ἐραστής (*erastés*), visto que se trata do jovem envolvido na relação da pederastia. O *moixeutós*, por outro lado, alude à relação entre a esposa ateniense e um homem livre fora do casamento.

### 3.3. As esposas legítimas como mantenedoras da *pólis*

Seguindo os debates identitários propostos neste capítulo, nos debruçamos especificamente sobre as formulações referentes às esposas dos cidadãos atenienses. Embasadas por alguns pontos em comum, defendemos que tais formulações não possuíam uma única definição, mas respondiam a dois fatores principais: à idealização de um comportamento que se pretendia feminino e objetivava enquadrar as mulheres em um padrão generificado peculiar, a saber, o da Melissa; e ao não cumprimento de tal idealização, não cumprimento esse relacionado às negociações sociais e trocas diárias e captado pela comédia aristofânica. Como expusemos no primeiro capítulo de nosso trabalho, tais trocas, ocorridas no seio das relações democráticas, constituíam uma preocupação dos autores antigos, inclusive dos dramaturgos trágicos e cômicos. Dentre estes, destacamos a especificidade da produção de Aristófanes, que reside na íntima conexão por ele ressaltada entre os problemas da cidade – bélicos, filosóficos, políticos, econômicos e culturais – e as esposas, responsáveis pela perpetuação da *pólis*. A partir do cruzamento de trechos dispostos em nossas três peças-alvo, visualizamos outro tipo feminino proposto por Aristófanes, afinal analisamos a comédia enquanto uma interpretação das práticas sociais e, ao mesmo tempo, a realização de uma ação desviante concebida como possível dentro de tais práticas.

Em nossa visão, o teatrólogo identifica a importância do feminino, produzida e (re)produzida nos liames cotidianos dos espaços públicos e privados, tanto porque ela integrava as relações sociais em Atenas quanto porque ele empregava o ambiente teatral – que lhe era legítimo e, ao mesmo tempo, tinha a capacidade de abarcar um elevado número de indivíduos dos mais distintos grupos – para sugerir um tipo de feminino atuante, provocativo, envolvido nas questões políticas, admoestador e, sobretudo, consciente de seu papel na manutenção da lógica cidadina. É evidente que também encontramos elementos ligados ao arquétipo da Melissa, afinal o poeta não fugiria completamente do quadro valorativo característico do V e IV séculos, porém percebemos como tais elementos oscilam constantemente com as atribuições ativas e cívicas conferidas às esposas.

Em nossa investigação sobre a atuação das esposas na Atenas clássica, optamos por não realizar uma análise linear dos vestígios documentais encontrados, isto é, ao invés de seguir com a apreciação de cada peça separadamente, consideramos mais profícuo agrupar trechos semelhantes e, por isso mesmo, significativos. São trechos tanto de nossas peças-alvo quanto das outras peças aristofânicas que também nos apontam a ênfase na importância cívica do feminino, bem como corroboram a nossa hipótese de que as mulheres casadas foram representadas em Aristófanes enquanto aquelas responsáveis por manter e perpetuar a cidade, como reprodutoras dos cidadãos e como conselheiras/portadoras das soluções políticas e econômicas. Também encontramos indícios de práticas femininas destoantes do modelo estabelecido e, ainda, indicações de uma identidade feminina compartilhada entre as esposas e continuamente mantida pelas redes informais de sociabilidade, como vimos no primeiro item com a conexão entre elas a partir da legitimidade em se expressar publicamente.

A percepção de gênero pressupõe a correspondência entre tais grupos femininos e masculinos que edificam e compartilham suas identidades baseados na diferenciação, correspondência essa, vale ressaltar, que nem sempre é harmônica. A distinção social/simbólica/cultural os habilita a criar elementos definidores de suas existências e papéis na sociedade.

Falar em gênero é, assim, falar sobre os papéis sociais na Atenas clássica, visto que os atenienses se percebiam através destes papéis. Dessa maneira, podemos afirmar que as funções socioculturais femininas eram permeadas de acordo com dois critérios definidores: a *gênos gunaikon* (raça das mulheres) e a Melissa. No mito difundido por Hesíodo, Pandora representa o nascimento tanto das mulheres quanto da condição humana em si, uma vez que seu surgimento resulta na separação sexual entre homens e mulheres, bem como na noção de sexualidade como reprodução. O conceito de Melissa, por sua vez, foi criado por Semônides de Amorgos, que classificou as mulheres conforme tipos de animais. A mulher-abelha seria “[...] o reverso de todos os males atribuídos à mulher. Zelosa dos bens da casa, amiga de seu marido, inimiga das conversas entre mulheres, as conversas eróticas [...]” (ANDRADE, 2003, p. 120). É justamente devido a essa dualidade interpretativa que identificamos o jogo aristofânico entre reforçar o padrão pré-existente e transcende-lo ao demonstrar a relevância do feminino – especificamente,

das esposas – para a perpetuação da *pólis* e das relações democráticas. Ele se utiliza de espaços reconhecidamente femininos, como o ritual das Tesmofórias, o próprio *oikos* e o leito conjugal, conectando-os aos problemas públicos, políticos e econômicos. Isso confere ao universo feminino um enorme peso, peso esse que as esposas detinham ao serem vistas e, também, retratadas na comédia enquanto mantenedoras.

Assim, 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. As mulheres se auto-identificam, na peça, a partir de suas importâncias cívicas. Como mencionado, a lei de Péricles reforçou, pela herança materna, a importância feminina, a qual é reiterada por Aristófanes:

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).<sup>79</sup>

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 açafraão, enfeitadas com túnicas retas cimérias e finas sandálias?

<sup>79</sup> Καλονίκη

εἰ δ' ὡς μάλιστα' ἀπεχοίμεθ' οὐ σὺ δὴ λέγεις,  
ὃ μὴ γένοιτο, μᾶλλον ἂν διὰ τουτογι  
γένοιτ' ἂν εἰρήνη;  
Λυσιστράτη  
πολύ γε νῆ τῷ θεῷ.  
εἰ γὰρ καθοίμεθ' ἔνδον ἐντετριμμέναι,  
κάν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς Ἄμοργίνοις  
γυμναὶ παρίοιμεν δέλτα παρατεπιλμέναι,  
στυοῖντο δ' ἄνδρες κάπιθυμοῖεν σπλεκοῦν,  
ἡμεῖς δὲ μὴ προσίοιμεν ἄλλ' ἀπεχοίμεθα,  
σπονδὰς ποιήσαιντ' ἂν ταχέως, εὐ οἶδ' ὅτι.

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

Calonice – E isso de que modo?

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).<sup>80</sup>

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.

Ressaltamos o emprego da abstinência sexual, interligada ao papel designado à mulher na sociedade ateniense. Segundo Sue Blundell (1995, p. 99-

<sup>80</sup> Καλονίκη

τί δ' ἄν γυναῖκες φρόνιμον ἐργασαίαιτο  
ἢ λαμπρόν, αἶ καθήμεθ' ἐξηνθισμένοι,  
κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμένοι  
καὶ Κιμμερὶκ' ὀρθοστάδια καὶ περιβαρίδας;  
Λυσιστράτη  
ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κάσθ' ἂ σῶσειν προσδοκῶ,  
τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα χαί περιβαρίδες  
χῆγχουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτώνια.

Καλονίκη

τίνα δὴ τρόπον ποθ';

Λυσιστράτη

ὥστε τῶν νῦν μηδένα  
ἀνδρῶν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἄρεσθαι δόρυ—

Καλονίκη

κροκωτὸν ἄρα νῆ τῷ θεῷ ἴγῳ βάψομαι.

Λυσιστράτη

μηδ' ἀσπίδα λαβεῖν—

Καλονίκη

Κιμμερικὸν ἐνδύσομαι.

Λυσιστράτη

μηδὲ ξιφίδιον.

Καλονίκη

κτήσομαι περιβαρίδας.

Λυσιστράτη

ἄρ' οὐ παρεῖναι τὰς γυναῖκας δῆτ' ἐχρῆν;

Καλονίκη

οὐ γὰρ μὰ Δί' ἀλλὰ πετομένας ἤκειν πάλαι.

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 Aristofanes 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, como vimos no primeiro item deste capítulo, através da prostituição feminina e masculina. 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.

No trecho acima, percebemos novamente a euforização de características femininas, visto que a personagem constitui-se, no enredo, a partir de sua feminilidade. Esse aspecto foi pontuado por Cedric Whitman (1964, p. 202) ao analisar a configuração dos heróis na produção aristofânica. Compartilhamos da ideia do autor quando defende que a heroína se utiliza taticamente de seus atributos femininos e de seu lugar social para mobilizar as mulheres e findar a guerra. Ela não possui a obrigação de masculinizar-se; encontra respaldo, tanto dos homens quanto das mulheres, em seu próprio gênero. Em *Assembleia de Mulheres* notamos a repetição desse comportamento: como as esposas legítimas se utilizam de um espaço que é reconhecidamente delas, o *oikos*. E, ainda que seja um ambiente privado, o é em contínua e íntima ligação com o público:

Praxágora - Rogo aos deuses que os planos acordados alcancem êxito. Ao que me concerne, me importo tanto com esta pátria como vocês homens, porém me preocupo e muito com toda a política da cidade, porque vejo que sempre tem maus governantes. E algum, com um pouco de sorte, pode ser

bom um dia, mas na maioria das vezes é mal. Por certo, não é fácil colocar homens difíceis de contentar como vocês na linha (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, v. 170).<sup>81</sup>

Pois bem, são vocês, povo ateniense, os culpados por tudo isso, pois vivem às custas do tesouro público e cada um em particular procura obter mais benefícios enquanto os bens comuns são deixados de lado. Se prestarem atenção, posso salvá-los: afirmo que precisamos colocar o governo na mão das mulheres, pois em nossa casa são elas que se ocupam do governo e da administração (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, v. 210)<sup>82</sup>.

É evidente que a situação proposta – o governo das mulheres – não se fazia possível, mas o que nos chamou a atenção é o paralelo entre a administração pública e a privada, bem como a identificação proposta entre o feminino e os problemas citadinos. Ele é inserido em uma função salvadora, solucionadora, destacando as falhas do governo e reconhecendo-se como agentes ativos dessa solução. As mulheres se organizam coletivamente, mostrando força e coesão para eleger uma líder capaz de ocupar a *Pnyx* e instaurar uma nova ordem política. Henderson (2002, p. 239) defende que, ao contrário de um suposto objetivo matriarcal, a obra endossa a crítica aristofânica à administração da *pólis*. A presença de Praxágora e das demais esposas na *Pnyx* autoriza as ações femininas no decorrer da comédia, visto que, se pensarmos na proximidade espacial entre este local de debate e o *Tesmofóριον*, onde ocorria a celebração das Tesmofórias em homenagem a Perséfone e Deméter, a *Pnyx* não seria considerada tão distante do universo feminino pelos atenienses. Assim, a situação fictícia criada por Aristófanes

---

<sup>81</sup>Πραξαγόρα

ἄπερρε καὶ σὺ καὶ κάθησ' ἔντευθενί·  
 170 αὐτὴ γὰρ ὑμῶν γ' ἔνεκά μοι λέξειν δοκῶ  
 τονδὶ λαβοῦσα. τοῖς θεοῖς μὲν εὐχομαι  
 τυχεῖν κατορθώσασα τὰ βεβουλευμένα.  
 ἔμοι δ' ἴσον μὲν τῆσδε τῆς χώρας μέτα  
 ὄσονπερ ὑμῖν· ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω  
 175 τὰ τῆς πόλεως ἅπαντα βαρέως πράγματα.  
 ὁρῶ γὰρ αὐτὴν προστάταισι χρωμένην  
 ἀεὶ πονηροῖς· κἂν τις ἡμέραν μίαν  
 χρηστὸς γένηται, δέκα πονηρὸς γίγνεται.  
 ἐπέτρεψας ἐτέρω· πλείον' ἔτι δράσει κακά.  
 180 χαλεπὸν μὲν οὖν ἄνδρας δυσαρέστους νοθετεῖν,

<sup>82</sup> Πραξαγόρα

νῦν καλῶς ἐπήγεσας.  
 ὑμεῖς γὰρ ἐστ' ὧ δήμε τούτων αἴτιοι.  
 τὰ δημόσια γὰρ μισθοφοροῦντες χρήματα  
 ἴδια σκοπεῖσθ' ἕκαστος ὃ τι τις κερδανεῖ,  
 τὸ δὲ κοινὸν ὡσπερ Αἴσιμος κυλίνδεται.  
 ἦν οὖν ἔμοι πίθησθε, σωθήσεσθ' ἔτι.  
 ταῖς γὰρ γυναίξιν φημί χρῆναι τὴν πόλιν  
 ἡμᾶς παραδοῦναι. καὶ γὰρ ἐν ταῖς οἰκίαις  
 ταῦταις ἐπιτρόποις καὶ ταμίαισι χρώμεθα.

permite ao feminino construir um espaço próprio de comunhão pública, transcendendo o âmbito privado, bem como relaciona-se aos conflitos políticos do início do IV a.C., atinentes às tentativas de reorganização da democracia ateniense. Além disso, o trecho acima nos permite visualizar o posicionamento denunciatório atribuído às esposas e reforçado por Aristófanes quando Praxágora afirma se importar com Atenas em igual medida se comparada aos homens e, ainda, quando se direciona aos espectadores presentes no espetáculo teatral pelo uso de “ὕμεις γάρ ἐστ’ ὃ δῆμε τούτων αἴτιοι”, ou seja, do pronome pessoal vós conjugado à menção do δῆμος no vocativo. A personagem, que representa a mulher casada na sociedade ateniense, se dirige diretamente aos homens em um tom não apenas de denúncia, mas de verdadeira acusação e preocupação. Os do *demos*, ou seja, os cidadãos são os “αἴτιοι”, os “responsáveis” ou, como Henderson opta por traduzir, “culpados” por todos os males acarretados pela guerra e pelo mau uso do dinheiro público. Notamos como a função mantenedora atrela-se à de conselheira; por carregar o dever de garantir a manutenção da cidade pela reprodução dos filhos, a mulher carrega, simultaneamente, o direito e a validade de falar, de expressar-se com uma certa liberdade que, muitas vezes, cabia apenas a ela dentro das categorias femininas em Atenas.

Em três passagens semelhantes, respectivamente de *Lisístrata* e as outras duas de *As Tesmoforiantes*, constatamos a representação atuante do feminino pela legitimidade tanto em expressar-se quanto em prover cidadãos à *pólis*:

Coro de Mulheres – E, quando entrar em casa, a que o trouxe à luz não o reconhecerá. Vamos, velhas queridas, primeiro coloquemos isto no chão. Nós, ó cidadãos, um discurso útil à cidade estamos iniciando. E é natural! Ela me educou esplendidamente e me fez requintada: logo aos sete anos fui arréfora; além disso, com dez anos, fui moleira para a fundadora; despindo o manto cor de açafião, fui ursa nas Braurônias; e uma vez fui canéfora, uma linda menina segurando uma fieira de figos secos. Será que devo dar um bom conselho à cidade? Se sou mulher, não que queiram mal por isso, quando proponho medidas melhores que as atuais. Eu cumpro a minha parte: contribuo com homens (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, vv. 640-650).

Coro de Mulheres - Avancemos e façamos agora o nosso próprio elogio na parábase. Em público, todos falam mal à beça do gênero feminino, que somos todo o mal para os homens e que tudo de ruim vem de nós. Se somos um mal, porque se casam conosco? Porque mandam que não saíamos, que não sejamos apanhadas com o nariz para fora? Porque querem, com tamanha presteza, vigiar o mal? É evidente que somos muito melhores que vocês. Nunca uma mulher, tendo roubado cinquenta talentos do tesouro público, iria até a acrópole num carro puxado por uma parelha. Ao contrário, se subtrai algo de monta, roubando um cesto de trigo de seu marido, no mesmo dia o devolve. Quanto ao patrimônio, são piores do que



nós para mantê-lo. Nós temos sãos e salvos ainda hoje o cilindro do tear, a vara, os cestinhos (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, vv. 785-815).

Coro de Mulheres - Nós, mulheres, teríamos o direito de lançar muitas censuras aos homens e justamente, sobretudo, por uma coisa, uma enormidade. Seria preciso, se uma de nós desse à luz para a cidade um homem de valor, um taxiarca ou estrategista, que ela recebesse alguma honraria, que um lugar na primeira fila lhe fosse dado. Mas, se uma mulher desse à luz um covarde e vilão, um trierarca vilão ou capitão incompetente, que ela, com a cabeleira raspada, fosse colocada atrás da que deu à luz o corajoso (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, vv. 830-845).

De imediato, o que salta aos nossos olhos é o fio identitário que as une: o provimento dos filhos legítimos. Tal fio não apenas as une, como funda a relevância das esposas legítimas na sociedade e fundamenta um lugar de fala que, ao contrário do que foi atestado pela historiografia, é público e se relaciona com os parâmetros democráticos. O papel da mulher casada possui uma reverberação basilar na cidade, pois, em última instância, sem esposa legítima, não havia *pólis*; ao menos, não como idealizada e perpetrada nas trocas cotidianas pelos cidadãos e demais habitantes. O coro feminino de *Lisístrata* começa seu pronunciamento afirmando “E, quando entrar em casa, a que o trouxe à luz não o reconhecerá.” Em *Tesmoforiantes*, por sua vez, visualizamos “Nós, mulheres, teríamos o direito de lançar muitas censuras aos homens e justamente, sobretudo, por uma coisa, uma enormidade”. Essa enormidade referida pelas mulheres constitui a mesma aludida no primeiro trecho: a reprodução dos atenienses que viriam a tornar-se cidadãos. Quando as esposas se colocam como conselheiras, o fazem também calcadas no mesmo argumento “Será que devo dar um bom conselho à cidade? Se sou mulher, não que queiram mal por isso, quando proponho medidas melhores que as atuais. Eu cumpro a minha parte: contribuo com homens”. É justamente por cumprir com a responsabilidade a ela atribuída – responsabilidade que a esposa toma para si, subvertendo-a em algo que a confere validade para falar, denunciar, aconselhar e demonstrar seu descontentamento com os rumos da Guerra do Peloponeso – que reivindica o aconselhamento ao ateniense.

Também notamos que o estatuto de mantenedoras por elas partilhado e por Aristófanes publicitado reside na reputação que seus filhos ou famílias viriam a adquirir nas relações sociais da *pólis*. Esse vínculo reputacional é visto na passagem supracitada de *Tesmoforiantes*, pois, para o bem ou para o mal, elas são as responsáveis pelas funções que serão atribuídas aos seus filhos na cidade e, como tal, reivindicam reconhecimento “Seria preciso, se uma de nós desse à luz para a

cidade um homem de valor (ἡμῶν εἰ τέκοι τις ἄνδρα χρηστὸν τῇ πόλει), a um homem útil (τις ἄνδρα χρηστὸν) que ela recebesse alguma honraria, que um lugar na primeira fila lhe fosse dado”. Aqui, ressaltamos o substantivo “*pólis*” no dativo “τῇ πόλει”, denotando que a geração do filho é sempre para a cidade.

Neste próximo excerto de *Lisístrata*, o fio identitário torna-se ainda mais evidente, pois as esposas associam a reprodução dos filhos a outra atividade de sua alçada: a arte de tecer, bem como aproximam a tecelagem do governo citadino:

Lisístrata – E os metecos, se um estrangeiro for seu amigo, e se tiver obrigações com a pólis, também devia incluí-los e reconhecer também, por Zeus, que as cidades, quantas dessa terra são habitadas, estão dispostas para vocês como tufo, cada um à parte. Em seguida, disso tudo os montinhos pegando, devia juntá-los aqui e cerrá-los em um único monte, e depois fazer um grande novelo e então, com ele, tecer um manto para o povo.

Delegado – Não é mesmo demais que elas, que não tinham absolutamente nada a ver com a guerra, cardem e enovelem com a roca coisas tais?

Lisístrata – Seu ser repulsivo, com certeza nós a suportamos duas ou mais vezes. Em primeiríssimo lugar damos à luz e enviamos nossas crianças como soldados rasos (τεκοῦσαι κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας) (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 580-587).<sup>83</sup>

Somado à referência dos filhos, expressa pela oração “τεκοῦσαι κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας”, designativa de “trazer as crianças ao mundo e manda-las como hoplitas”, a qual embasam a força e o peso feminino positivos na cidade, também notamos que Lisístrata tece aqui um discurso em que busca conciliar os distintos habitantes da *pólis*, tanto pela menção aos metecos quanto pela finalização de sua fala, na qual menciona a feitura de um manto para unir todo o povo “τῷ δήμῳ”.

<sup>83</sup> Λυσιστράτη

εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὖνοϊαν, ἅπαντας  
καταμιγνύντας τοὺς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,  
κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι·  
καὶ νῆ Δία τάς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,  
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὡσπερ τὰ κατάγματα κεῖται  
χωρὶς ἕκαστον· κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας  
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίξειν εἰς ἓν, κάπειτα ποιῆσαι  
τολύπην μεγάλην κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.

Πρόβουλος

οὐκ οὐκ δεινὸν ταυτὶ ταύτας ῥαβδίξειν καὶ τολυπεύειν,  
αἷς οὐδὲ μετῆν πάνυ τοῦ πολέμου;

Λυσιστράτη

καὶ μὴν ὧ παγκατάρατε

πλεῖν ἢ γε διπλοῦν αὐτὸν φέρομεν, πρῶτιστον μὲν γε τεκοῦσαι  
κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας.

Por fim, salientamos dois trechos; um por testemunhar a querela entre o feminino e o masculino no que concerne à criação do filho e o outro por reforçar o uso do sexo enquanto arma política, uso esse bastante delimitado em *Lisístrata* e demonstrado, em menor medida, nas outras peças:

Estrepsíades - Depois disso, quando este filho nasceu para nós, quis dizer para mim e minha mulher da alta classe, começamos a discutir sobre seu nome. Ela queria adicionar *hipo* ao nome, Xântipo, Caripo ou Calípides, enquanto eu queria chama-lo Fidônides, nome de seu avô. Então discutimos por um tempo, até que finalmente o chamamos Fidípides. Ela costumava pegar o menino e lhe falar suavemente “Quando você crescer vai dirigir uma biga até a Acrópole, como Mégacles, vestindo uma túnica açafraão.” E eu dizia “Não, você vai dirigir as cabras do Monte Feleu, como seu pai, e vestir uma capa de couro.” Mas ele não ouvia nada do que eu dizia; ao invés, infestou meus bens com descontrolados trotes (ARISTÓFANES, *Nuvens*, vv. 60-74)<sup>84</sup>

Neste primeiro, de *Nuvens* (423), Estrepsíades está lembrando os tempos de criação do filho, quando Fidípides ainda era uma criança. Conscientes da comicidade presente no excerto, notamos também um possível retrato do dia a dia nas relações pessoais entre o cidadão e sua esposa, oriundo de discordâncias desde a nomeação do filho até sobre a melhor forma de cria-lo. Já na segunda passagem, percebemos como a equação cidade/feminino/comédia se fez presente nas obras aristofânicas, visto que o padrão de reafirmar o reestabelecimento da paz e a relação desta com o sexo se repete:

Diceópolis - Bem, o que tens para me dizer? (*A dama de honra fala ao ouvido de Diceópolis*). É de rir – coa breca! – o pedido da noiva. Pede-me ela – e com que insistência – que arranje a que ela conserve em casa... a pilinha do noivo. (*A um escravo*). Traz-me cá as tréguas. Vou-lhas dar, mas só a ela, porque é mulher e não tem culpa da guerra. Chega cá o frasco, mulher. Sabes o modo de usar? Diz lá à noiva o seguinte: na ocasião da recruta dos soldados, ela que esfregue, durante a noite, a pilinha do noivo

<sup>84</sup> Στρεψιάδης

ὄτι τῶν παχειῶν ἐνετίθεις θρυαλλίδων.  
μετὰ ταῦθ', ὅπως νῶν ἐγένεθ' υἱὸς οὐτοσί,  
ἐμοί τε δὴ καὶ τῇ γυναικὶ τάγαθῇ,  
περὶ τοῦνόματος δὴ ἔντεῦθεν ἐλοιδορούμεθα·  
ἢ μὲν γὰρ ἵππον προσετίθει πρὸς τοῦνομα,  
Ξάνθιππον ἢ Χαριππον ἢ Καλλιππίδην,  
65 ἐγὼ δὲ τοῦ πάππου ἔτιθέμην Φειδωνίδην.  
τέως μὲν οὖν ἐκρινόμεθ'· εἶτα τῷ χρόνῳ  
κοινῇ ξυνέβημεν κάθεμεθα Φειδιππίδην.  
τοῦτον τὸν υἱὸν λαμβάνουσι· ἐκορίζετο,  
“ὅταν σὺ μέγας ὦν ἄρμ' ἐλαύνῃς πρὸς πόλιν,  
ὥσπερ Μεγακλῆς, ξυστίδ' ἔχων.” ἐγὼ δ' ἔφην,  
“ὅταν μὲν οὖν τὰς αἰγὰς ἐκ τοῦ φελλέως,  
ὥσπερ ὁ πατὴρ σου, διφθέραν ἐνημμένος.”  
ἀλλ' οὐκ ἐπίθετο τοῖς ἐμοῖς οὐδὲν λόγῳ,  
ἀλλ' ἵππερόν μου κατέχεεν τῶν χρημάτων.

com isto. Torna a levar as tréguas lá para dentro (ARISTÓFANES, *Acamenses*, vv. 1060-1065).<sup>85</sup>

O frasco da paz é concedido à noiva tanto porque ela não partilha da culpa da guerra quanto porquê é por meio deste frasco que ela confirmará a trégua, deixando seu marido quieto e calmo. Ao manter “a pilinha” em casa, ela garante a perduração da paz. Acreditamos que essa relação entre o uso do sexo, mesmo que indiretamente, e a conquista do acordo pacífico pela mulher casada se liga ao seu estatuto em Atenas. Conquanto não partilhassem da cidadania do mesmo modo que os homens, as esposas eram legitimadas como tal na frátria, grupo religioso/familiar. Elas integravam o corpo da cidade em uma associação essencial na dinâmica da sociedade *políade* e desempenhavam atividades fundamentais na construção de uma identidade feminina em ligação direta com a cidade.

### 3.3.1 *Diversidade de saberes e de práticas: o cenário cotidiano das esposas legítimas atenienses*

Inseridas neste grupo aparentemente homogêneo das esposas legítimas, encontramos variações concernentes à condição social delas, como demonstramos no primeiro capítulo com os exemplos da padeira Mírtia em *Vespas* (vv. 1390-1407) e da referência à mãe de Eurípidés em *Os Acarnenses* (vv. 451-457), que foi, possivelmente, uma vendedora de legumes na ágora. Também localizamos uma grande diversidade formadora de suas identidades, diversidade que se conecta às práticas sexuais e aos saberes especificamente femininos por elas partilhados, tais como o uso dos dildos e o compartilhamento de receitas ginecológicas e abortivas.

Ao empregarmos a comédia aristofânica enquanto um documento histórico, capaz de elucidar as vivências cotidianas entrelaçadas aos problemas políticos e

---

<sup>85</sup> Δικαιοπόλις

φέρει δὴ τί σὺ λέγεις; ὡς γέλοιοι ᾧ θεοὶ  
τὸ δέημα τῆς νύμφης ὃ δεῖται μου σφόδρα,  
ὅπως ἂν οἰκουρή τὸ πέος τοῦ νυμφίου.  
φέρει δεῦρο τὰς σπονδὰς, ἴν' αὐτῇ δῶ μόνη,  
ὅτι ἡ γυνὴ ἴσθι τοῦ πολέμου τ' οὐκ αἰτία.  
Ἵπεχ' ᾧδε δεῦρο τοῦξάλειπτρον ᾧ γύναι.  
οἴσθ' ὡς ποιεῖτε; τοῦτο τῇ νύμφῃ φράσον,  
ὅταν στρατιώτας καταλέγωσι, τουτῶι  
νύκτωρ ἀλειφέτω τὸ πέος τοῦ νυμφίου.  
ἀπόφερε τὰς σπονδὰς. φέρε τὴν οἰνήρυσιν,  
ἴν' οἶνον ἐγγέω λαβῶν ἐς τοὺς Χοᾶς.

cidadinos vividos pelos atenienses no quinto e quarto séculos, estamos aptos a compreender as informações arroladas como testemunhos da configuração sociocultural ateniense. É evidente que nenhuma documentação reflete inteiramente o período ao qual fez parte, mas sim contribui para (re)construí-lo e nele interferir de alguma maneira. Quando tratamos os trechos documentais elencados como testemunhos, reivindicamos o caráter sério/crítico/reflexivo das obras de nosso poeta, pois acreditamos que nos informam para além do riso.

Assim, a diversidade sexual que identificamos nos é apresentada em duas passagens de *Assembleia de Mulheres*, nas quais percebemos a autonomia feminina e a busca pelo prazer sem a participação masculina. Isso nos leva a pensar não somente que tal atividade integrava o cotidiano das esposas, como também que elas conheciam seus corpos e, longe do olhar masculino, davam vazão às suas vontades, porque protegidas pelo espaço privado. Em que pese o exagero cômico da cena, sua representação nos aventa a possibilidade de que as esposas utilizavam o dildo, evidenciando uma dimensão erótica e autônoma dantes negada a essa categoria social:

Garota – Ah, o que será de mim? Meu namorado não veio e estou aqui sozinha, pois minha mãe está fora em algum lugar e nem preciso dizer o que vem em seguida. Mas, eu imploro, chame o doutor Dildo para que ela possa se divertir, por favor! (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, vv.910-917).

Embora discordemos da tradução de Henderson, que optou por interpretar “κάλει τὸν Ὀρθαγόραν” como “chame o doutor Dildo”, reconhecemos a presença deste elemento na fala da personagem Garota, haja vista que “Ὀρθαγόραν”, do nominativo “Ὀρθαγόρας” refere-se a um trocadilho efetuado pelo teatrólogo com uma conotação claramente sexual. Pela ausência do namorado – que, como vimos acima, era o companheiro dela - o nome mencionado pela letra maiúscula diz respeito ao dildo empregado pelas mulheres (HENDERSON, 2002, p. 372).

O excerto a seguir, de *Lisístrata*, nos mostra a repetição deste padrão na comédia, onde a esposa aparece novamente associada ao uso do dildo. Na cena, ela desabafa com suas amigas sobre a ausência do marido e pergunta às outras mulheres casadas se elas também não sentem falta da presença masculina. É curioso notarmos que essa presença poderia tanto ser preenchida com o marido quanto com algum amante, ou ainda, pelo “consolo de oito dedos”:

Lisístrata – Vocês não estão com saudades dos pais dos seus filhos que estão servindo o exército? Pois eu bem sei que todas vocês têm o marido longe de casa.

Calonice – Ao menos o meu marido, pobre de mim, está há cinco meses na Trácia, vigiando Eucrates.

Mirrina – E o meu está há sete meses completos em Pilos.

Lâmpito – E o meu, se alguma vez deixava o seu pelotão, com o escudo debaixo do braço voltava voando estrada afora.

Lisístrata – E nem a centelha de um amante nos resta (ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλείπται φεψάλυξ)

Desde que os milésimos nos traíram,  
não vi mais nenhum consolo de oito dedos,

que nos trazia um conforto de couro  
(οὐκ εἶδον οὐδ' ὀλισβον ὀκτωδάκτυλον,  
ὅς ἦν ἂν ἡμῖν σκυτίνη ἴπικουρία).

Vocês gostariam então, se eu descobrisse um meio,

De, comigo, por fim à guerra? (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 100-111)<sup>86</sup>

A referência ao “μοιχοῦ”, genitivo de μοιχός (*moichós*), que significa adúltero, advém do verbo μοιχεύω. Esse verbo possuía um significado muito particular na língua grega, uma vez que denotava especificamente a relação de traição com uma mulher casada, ou seja, uma esposa legítima. A existência de um verbo particular para uma prática associada às relações de gênero nos indica a recorrência com a qual os encontros fora do casamento ocorriam, bem como a seriedade com que eram tratados. Em parte fruto do controle social oriundo da Melissa, tais acusações também configuram um forte indício de um comportamento desviante por parte do feminino, responsável por estabelecer laços sexuais para além do matrimônio. Rosanna Omitowaju (2002, p. 72-73) examina o exercício da *moicheia*, da traição, procurando compreender a natureza dessas acusações, como também fugir de uma acepção binária na qual o *moichós* seria visto apenas enquanto o opositor do marido.

<sup>86</sup> Λυσιστράτη

τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτε τοὺς τῶν παιδίων  
ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; εὖ γὰρ οἶδ' ὅτι  
πάσαισιν ὑμῖν ἐστὶν ἀποδημῶν ἀνὴρ.

Καλονίκη

ὁ γοῦν ἐμὸς ἀνὴρ πέντε μῆνας ὧ τάλαν  
ἄπεστιν ἐπὶ Θράκης φυλάττων Εὐκράτη.

Μυρρίνη

ὁ δ' ἐμὸς γε τελέους ἑπτὰ μῆνας ἐν Πύλῳ.

Λαμπιώ

ὁ δ' ἐμὸς γὰρ καὶ κ' ἐκ τᾶς ταγᾶς ἔλση ποκά,  
πορπακισάμενος φροῦδος ἀμπτάμενος ἔβα.

Λυσιστράτη

ἀλλ' οὐδὲ μοιχοῦ καταλείπται φεψάλυξ.

ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προὔδοσαν Μιλήσιοι,  
οὐκ εἶδον οὐδ' ὀλισβον ὀκτωδάκτυλον,  
ὅς ἦν ἂν ἡμῖν σκυτίνη ἴπικουρία.

ἐθέλοιτ' ἂν οὖν, εἰ μηχανὴν εὐροίμ' ἐγώ,  
μετ' ἐμοῦ καταλῦσαι τὸν πόλεμον;

Para ela (2002, p. 75), a *moicheia* se inscrevia em trocas complexas que perpassavam toda a estrutura da sociedade ateniense, justamente porque o sexo consistia em uma preocupação cívica e pública. Assim, a traição poderia ser definida como um problema balizado por questões cidadinas e políticas que transcendiam unicamente a questão do casamento, ligando-se antes ao estatuto da mulher. A afirmação de Omitowoju (2002, p. 77) se baseia nas palavras de Demóstenes (59.67.6-7), onde o autor afirma que um homem não pode ser considerado *moichós* por ter relações sexuais com uma mulher que fica no bordel ou que se vende abertamente. Aqui, notamos que nem sempre a *moicheia* estava relacionada ao coito com uma mulher casada, mas frequentemente com uma mulher que adquiriria esse status em algum momento de sua vida. Somado à questão do amante, da alusão ao “σκυτίνη ἑπικουρία”, ao consolo de couro, não restam dúvidas de que Lisístrata remete ao dildo. Sua menção vem acompanhada de uma naturalidade na peça, visto que não há nenhuma reação de surpresa por parte das demais mulheres. Em que pese o exagero cômico da cena, sua representação nos aventa a possibilidade de que as esposas utilizavam o dildo, evidenciando uma dimensão erótica e autônoma dantes negada a essa categoria social.

Por sua vez, a segunda passagem de *Assembleia de Mulheres* nos mostra a citação a possíveis relações homoafetivas femininas:

Mulher Velha - Coitada, você já está com comichão pelo brinquedo Iônio e eu acho que você também quer fazer o “L”, conforme as lésbicas (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, v. 920)<sup>87</sup>

Além de mencionar novamente o dildo como alternativa para a busca do prazer sozinha, a personagem ainda aponta para a prática de “fazer o ‘L’”, ou seja, relacionar-se fisicamente com outra mulher como as mulheres de Lesbos “κατὰ τοὺς Λεσβίους”. Apesar de não conseguirmos dimensionar em que medida a afirmação aristofânica está respaldada em atividades cotidianas reais, podemos inferir a possibilidade do acontecimento. Se a procura pelo prazer era aventada com o amante e com o dildo, também o poderia entre as amigas. Dentro dessa rede informal de compartilhamentos, encontramos receitas ginecológicas legadas pelas esposas umas às outras. T. M. Cirillo (2016, p. 8) nos orienta que, caso

---

<sup>87</sup> Γραῦς  
 Αἴδη τὸν ἀπ’ Ἴωνίας  
 τρόπον τάλαινα κνησιᾶς·  
 δοκεῖς δέ μοι καὶ λάβδα κατὰ τοὺς Λεσβίους.



realizássemos uma leitura superficial das comédias, especialmente de *Assembleias de Mulheres*, perderíamos tais testemunhos, que atestam não apenas a riqueza da sabedoria feminina no período, como a solidariedade entre elas. As receitas femininas, denominadas *ta gynaikeia*, são identificadas através da comédia quando contrastadas com a documentação dos textos hipocráticos. Nos versos 124-126 da peça supracitada, por exemplo, vemos que as mulheres se olham e se estranham ao saírem na rua com barbas; elas assim o fazem para ocuparem a Assembleia enquanto homens. No entanto, a questão reside no comentário da Segunda Mulher, quando ela afirma que a barba falsa pendurada parece “uma sépia grelhada”. A sépia, uma espécie de molusco, era usado pelas mulheres para curas relacionadas ao útero. Aqui, embora não apareça enquanto recomendação específica, é mencionado pela esposa em um contexto que nada possui de medicinal, mostrando como tal elemento (e uso) deveriam ser familiares às mulheres e mesmo aos homens, que estariam aptos a reconhecer a menção durante o espetáculo:

Segunda Mulher – Venha aqui, querida Praxágora. Olhe, minha querida, o quão ridículo isso é.  
 Praxágora – Porque ridículo?  
 Segunda Mulher – É como se alguém barbudo com uma lula grelhada ( ὥσπερ εἶ τις σηπίαις πώγωνα περιδήσειεν ἑσταθευμέναις)  
 (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, vv. 124-126).<sup>88</sup>

Cirillo nos mostra como a σηπία (*sēpía*) era continuamente usada e recomendada por Hipócrates e seus seguidores. Esse trecho, apesar de breve, é extremamente significativo, pois constitui um registro de um saber especificamente feminino, contribuindo para a formulação desse quadro social heterogêneo e destoante do modelo tal qual vimos.

### 3.4 As esposas como espectadoras no teatro

---

<sup>88</sup> Γυνή Α  
 δεῦρ' ὃ γλυκυτάτη Πραξαγόρα, σκέψαι τάλαν  
 ὡς καὶ καταγέλαστον τὸ πρᾶγμα φαίνεται.  
 Πραξαγόρα  
 πῶς καταγέλαστον;  
 Γυνή Α  
 ὥσπερ εἶ τις σηπίαις  
 πώγωνα περιδήσειεν ἑσταθευμέναις.



Ao analisar a presença das mulheres no teatro grego antigo, Alan Hughes (2008, p. 3) enfatiza, logo de início, a necessidade dos pesquisadores em primar sempre pela inovação e pelo cuidado em não se acomodar naquilo que denomina de “história aceita”. Para este historiador do teatro, a pesquisa deve ser uma narrativa permeada pela mudança, pois as contínuas descobertas arqueológicas, em contraste com informações arroladas nas fontes textuais, iluminam questões antigas e supostamente cristalizadas na escrita da História. A entrada do feminino no espaço teatral – seja como ouvinte, artista ou ajudante de palco – configura uma dessas questões, visto que o interesse acadêmico sobre a ocupação pública das mulheres em Atenas recrudescer nos últimos tempos, impulsionado justamente por novas evidências e, mais importante ainda, novos olhares sobre evidências pouco exploradas, como é o caso da investigação documental que propomos acerca dos fragmentos aristofânicos.

O autor reconhece os esforços de estudiosos responsáveis por levantar esse debate no fim do século XX<sup>89</sup>, mas pontua que devemos avançar na análise da atuação feminina nos espetáculos, especialmente quando consideramos dois aspectos: o primeiro, relacionado aos poderes de coerção que a *pólis* deveria mobilizar caso desejasse impedir o ingresso das mulheres e o segundo, referente à ausência de indícios ou mesmo de uma proibição efetiva da admissão delas. Assim, Hughes (2008, p. 11) nos sugere se essa privação pública do feminino não corresponderia mais a um pressuposto contemporâneo e menos às relações sociais do período, afinal localizamos a participação deste setor em distintos ambientes de Atenas. O primeiro elemento por ele apontado se coaduna diretamente com a ideia apresentada em nosso segundo capítulo; a cidade não demonstrava aspiração em proibir ou impedir fisicamente a participação feminina no teatro, do contrário teria extinguido os lugares alternativos acima do perímetro oficial, como também formulado mecanismos efetivos e jurídicos de interdição, dos quais não constam vestígios. O próprio fim de tais locais foi fruto da expansão espacial do teatro e não, como poderíamos imaginar, de um impedimento articulado propositalmente.

Embora o foco de Hughes (2008, p.4) resida no final do IV século, em especial na comédia intermediária de Timocles, cuja obra prosperou entre 340 e

---

<sup>89</sup> Hughes cita variadas produções do século XX responsáveis por trazer a temática feminina à tona, das quais destacamos: A.J. PODLECKI (1990); J. HENDERSON (1991); S. GOLDHILL (1994) e T.B.L. WEBSTER (1970).

317, seus apontamentos nos auxiliam a pensarmos as colocações aristofânicas, principalmente as de *Assembleia de Mulheres*, também concernente ao estilo cômico intermediário. O autor questiona quem seriam as mulheres da peça *As Mulheres que celebram as Dionísias (Dionysiazusai)*, escrita por Timocles e encenada entre 330-327. Acreditamos que, por ser ateniense, certamente este comediógrafo se referiu às mulheres retratadas por Aristófanes em *Acarneuses*, mas, ao cruzar *Dionysiazusai* com a cultura material, Hughes defende que as personagens de Timocles abarcavam as musicistas e dançarinas, ou seja, mulheres pertencentes à categoria das hetairas.

Mais significativo do que seus estatutos, é o fato de ocuparem os palcos gregos enquanto uma αὐλητής (*aulētés*), tocadora de flauta, junto com o coro masculino. Empregado em contextos de sacrifícios e competições atléticas, o αὐλός (*aulós*) aparece associado a figuras femininas ocupando o âmbito teatral, como na iconografia proveniente da Campânia, colônia grega na qual foram detectadas quatro cenas com as *auletridai*, onde interagem com atores cômicos; eles, localizados especificamente no palco e elas, na orquestra<sup>90</sup>. Em outro vaso, oriundo de Taranto, também de domínio grego, uma mulher foi representada quase nua, dançando no palco, que é identificado pela dupla porta da σκηνή (*skēné*), estrutura na parte frontal do cenário (HUGHES, 2008, p. 8). A representação vem acompanhada da indicação da *aulētés*, sob o nome Konnakis. Nomeá-la denota não apenas a sua real existência no mundo grego, como ocupante do espaço público, mas, sobretudo, sua marca social enquanto artista. Somadas às tocadoras de flautas, temos ainda as dançarinas, que se apresentavam geralmente vestidas com o ἱμάτιον (*himátion*), um manto preso sobre os ombros e os braços, como nos atesta a imagem de outro vaso tarantino; nela, visualizamos a dançarina levantar um braço e os olhos em direção a um ator cômico (HUGHES, 2008, p. 17)<sup>91</sup>.

Em nossa documentação, nos deparamos com vestígios legados por Aristófanes acerca das *auletridai*, referenciadas em pelo menos duas comédias, como vemos a seguir:

Poupa – Bem, se vocês acham bom, preciso fazer isto (*para dentro do ninho*) Procne, saia e se exhiba para os hóspedes (καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις)!

<sup>90</sup> Ao final de nosso trabalho, anexamos uma imagem explicativa da estrutura física teatral.

<sup>91</sup> Todas as imagens referidas podem ser encontradas no artigo de Hughes, no qual o autor trabalha a problemática feminina ao contrastar a documentação textual timocleana e a iconografia dos vasos.

Pisetero (*Ao ver Procne, uma flautista nua*) – Mui-venerável Zeus, que linda avezinha! Que suave! Que brilhante!

Evélpides – Sabe? Eu abriria as pernas dela com prazer (ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἄν αὐτὴν ἠδέως).

Pisetero – Quanto ouro ela usa! Como uma casadoira (παρθένος)!

Evélpides – Até a beijaria, acho eu.

Pisetero – Como, seu desgraçado? Ela tem um bico que são espetos (ρύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει)! (ARISTÓFANES, *Aves*, vv. 665-671)

Bdelicléon – Você aí! É, você, seu porco estúpido (τυφεδανὲ καὶ χοιρόθλιψ)! Você parece estar apaixonado por uma nova urna cinerária (σοροῦ)! Você não vai escapar desse comportamento, por Apolo, não vai!

Filocléon – Você poderia aproveitar o gosto de um bom processo!

Bdelicléon – Como você ousa me desafiar depois de roubar a tocadora de flauta dos convidados (τὴν αὐλητρίδα τῶν ξυμποτῶν κλέψαντα)?

Filocléon – Que tocadora de flautas? Sobre o que você está delirando, como um homem que sai da tumba?

Bdelicléon – Por Zeus, essa que você tem em algum lugar é Dardanis (αὕτη ποῦ 'στί σοί γ' ἡ Δαρδανίς)! (ARISTÓFANES, *Vespas*, vv. 1365-1371)

No primeiro trecho, da peça *Aves*, os personagens estão discutindo o melhor modo de tornarem o convívio agradável na nova cidade por eles construída, a Cuconuvolândia, ao que Poupa responde com a vinda da flautista e, provavelmente, prostituta Procne. As explicações subjacentes ao texto foram retiradas dos escólios, indicando a presença de uma mulher na encenação, ou seja, Procne foi interpretada por uma artista e não por um ator com roupas femininas. A menção ao gênero feminino pelo uso do pronome demonstrativo αὐτὴν na fala de Evélpides, bem como na de Poupa um pouco acima - σαυτὴν – reforçam o comparecimento da *aulētés*, mesmo que não tenha sido mencionada diretamente; ela é levada a este ambiente para entreter em termos sexuais e musicais, daí Duarte (2000, p.238) inferir que “ὀβελίσκοιν” foram empregados enquanto trocadilho para a flauta em si. Em sua inferência, a autora reitera a atuação das artistas no teatro grego; para ela, Procne foi representada por uma flautista da sociedade ateniense, pertencente ao grupo das escravas, visão que se aproxima da de Hughes, afinal o historiador também advoga o direito feminino em fazer-se presente neste universo cultural.

No segundo trecho, de *Vespas*, a *aulētés* não apenas é claramente referenciada, como exposta pelo seu nome. Segundo Hughes (2008, p. 21) Dardanis era uma personalidade conhecida do espectador; Bdelicleon a reconhece de imediato e fornece essa informação ao público; logo, por não presenciarmos nenhuma explicação posterior relativa à sua identidade na cena, podemos presumir que Dardanis era familiar à audiência. Filocleon, pai de Bdelicleon, a retira de um simpósio organizado por seu filho, carregando-a para casa, o que nos leva a pensar que o poeta a retratou no costumeiro ambiente de trabalho da flautista, a qual

desempenhava essa função nos simpósios em Atenas. Ela encena a si mesma, mas é significativo que possa se apropriar do âmbito teatral e publicitar sua imagem artística e posição social através da performance.

É necessário ressaltar que, em *Vespas*, Aristófanes retoma as incisivas críticas aos demagogos atenienses, figurando-os novamente sob a imagem caricaturada de Cléon. Passados mais três anos da Guerra do Peloponeso, Atenas havia sofrido consideráveis derrotas na batalha de Délio, resultando na mudança da perspectiva pública em relação ao andamento do embate bélico. Não à toa os atenienses votaram pela trégua de um ano com Esparta, que foi rompida logo em seguida pelas incitações de Cléon ao combate. A fim de ressaltar as possíveis manipulações dos demagogos nas cortes judiciais, instituições democráticas fundamentais da *pólis* atenienses, nosso comediógrafo cria o personagem Filocléon – o que ama Cléon – acusado, por seu filho Bdelicléon, de ser viciado no exercício do julgamento e, assim, de avaliar indevidamente os casos jurídicos.

Para enganar seu pai, Bdelicléon organiza uma corte em casa, na qual Filocléon deve reputar situações domésticas. A finalidade primordial de Aristófanes residia na exposição dos desvios praticados pelos políticos, que incluíam, segundo o poeta, extravios do tesouro público (KAGAN, 2004, p.150).

Retomando o debate acerca da denominação das flautistas, outro fator ligado à ciência de Dardanis por parte do espectador reside na identificação de Konnakis; como vimos, essa flautista foi registrada pela iconografia acompanhada de seu nome e, embora se trate do contexto tarantino, ambos os indícios pertencem ao V século e se relacionam ao sistema valorativo helênico. Em outras palavras, julgamos que a comparação entre o registro material elencado por Hughes e o trecho documental por nós levantado suporta a identificação nomeada como uma prática comum relacionada tanto à atividade musical quanto ao teatro em si, haja vista que os dados elegidos estão associados ao momento da encenação.

Com o intuito de examinar o papel de personagens escravas na comédia antiga, em especial àqueles atinentes a comportamentos sexuais, Daniel Walin (2011, p. 104) pontua a recorrência com a qual despontam nos enredos aristofânicos. De acordo com o autor, eram frequentemente apresentados no desenrolar cômico enquanto objetos de prazer devido ao uso que a comédia fazia do sexo, qual seja, como uma metáfora para o rejuvenescimento e não devido ao estatuto interiorizado desse grupo social. Dentre seu extensivo trabalho, o

argumento que se coaduna à nossa investigação diz respeito à participação das *auletridai* no drama; para ele, as personagens artistas de Aristófanes eram interpretadas pelas flautistas do dia-a-dia ateniense, usualmente escravas. O elemento sexual surge conectado a essas mulheres que se encontram no palco não somente porque são tocadoras de flautas e, portanto, cortesãs, mas, mormente, porque se alinham aos propósitos da comédia aristofânica em levar o divertimento ao público. Walin (2011, p. 106) aponta que, ao inserir as *auletridai* do cotidiano na peça, Aristófanes intencionava recriar o momento do simpósio e nele envolver a audiência, como se esta integrasse a própria encenação, contribuindo para lhes inculcar um sentimento de união característico da celebração cômica e cívica.

Assim, concebemos uma aproximação entre as ideias de Duarte, Walin e Hughes, pois os pesquisadores defendem, em maior ou menor medida, a possibilidade da presença feminina no teatro grego antigo. Hughes (2008, p. 21-22) ainda reitera sua argumentação ao chamar a atenção para a dificuldade que o ator teria em colocar a máscara cômica e lidar com o *aulós*<sup>92</sup>, resultando na necessidade da flautista. Em consonância com esta análise, Walin (2011, p. 110) também mobiliza informações iconográficas do Sul da Itália onde vemos representações da comédia ática na qual há mulheres participantes da encenação. Mais: são pintadas nestes vasos enquanto mulheres reais, sem indicação – com máscaras ou vestimentas – de que seriam homens interpretando personagens femininas.

Conscientes de que o recorte de nossa pesquisa reside nas esposas legítimas, consideramos importante reservar este espaço de discussão às *auletridai*, pois contribuem para pensarmos na pluralidade do teatro e da categoria “mulher”. Do teatro e da mulher juntos, porque consideramos os distintos elementos que os unem, a saber, a composição da audiência, o envolvimento financeiro da *pólis* na execução das peças, a configuração espacial e o comparecimento das mulheres pertencentes a variados coletivos socioculturais. Neste sentido, nos debruçamos sobre a participação das esposas enquanto espectadoras das peças. Eva-Carin Gero e Hans-Roland Johnsson (2001) também defendem a possibilidade de ocupação deste ambiente por elas, mas a posição dos autores se mantém dúbia durante toda a investigação que se propõe a tecer.

---

<sup>92</sup> Insistimos no estatuto das flautistas, uma vez que Fábio Vergara Cerqueira (2005, p.39) nos aventa a intensidade com a qual o *aulós* aparece em cenas de hetairas tocando-o, principalmente na iconografia ática do V século.

Compartilhamos de suas ideias quando defendem que a historiografia dos séculos XIX e XX reproduziu seus códigos morais no mundo antigo ao atestar o ingresso das esposas somente nas tragédias, uma vez que a comédia apresentava menções sexuais e escatológicas em demasia, impedindo a entrada das “mulheres respeitáveis”. Em contrapartida a essa noção, os estudiosos apontam a percepção de sexualidade para o período clássico, baseada em uma concepção mais liberta – em comparação, evidentemente, com os ideais novecentistas – e interligada às atividades ordinárias, visto que as esposas lidavam com cenas de nudez e de sexo em vasos circulantes pela casa (GERO; JOHNSON, 2001, p. 88). A linha de raciocínio dos autores não se respalda exclusivamente no arcabouço cultural da época, mas também em excertos documentais responsáveis por alumbrar o problema, como uma passagem de Platão, na qual o filósofo se refere às mulheres e homens reunidos no teatro para assistir às tragédias e comédias:

658d “ἐὰν δὲ γ’ οἱ μείζους παῖδες, τὸν τὰς κωμωδίας, τραγωδίαν δὲ αἱ τε πεπαιδευμένοι τῶν γυναικῶν καὶ τὰ νέα μειράκια καὶ σχεδὸν ἴσως τὸ πλῆθος πάντων.” E rapazes maiores aos exibidores de comédias; enquanto as mulheres e jovens educados, e a massa de pessoas em geral, concederão [o prêmio] aos exibidores de tragédias (GERO; JOHNSON, 2001, p.90).

Outro trecho por eles ressaltado concerne ao momento em que Blepiro, em *Assembleia de Mulheres*, dialoga com Cremes sobre a decisão da *ekklésia* em conceder o poder às mulheres, ao que Cremes responde:

Cremes – Sim, por Zeus, você e a maioria dessa multidão aqui também (καὶ νῆ Δία τωνδὶ τὸ πλῆθος)! (ARISTÓFANES, *Assembleia de Mulheres*, v. 440)

Segundo eles, quando Aristófanes menciona “τὸ πλῆθος” para endereçar-se à audiência, inclui tanto homens quanto mulheres, o que consistiria em um indício do ingresso delas neste espaço (GERO; JOHNSON, 2001, p.93). Em vista dos testemunhos utilizados, compreendemos os motivos pelos quais os autores optaram por não se posicionar diante da presença das mulheres nos espetáculos; porém acreditamos ser possível aprofundar a temática pela análise de trechos que nos fornecem vestígios mais precisos acerca das esposas como espectadoras. É particularmente significativa a peça *ΣΚΕΗΝΑΣ ΚΑΤΑΛΑΜΒΑΝΟΥΣΑΙ* – *Mulheres que reivindicam/tomam locais de tenda* - de Aristófanes, onde visualizamos, pela primeira vez na comédia antiga, as mulheres reivindicando lugares de tenda para assistir às encenações.

Temos essa comédia preservada em seu estado fragmentário, mas, em conjunto com um trecho de *Lisístrata*, podemos inferir alguns dados sobre a presença feminina na audiência. Henderson (2007, p. 342) nos mostra que os espectadores costumavam levar, nos festivais, espécies de tendas para se acomodarem e que Aristófanes possivelmente retratou grupos femininos responsáveis por fazê-lo no teatro de Dioniso, como visualizamos abaixo:

Pollux - Eu saí de casa com minha barriga cheia de peixe e estou sentando no chão. (ARISTÓFANES, v. 490).

Isolada, esta fala presente no fragmento não nos informa, mas, uma vez que sabemos de seu contexto pelo título da peça, podemos inferir que se trata de uma mulher conversando com outras amigas a respeito da ida ao teatro. Visto que não eram servidos alimentos, os espectadores costumavam comer antes e depois se preparavam para passar algumas horas nos espetáculos. Ao se referir ao chão como seu assento, podemos cruzar esse dado textual com a discussão por nós levantada no segundo capítulo; a personagem estaria se referindo, aqui, aos locais não oficiais e fora do perímetro do teatro dos quais a população se apropriava. Já em *Lisístrata*, temos:

Coro – Mas que todos, homem e mulher, proclamem: se alguém precisa de um dinheirinho emprestado, uns dois ou três milhões, há lá dentro e temos nossas bolsas. E quando a paz chegar, quem quer que tome emprestado de nós hoje, se pegar, não pague mais de volta (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 1044-1050).

Nesta passagem, referente à parábase, o coro está se dirigindo à plateia, ao que podemos inferir que a designação “homem e mulher” não alude somente ao enredo criado pelo poeta, mas, também, aos espectadores e espectadoras ali presentes. Como vimos no capítulo um, a parábase consiste no momento de quebra da ilusão dramática e direção do autor ao seu público, ou seja, Aristófanes possivelmente se referiu a sua audiência pelo emprego de ambos os gêneros, porque ambos compunham a plateia, atestando assim a possibilidade da esposa legítima integrar mais esse espaço público da sociedade ateniense.

Acreditamos ter demonstrado, durante todo o trabalho, mas especialmente com o fechamento de nosso terceiro capítulo, a face mantenedora do feminino reafirmada por Aristófanes em suas peças, sobretudo nas três que se debruçam sobre o universo feminino na Atenas Clássica. Como um poeta/educador, o teatrólogo se utilizava do espaço legítimo que detinha no palco para transmitir suas

críticas e mensagens de aconselhamento à pólis. Em nossas peças-alvo, ele denuncia, satiriza e reflete por meio das personagens femininas, evidenciando a estreita ligação entre a democracia, as esposas legítimas e a cidade. Há uma coesão feminina no grupo das esposas – que, no entanto, não é, como vimos, uníssono. A coesão feminina é instituída, ainda, pelo uso da sabedoria própria ao universo das mulheres, pela experiência em administrar o *oikos*, bem como pela necessidade de juntas, contribuírem para a manutenção da cidade.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa dissertação, buscamos compreender as motivações que levaram o nosso poeta a representar mulheres ativas em suas peças. Compreendemos as informações e provocações dispostas pelo comediógrafo enquanto indícios da participação das esposas legítimas em espaços públicos da cidade ateniense, bem como enquanto vestígios de um comportamento divergente do padrão postulado na época clássica. A compreensão dos motivos críticos e políticos no processo de criação das comédias aristofânicas foi fundamental para que pudéssemos acessar a faceta reflexiva de suas obras, incorporando-a em nossa análise. Caso não tivéssemos empreendido por esse caminho, o caráter denunciatório de seu trabalho poderia passar despercebido a nós, o que reduziria suas produções unicamente a fins cômicos. Mais: teria reduzido a própria comédia antiga, tanto como gênero literário quanto como documento histórico, a um material cuja proposta seria apenas o riso, descaracterizando sua forte e irônica natureza crítica.

Dessa forma, o exame da carreira literária aristofânica nos auxiliou a pensarmos os problemas levantados pelo autor em *Lisístrata*, *As Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres* em conjunto com as demais comédias por ele compostas, afinal percebemos três preocupações principais que perpassam nossa documentação. São elas: o apelo contínuo pela consolidação da paz entre os helenos, a defesa de si mesmo como educador do espectador e da comédia como um estilo sério e comprometido e, por último, o uso do feminino como veículo de denúncias/soluções aos políticos e cidadãos atenienses. Nas peças-alvo, o teatrólogo optou por costurar tais inquietações ao papel das mulheres nessa sociedade. Embora as personagens cômicas não sejam reais, elas são construídas a partir de mulheres comuns, integradas à lógica cidadina, como as esposas legítimas, prostitutas, escravas, concubinas. Acreditamos que, por conjugar a função pedagógica do teatrólogo, as relações cotidianas da *pólis*, o diálogo com o público e as inquietações supracitadas, a constituição dos enunciados cômicos de Aristófanes encontrava correspondência com o saber compartilhado pelos atenienses acerca dos padrões de feminilidade e masculinidade, bem como sobre o alcance do papel feminino nessa sociedade, e, simultaneamente, contribuía para (re)construí-los. Ao posicionar as mulheres casadas com cidadãos em situações de poder e de fala, nas

quais encontramos reivindicações para a melhoria da governança e da organização econômica de Atenas, pudemos notar como o comediógrafo sugeriu, em suas comédias, um outro tipo feminino, não completamente coadunado ao modelo da Melissa.

A argumentação de que o principal motivo pelo qual o autor inseria personagens femininas residia na ridicularização das mulheres gregas empobrece tanto a complexidade das obras aristofânicas quanto a ordenação sociocultural heterogênea da Atenas Clássica, visto que a ideia da inferioridade feminina aparece, nesta argumentação, enquanto paradigma posto. A partir deste pressuposto, a única explicação plausível para as proposições de Aristófanes seria a de causar riso na audiência, justamente pelo absurdo das situações vistas no enredo, como por exemplo, mulheres ocupando a Acrópole, liderando greves de sexo, enfrentando seus maridos e reivindicando direitos públicos.

No entanto, por trás de tais cenários fictícios e cômicos, constatamos problematizações do comediógrafo ligadas aos papéis femininos e masculinos na sociedade ateniense do V século, papéis esses conectados às relações de poder em Atenas, visto que os lugares sociais atribuídos às mulheres e homens estavam balizados pelas noções de feminilidade e masculinidade compartilhadas no período. Noções, como dissemos, contestadas pelo autor, sobretudo às de feminilidade. Assim, ao rastreamos os meandros de sua trajetória literária, pudemos, também, apreender que as preocupações dispostas no espaço do teatro por Aristófanes não constituíam, necessariamente, exclusividade sua, afinal encontravam respaldo na sociedade ateniense. Uma vez que as relações de gênero incomodavam os homens do período clássico de distintas formas, mostramos que a representação cômica analisada era resultado de debates e trocas entre literatos coevos, que partilhavam ideias entre si. Somado a tais entendimentos, procuramos observar a ligação entre as peças aristofânicas e o cenário democrático em voga.

Tal observação nos possibilitou defender a noção de que Aristófanes não deve ser enquadrado nem como um intenso defensor da democracia nem como um aristocrata fervoroso, imagem sua que perdurou ao longo da História. Essa definição política não se faz possível, pois nem os próprios atenienses compartilhavam uma única aceção para a democracia e para a cidade. Havia uma série de discordâncias em relação à natureza da *pólis*, bem como em relação à condução das instituições democráticas, discordâncias essas que pautavam os escritos do período, inclusive

os aristofânicos. Ao contrário, notamos que as críticas de nosso poeta se direcionavam a políticos específicos ou tomadas de decisões pontuais, responsáveis por aprofundar a instabilidade econômica e social oriunda da Guerra do Peloponeso, porém não à cidade ou à democracia de modo generalizado. Compreender a noção plural de democracia também iluminou, sobremaneira, a percepção do feminino na representação cômica. As esposas são retratadas enquanto mantenedoras de Atenas, responsabilidade baseada tanto na reprodução de filhos legítimos quanto na legitimidade que carregavam, referente à identidade de mulheres casadas na sociedade, daí compreendermos a associação do elemento mantenedor aos conselhos, soluções e admoestações que proferem no desenrolar de nossas peças-alvo.

Nosso estudo apresentou a relação íntima existente entre a comédia aristofânica, as relações de gênero em Atenas e a democracia, iluminando especificamente a atuação das esposas legítimas. O retrato de mantenedoras que visualizamos em Aristófanes se conecta umbilicalmente ao papel dessas mulheres na sociedade ateniense e à validade que possuíam de se imiscuir em atividades consideradas masculinas, tais como a guerra e a política, justamente porque a cidade delas dependia para existir. Sem esposas, não haveria Atenas. Esperamos que nosso exame documental, amparado na perspectiva de gênero, tenha contribuído tanto na compreensão das intrincadas relações políticas presentes na realidade ateniense do V e IV séculos a.C. quanto na análise da ocupação feminina na História.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

### Documentação Impressa

ARISTÓFANES. **Os Acarnenses**. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

\_\_\_\_\_. **Acharnians. Knights**. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 178. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

\_\_\_\_\_. **Clouds. Wasps. Peace**. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 488. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1998.

\_\_\_\_\_. **Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria**. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 179. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2000.

\_\_\_\_\_. **Frogs. Assemblywomen. Wealth**. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 180. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.

\_\_\_\_\_. **Duas Comédias: Lísistrata e As Tesmoforiantes**. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Fragments**. Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 502. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2007.

### Obras Gerais

ANDRADE, M. M. **A Vida Comum: Espaço e Cotidiano nas Representações Urbanas da Atenas Clássica**. São Paulo: USP, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Cidade das Mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro, LHIA, 2001.

\_\_\_\_\_. O espaço funerário: comemorações privadas e exposição pública das mulheres em Atenas (séculos VI-IV a.C.). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.31, n.61, p. 185-208, 2011.

ARÓSTEGUI, J. **A Pesquisa Histórica: teoria e método**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

BARBO, D. **O triunfo do Falo: Homoerotismo, Dominação, Ética e Política na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

BLUNDELL, S. **Women in Classical Athens**. London: Bristol Classical Press, 1998.

\_\_\_\_\_. **Women in Ancient Greece**. London: British Museum Press, 1995.

BONIFÁCIO, L.H. Gênero e Sexualidade na Atenas Clássica: As obras de Aristófanes como fontes para a análise de problemáticas atuais. In: I Congresso Internacional De Religião, Mito e Magia No Mundo Antigo, 2010, Rio de Janeiro. **Fórum de Debates em História Antiga**. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2010. p. 51-51.

BOWIE, A.M. **Aristophanes: myth, ritual and comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

BROCK, R. The Labour of Women in Classical Athens. **The Classical Quarterly**. Oxford: Oxford University Press, vol. XLIV, 1994.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMBIANO, G. Tornar-se Homem. In: VERNANT, J. P. (dir.). **O Homem Grego**. Lisboa: Presença, 1994.

CÂNDIDO, M. R. Medéia: mito e mulher. In: Francisco Carlos Teixeira da Silva. (Org.). **História e Imagem**. Rio de Janeiro: PPHIS/CAPES - Editora Pontual, v. 01, p. 05-369, 1998.

\_\_\_\_\_.(org.). **Mulheres na Antiguidade: Novas Perspectivas e Abordagens**. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora DG, 2012.

CAVICCHIOLI, M. R. O Falo na Antiguidade e na Modernidade: uma leitura foucaultiana. In: FUNARI, P.P.A.; RAGO, M. (orgs.) **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo: Annablume, 2008.

CERQUEIRA, F. V. Evidências iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia antiga. In: IV Encontro de História da Arte - A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão - 2008, 2010, Campinas. **ATAS DO IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - A ARTE E A HISTÓRIA DA ARTE ENTRE A PRODUÇÃO E A REFLEXÃO**. Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, v. 1. p. 151-185, 2008.

\_\_\_\_\_. As Antestérias, um ritual carnavalesco de transgressão e afirmação da ordem social na antiga Atenas (séc. VI e V a.C.). **Patrimônio e Memória (UNESP)**, v. 7, p. 151-171, 2011.

CHEVITARESE, A. L. O feminino na Antiguidade Grega. Virtudes e Aceitação Social. **Anais do IV Simpósio de História Antiga**. Porto Alegre, p. 113-118, 1990.

CIRILLO, T.M. Gynecological Recipes in *Ecclesiazusae*. **106<sup>th</sup> Annual Conference of The Classical Association of the Middle West and South**, Oklahoma City, 2016.

CORNER, S. Did 'Respectable' Women Attend Symposia? **Greece & Rome**, v.59, p.34-45, 2012.

DAVIDSON, J. Greek Drama: Image and Audience(S). The T.B.L. Webster Memorial Lecture 2003. **BICS** – 48, pp. 1-13, 2005.

DRUMOND, G. F. A estrutura do prólogo e do párodo de Assembleia de Mulheres de Aristófanes. **Synthesis**, v. 17, p.13-24, 2010.

DUARTE, A. S. **O Dono da Voz e a Voz do Dono**: a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas, 2000.

DUBY, G.; PERROT, M. **História das Mulheres no Ocidente**: Antiguidade. Trad. M.M.M Silva. Porto: Afrontamento, v.I, 1993.

EWANS, M. **Aristophanes**: “Lysistrata”, “The Women’s Festival” and “Frogs”. University of Oklahoma Press: Norman, 2011.

FARAONE, C. A. Curses, crime detection and conflict resolution at the festival of Demeter thesmophoros. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 131, p. 25-44, 2011.

FARIA, M. O. **Quando as mulheres estão no poder**: ambiguidades, obscuridades e referências políticas em As Tesmoforiantes de Aristófanes. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FEITOSA, L. M. G. C. **Amor e Sexualidade**: o masculino e o feminino em grafites de Pompéia. 1. ed. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2005.

FERNÁNDEZ, C.N. Las redes del humor em la comedia de Aristófanes. In: POMPEU, A.M.C.; ARAÚJO, O.L.; PIRES, R. B. (orgs.) **O Riso no Mundo Antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

FINLEY, M. **Uso e Abuso da História**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOLEY, H.P. The Female Intruder Reconsidered: Women in Aristophanes’ Lysistrata and Ecclesiazusae. **Classical Philology**, v. 77, n.1, 1982.

FOXHALL, L; SALMON, J. B. (orgs). **When Men Were Men: Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity**. 1. ed. London: Routledg, 1998.

FUNARI, P. P. A. **Antiguidade Clássica**. A história e a cultura a partir dos documentos. São Paulo: Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_. A Arqueologia Clássica e a construção da Antigüidade. **Revista de História Regional**, Rio de Janeiro, v. 3, n.11, p. 6-6, 2001.

\_\_\_\_\_. Falos e relações sexuais. Representações romanas para além da 'natureza'. In: Pedro Paulo A. Funari; Lourdes Conde Feitosa; Glaydson José da Silva. (Orgs.). **Amor, desejo e poder na Antigüidade**. Relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP/FAEP, 2003, v. , p. 299-310.



GILHULY, K. **The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens**. New York: Cambridge University Press, 2009.

GLARE, P.G.W. **Oxford Latin Dictionary**. 1. ed. London: Oxford University Press/Clarendon Press, 1968.

GRIMAL, P. **O Teatro Antigo**. Lisboa: Edições 70, 1978.

GUARINELLO, N. História científica, história contemporânea e história cotidiana. **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 48, São Paulo, 2004

\_\_\_\_\_. **História Antiga**. São Paulo: Contexto, 2013.

HALL, S.; WOODWARD, K. SILVA, T.T. **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J. **Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient Greek world**. Princeton University Press, 1990.

HARTOG, F. **O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Trad. Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HARTWIG, A. Feasting and Flattering the Crows: A Reinterpretation of Aristophanes, "Thesmophoriazousae" 942. **Mnemosyne**, Fourth Series, v. 62, fasc. 1, p. 90-93, 2009.

HAUS, H.U. Necessity versus Progress: Does Ancient Greek Theatre provide a vehicle to guarantee equal rights or does it simply imply a virtuos system? **Infocus**, vol. 14, n. 1, pp. 55-64 2017.

HAWLEY, R.; LEVICK, B. **Women in Antiquity: New Assessments**. London and New York: Routledge, 1995.

HUGHES, A. **Ai Dionysiazusai: women in Greek theatre**. *BICS* 51, v.51, pp.1-27, 2008.

JONES, P.V. **O Mundo de Atenas**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOHNSSON, Hans-Roland; GERO, Eva-Carin. Where were the Women when the Men laughed at Lysistrata? An inquiry into the question whether the audience of the Old Comedy also included female spectators. **Eranos**, vol. 99, p. 87-99, 2001.

JUNQUEIRA, N. M. **Imagens da mulher grega: Heródoto e as pinturas em contraste**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

JUST, R. **Women in Athenian Law and Life**. London, New York: Routledge, 1989.

KAGAN, D. **The Peloponnesian War**. Penguin Books: USA, 2004.

KOSTER, W.J.W. **Scholia in Aristophanem**. [S. l.]: Bouma, 1960.

LESSA, F. S. **Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora**. Rio de Janeiro: LHIA-IFCS, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LORAUX, N. A Cidade Grega Pensa o Um e o Dois. In: CASSIN, B., LORAUX, N.; PESCHANSKI, C. **Gregos, Bárbaros e Estrangeiros: a cidade e seus outros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. **The Children of Athena: Athenian ideas about citizenship and the division between the sexes**. Translated by Caroline Levine. Princeton: Princeton University Press, 1993.

MALHADAS, D. As dionisiacas urbanas e as representações teatrais em Atenas. **Ensaio de Literatura e Filologia**. Publicações do Departamento de Letras Clássicas da UFMG. Belo Horizonte, v.4, p.67-80, 1983.

\_\_\_\_\_.; DEZOTTI, M. C. C. Ler Aristófanes?. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, v. 14, p. 03-08, 2004.

MATA, G. M.. A Legitimação do Poder Patriarcal na Sociedade Ateniense Clássica - Exclusão Feminina. **Revista Chrônidas** , v. 02, p. 21-35, 2008.

\_\_\_\_\_. **“Entre risos e lágrimas”**: uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI A IV a.C.). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2009.

\_\_\_\_\_. Cidadania Feminina em Atenas: Democracia, Festa, Identidade e Poder. In: Ana Teresa Marques Gonçalves, Giselle Moreira da Mata; Alice Maria de Sousa. (Orgs). **Dinâmicas Socioculturais na Antiguidade Mediterrânea. Memórias, Identidades, Imaginários Sociais**. Goiânia: PUC-GO, 2011, v. 01, p. 49-74.

MOODIE, E. K. Aristophanes, the Assemblywomen and The Audience: The Politics of Rapport. **The Classical Journal**, v. 105, n.3, p. 257-281, 2012.

MORALES, F. A. **A democracia ateniense pelo avesso: os metecos e a política dos discursos de Lísias**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cidades invisíveis: para uma crítica do conceito de polis**. *Revista Archaï: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, v. 4, p. 81-94, 2010.

MOSSÉ, C. **La femme dans la Grèce antique**. Paris: Albin Michel, 1983.

\_\_\_\_\_. **As Instituições Gregas**. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **La Mujer en la Grécia Clásica**. Trad. C. M. Sánchez. Madrid: Nerea, 1990.

\_\_\_\_\_. **O cidadão na Grécia Antiga**. Lisboa: Edições 70, 1999.

NAQUET, P. V. **Os Gregos, os Historiadores, a Democracia. O Grande Desvio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NETO, E. M. G. **Gênero, Erotismo e Poder**: Comparando identidades femininas em Atenas (Séculos VI-IV a.C.). Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

OLIVEIRA, F.; SILVA, M. F. **O Teatro de Aristófanes**. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.

OLIVEIRA, J. K. **As funções do coro na Comédia de Aristófanes**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

OMITOWOJU, R. **Rape and the politics of consent in classical Athens**. UK: Cambridge University Press, 2002.

OSBORNE, R. **Athens and the Athenian Democracy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

PLANT, I.M. **Women Writers of Ancient Greece and Rome. An Anthology**. Sheffield: University of Oklahoma Press, 2004.

POE, J. P. Multiplicity, Discontinuity, and Visual Meaning in Aristophanic Comedy. **Rheinisches Museum**, n. 143, p. 255-95, 2000.

POMEROY, S. **Goddesses, Whore, Wives, and Slaves**: Women in Classical Antiquity. Place: Schocken Books, 1995.

PRIORE, M. L. M. **Luxuria Ou Melancolia**: O Mau Uso do Corpo Feminino No Brasil Colonial. Espaço Feminino. Uberlândia, n. 4, p. 25-37, 1997.

RAGO, M. **Epistemologia feminista, gênero e história. Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.

RODRIGUES, N.S. Problemática da prostituição masculina na Atenas Clássica. In: IRIARTE, A.; FERREIRA, L. **Idades e gênero na literatura e na arte da Grécia Antiga**. Coimbra: Annablume/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

ROSELLI, D. K. **Theater of the People**: Spectators and Society in Ancient Athens. 1a ed. University of Texas Press: Austin, 2011.

SCOTT, J. História das Mulheres. In: BURKE, P. (org.). **A Escrita da História**. São Paulo: Edusp, 1992.

\_\_\_\_\_. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n.2, p. 71-99, 1995.

SILK, M.S. **Aristophanes and the Definition of Comedy**. New York: Oxford University Press, 2005.

SILVA, Érica C. M. da. **Conflito político-cultural na Antiguidade Tardia: o levante das estátuas em Antioquia de Orantes (387 dC)**. 248 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2012.

SILVA, M. F. S. A Posição Social da Mulher na Comédia de Aristófanes. **Humanitas**, v. 31, p.97-114, 1980.

\_\_\_\_\_. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

\_\_\_\_\_. Nomos e sexo na comédia de Aristófanes. **Humanitas**, v.57, p.39-55, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre Aristófanes**. Lisboa: Cotovia, 2007.

\_\_\_\_\_. O trabalho feminino na Grécia Antiga: lenda e realidade. **Classica (Brasil)**, v. 20, n.2, 182-201, 2007.

SLATER, N. Aristophanes in Antiquity: Reputation and Reception. WALSH, P. (org.) **Brill's Companion to the Reception of Aristophanes**. Leiden; Boston: Brill, pp. 3-21, 2016.

SOIHET, R. História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um Debate. In: AGUIAR, N. **Gênero e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

\_\_\_\_\_; PEDRO, J. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007.

SOMMERSTEIN, A. H. The history of the text of Aristophanes. In: **Brill's Companion to the study of Greek comedy**. Leiden: Brill, pp. 399-422, 2010.

TAAFFE, L. K. **Aristophanes and Women**. London and New York: Routledge, 1994.

THEML, N. **O Público e o Privado na Grécia do VIII ao IV séculos a.C.** O Modelo Ateniense. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

TILLY, Louise A. Gênero, História das Mulheres e História Social. **Cadernos Pagu: desacordos, desamores e diferenças**. Campinas: PAGU/Unicamp, v.3, 1994.

TORRES, M. L. **A impostura em Aristófanes**. 351 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

TRABULSI, J. A. D. Uma Cidade da 'Inclusão': Mulheres, Estrangeiros e Escravos na Cidade Grega Positivista. **Phoînix 6**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000.

VERNANT, J. P. (dir.). **O Homem Grego**. Lisboa: Presença, 1994.

WHITE, J.W. The Manuscripts of Aristophanes. **Classical Philology**, v. 1, n.1, pp.1-20, 1906.

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

WINKLER, John J. **The constraints of desire**: The anthropology of sex and gender in ancient Greece. Psychology Press, 1990.

ZEITLIN, F. I. Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' Thesmophoriazusa. **Critical Inquiry**. Writing and Sexual Difference. Vol. 8, No. 2, pp. 301-327, 1981.

ZUMBRUNNEN, J. **Aristophanic Comedy and the Challenge of Democratic Citizenship**. Published by: Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2012.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICES

APÊNDICE 1 - Os Acarnenses (425 a.C.)		
Versos	Personagens	Trecho documental em destaque
vv. 250-260	Filha de Diceópolis	Diceópolis ( <i>saindo com a sua gente</i> ) Silêncio! Silêncio! Avança um pouco cá para a frente, tu, a canéfora <sup>93</sup> . O Xântias que erga o falo bem direito. Pousa aí o cesto, minha filha, para oferecermos as primícias.
vv. 245 e 260	Esposa de Diceópolis	Filha Mãe, dá-me cá a colher, para eu espalhar o purê em cima deste bolo.
v. 455	Mãe do poeta trágico Eurípides.	Eurípides ( <i>dando a cesta</i> ) És um grande chato, sabes? Põe-te a mexer desta casa para fora. Diceópolis Ai, ai! Boa sorte para ti, como teve a tua mãe. <sup>94</sup>
v. 615	Césira <sup>95</sup>	Diceópolis Mas por que motivo hão de vocês sempre, seja de que maneira for, receber soldadas dessas, que é coisa que nenhum destes recebe? ( <i>Aponta o coro</i> ). Em boa verdade, ó Maríledes, tu, com teus cabelos brancos, já foste embaixador uma só vez que fosse? Estás a ver, ele diz que não com a cabeça. E no entanto é um homem sensato e trabalhador. E vocês, Antracilo, Eufórides,

<sup>93</sup>Desempenha a função de canéfora no ritual das Dionísias Rurais. Na condição de moça jovem e solteira, era responsável por iniciar a caminhada ritualística e levar o cesto cheio de grãos e bolo à cabeça.

<sup>94</sup>Diceópolis zomba da condição social dela, que teria sido uma vendedora de legumes ou hortaliçeira.

<sup>95</sup>Césira é mencionada também em *Nuvens* (vv. 50-70) a partir de sua descendência importante. De acordo com Jeffrey Henderson (1998, p. 15) ela seria a mãe de Mégacles, ateniense pertencente à família dos Alcmeônidas, da qual eram também integrantes Péricles e Alcibiades (BRANDÃO, 1976, p. 28).

		Prínides? Já algum de vocês viu Ecbátanos ou a Caônia? Não – dizem eles. Isso está bem para o filho de Césira e para Lâmaco, que, ainda não há muito tempo, nem as contribuições nem as dívidas pagavam. <sup>96</sup>
vv. 740-745	Filhas do Megarense	Megarense  Bou-bos disfarchar de leitonjinhos e depois digo que bos trouxe ao mercado. Ponham lá echos cascos de porco, para praher que chois filhas de uma boa porca. Chim, carachas, que che eu bos volto a lebar pra cajá por bender, atão é que hábeis de esprementar o que é larica. Bamos, ponham lá tamém estes fochinhos e enfiem-che aqui pro chaco ( <i>As raparigas entram no sacco</i> ). Icho mesmo! E agora toca a grunhir e fajer coí, pra fingirem os berros dos porcos pros mistérios. Dicheópolis, queres comprar umas porquinhas? <sup>97</sup>
vv. 1060-1065	Dama de honra da noiva	Diceópolis  Bem, o que tens para me dizer? ( <i>A dama de honra fala ao ouvido de Diceópolis</i> ). É de rir – coa breca! – o pedido da noiva. Pede-me ela – e com que insistência – que arranje a que ela conserve em casa... a pilinha do noivo. ( <i>A um escravo</i> ). Traz-me cá as tréguas. Vou-lhas dar, mas só a ela, porque é mulher e não tem culpa da guerra. Chega cá o frasco, mulher. Sabes o modo de usar? Diz lá à noiva o seguinte: na ocasião da recruta dos soldados, ela que esfregue, durante a noite, a pilinha do noivo com isto. Torna a levar as tréguas lá para dentro.

<sup>96</sup>Aristófanes cita Ecbátanos, cidade oriental que assumia um sentido de opulência e refinamento para os gregos e Caônia, região onde os Caones habitavam, sendo uma das três tribos primordiais de Epiro, cidade em guerra com Atenas nos anos de 430-429 a.C. (SILVA, 1987, p. 121)

<sup>97</sup>O Megarense ordena a suas filhas que se disfarcem de porcas a fim de vendê-las no mercado organizado por Diceópolis. Propositalmente exacerbada, a fala do personagem foi ironizada com o intuito de demarcar o modo como os povos considerados bárbaros se expressavam, de acordo com a visão helênica.



## APÊNDICE 2 - Os Cavaleiros (424 a.C.)

Versos	Personagens	Trecho documental em destaque
v. 1055	Uma mulher	<p>Salsicheiro</p> <p>Um gole desses, se o Paflagônio se aventurou a ele, foi porque estava bêbado. Ó seu asno de Cecrópida, julgas isso uma grande façanha? Até uma mulher pode carregar um fardo, desde que um homem lho ponha em cima. Mas ir à guerra não é para ela. Porque se lutasse, talvez ainda se borrarasse, mas é.... pelas pernas abaixo<sup>98</sup>.</p>
vv. 1300-1315	Armada náutica personificada no gênero feminino.	<p>Coro</p> <p>Dizem que as trirremes se reuniram em assembleia e que só uma delas, a mais velha de todas, usou da palavra: “Vocês, meninas já ouviram dizer o que vai por essa cidade? Diz-se por aí que um tipo qualquer pediu cem de entre nós para fazer uma expedição contra Cartago, um safado de um cidadão, esse Hipérbolo, o vinagrete.” A coisa pareceu-lhes terrível, intolerável mesmo. Então uma delas, em quem homem algum jamais havia tocado com um dedo, disse: “Deus protetor, não há de ser a mim que ele há de comandar nunca. Mas se tivesse de ser, antes eu envelhecesse aqui mesmo, roída pelo caruncho.” “Nem a mim, Naufante, filha de Náuson, não caramba! Tão certo como eu ser feita de pinheiro e de madeira! E se essa ideia agrada aos atenienses, parece-me melhor navegarmos para o Teséion ou para o templo das deusas sagradas e refugiarmo-nos lá. Não há de ser à testa do nosso grupo que há de enrolar a cidade. Que navegue ele sozinho... para o raio que o parta, se lhe der na real gana. Que ponha no mar os caixotes onde vendia as lamparinas.”</p>
v. 1385	Trégua, também personificada no gênero	<p>Salsicheiro</p> <p>Fala quando eu te passar para as mãos as tréguas por trinta anos. Vem cá, Trégua, depressa! <i>(Uma jovem apresenta-se ao Povo)</i>.</p> <p>Povo</p>

<sup>98</sup>A sentença “Até uma mulher pode carregar um fardo, desde que um homem lho ponha em cima” é atribuída à epopeia *Iliada*, quando do debate acerca da distribuição de armas para *Ájax* ou *Ulisses*.

		<p>Zeus venerável, que beleza! Coa breca, pode-se matar um desejo de trinta anos com ela? Onde diabo a foste tu desencantar?</p> <p>Salsicheiro</p> <p>Não é que o Paflagônio a escondeu lá dentro, para tu lhe não deitares a mão? Pois bem, agora sou eu que te entrego para ires para o campo com ela.</p>
--	--	---

### APÊNDICE 3 - As Nuvens (423 a.C.)

Versos	Personagens	Trecho documental em destaque
vv. 50-70	Esposa de Estrepsíades	<p>Estrepsíades</p> <p>Tudo bem então, durma! Mas tenha em mente, todas essas dívidas acabarão na sua cabeça. Ah, eu gostaria que ela tivesse sofrido uma morte terrível, aquela casamenteira que me convenceu a casar com a sua mãe! Eu tinha uma vida camponesa e agradável, mofada, vagamente desocupada, cheia de mel de abelha, ovelhas e bolos de oliva. Então eu me casei com a sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles, Eu, um rústico, ela da cidade, arrogante, mimada, uma verdadeira Césira. Quando eu me casei com ela, subi na cama cheirando a vinho novo, figos, lã e abundância; e ela a perfume, açafraão, beijos de língua, extravagância, glotonaria, à Afrodite Cólías e Genétilis. Mas ainda sim, não direi que ela era preguiçosa; ela usava muita lã quando tecia. Eu costumava mostrar a ela esse meu manto como prova e dizia “Mulher, você pega muito pesado na tecelagem!”<sup>99</sup></p>

<sup>99</sup>Cólías e Genétilis são duas designações atribuídas à Afrodite e nos remetem, respectivamente, ao promontório da Ática onde ocorriam festas e cortejos em homenagem à Deusa e à face divina de Afrodite como protetora dos nascimentos e concepções no mundo grego. A última colocação de Estrepsíades consiste em um trocadilho sexual, pois ao afirmar que a mulher pega pesado na tecelagem, o marido intenciona dizer que ela exige muito dele sexualmente.

vv. 60-70	Esposa de Estrepsíades	<p>Estrepsíades</p> <p>Depois disso, quando este filho nasceu para nós, quis dizer para mim e minha mulher da alta classe, começamos a discutir sobre seu nome. Ela queria adicionar <i>hipo</i> ao nome, Xântipo, Caripo ou Calípides, enquanto eu queria chama-lo Fidônides, nome de seu avô. Então discutimos por um tempo, até que finalmente o chamamos Fidípides. Ela costumava pegar o menino e lhe falar suavemente “Quando você crescer vai dirigir uma biga até a Acrópole, como Mégacles, vestindo uma túnica açafião.” E eu dizia “Não, você vai dirigir as cabras do Monte Feleu, como seu pai, e vestir uma capa de couro.” Mas ele não ouvia nada do que eu dizia; ao invés, infestou meus bens com descontrolados trotes.</p>
vv. 300-360	Nuvens <sup>100</sup> encarnadas em jovens deusas virgens.	<p>Coro de Nuvens</p> <p>Virgens que carregam a chuva, vamos visitar a terra brilhante de Palas, para vermos o encantador país de Cécrops com seus homens bons, onde inefáveis ritos são celebrados, onde o templo que recebe iniciados é aberto durante os festivais místicos; e onde há oferendas para o anfitrião celeste, templos com tetos elevados e estátuas, procissões das mais sagradas para os abençoados, sacrifícios para os deuses com lidas guirlandas, e banquetes em todas as estações; e com a primavera vem a graça de Brômio, com coros melodiosos e rivais e a música profunda das flautas.</p>
vv. 340-355	Nuvens encarnadas em jovens deusas virgens.	<p>Estrepsíades – Me diga, se são realmente Nuvens, porque se parecem com mulheres mortais? (<i>Apontando em direção ao céu</i>). Porque essas Nuvens não são assim.</p> <p>Sócrates – Como elas se parecem?</p> <p>Estrepsíades – Não sei exatamente, mas parecem lãs espalhadas, não como mulheres, não, certamente não de modo algum. E essas Nuvens tem narizes!</p> <p>Sócrates – Agora responda-me algumas questões</p> <p>Estrepsíades – Pode perguntar, o que quiser.</p> <p>Sócrates – Você já olhou para cima e viu uma nuvem parecida com um centauro, um leopardo, um lobo ou um touro?</p>

<sup>100</sup>Assim como trirreme, a palavra grega para nuvens ή νεφέλη (*neféle*) também é feminina.

		<p>Estrepsíades – Certamente já. E daí?</p> <p>Sócrates –As Nuvens se materializam naquilo que querem. Assim, se elas veem um selvagem de cabelo longo, um desses tipos cabeludos, como o filho de Xenofanto, eles o imitam ao transformarem-se em centauros.</p> <p>Estrepsíades – E se elas olhassem para baixo e vissem um predador de bens públicos como Símon, o que elas fariam?</p> <p>Sócrates – Para expor a natureza dele, imediatamente se transformariam em lobos.</p> <p>Estrepsíades – É por isso que, quando outro dia elas viram Cleônimo, o atirador de escudos, o conheciam como um grande covarde e se transformaram-se em veados.</p> <p>Sócrates – E hoje, ao verem Clístenes – o vê? – Se transformaram em mulheres.<sup>101</sup></p>
v. 750	Feiticeira da Tessália <sup>102</sup>	<p>Estrepsíades – Suponha que eu comprasse uma feiticeira da Tessália e a fizesse baixar a lua à noite, e assim prendesse-a num estojo redondo, como um espelho, mantendo-a guardada.</p>

<sup>101</sup>Segundo Sócrates, as Nuvens se transformam naquilo que pretendem criticar. Assim, ao verem Clístenes, considerado pelos atenienses afeminado, tornaram-se mulheres.

<sup>102</sup>Do grego antigo ὁ φαρμακεύς (*farmakeús*) aquele ou aquela que prepara ou administra tanto medicamentos quanto venenos; mago, feiticeiro.

### APÊNDICE 4 - As Aves (414 a.C.)

Versos	Personagens	Trecho documental em destaque
v. 365	Esposa de Poupa	<p>Poupa (<i>interferindo</i>)</p> <p>Digam-me, bichos ruins, por que vocês vão exterminar e despedaçar dois homens que nada fizeram? Além do mais, são da mesma raça e tribo de minha mulher.</p>
v. 440	Esposa de um político	<p>Bom de Lábia</p> <p>Não, por Apolo, eu não. A menos que façam comigo um trato, O que o macaco do cutedeiro fez com a mulher: que eles não me biquem, nem puxem os testículos, nem furem...<sup>103</sup></p>
v. 795	Uma esposa legítima	<p>Corifeu</p> <p>Se há entre vocês um adúltero, e se avista o marido de sua amante nas reservadas, ele, sacudindo as asas, para longe de vocês voaria, e depois de transar por lá, de volta se sentaria.<sup>104</sup></p>
v. 1530-1540	Soberania	<p>Prometeu</p> <p>É isso mesmo. Uma coisa digo a você, com certeza. Chegarão aqui delegados para tratar a paz, da parte de Zeus e dos tribalos, os do alto. Vocês não selem a trégua se Zeus não restituir o cetro às aves e não lhe der Soberania por mulher.</p>

<sup>103</sup>Ao selar o acordo com o Corifeu, a saber, o de não sofrer ataques pelo restante dos pássaros, Bom de Lábia tece uma comparação com um político ateniense que era possivelmente agredido pela mulher; ou, ainda, alude a uma fábula de Esopo.

<sup>104</sup>A Soberania é referida enquanto uma moça belíssima, em grego antigo καλλίστη κόρη (*kalliste kóre*) a mais bela das moças.

		<p>Bom de Lábia</p> <p>Quem é Soberania?</p> <p>Prometeu</p> <p>Uma moça belíssima<sup>105</sup> que administra o raio de Zeus e tudo mais: Bom Conselho, Ordem, Prudência, os estaleiros, Ultraje, o sacerdote tesoureiro, o dinheiro.</p> <p>Bom de Lábia</p> <p>E ela administra tudo isso para ele?</p> <p>Prometeu</p> <p>Isso mesmo. Se você a receber dele, terá tudo. Por isso eu vim até aqui, para aconselhá-lo. Sou sempre benévolo para os homens.</p>
--	--	--

<sup>105</sup>Menção a um adúltero, μοιχεύων (*moixeúon*), forma no particípio derivada do verbo μοιχεύω (*moixeúo*). Esse verbo possuía um significado muito particular na língua grega, uma vez que denotava especificamente a relação de traição com uma mulher casada, ou seja, uma esposa legítima.

**APÊNDICE 5 - As Rãs (424 a.C.)**

Versos	Personagens	Trecho documental em destaque
v.155	Mulheres iniciadas nos Mistérios de Elêusis <sup>106</sup>	<p>Héracles</p> <p>Em seguida, rodear-te-á um sopro de flautas e tu verás uma luz muito bela como aqui e canteiros de mirto e tíasos felizes de homens e mulheres e um bater de palmas abundante.</p> <p>Dioniso</p> <p>E esses quem são?</p> <p>Héracles</p> <p>Os iniciados nos mistérios.</p>
v. 440	Mulheres praticantes dos rituais	<p>Corifeu</p> <p>Avançai agora para o recinto divino da deusa, o bosque florido, rindo, vós que participais da festa grata aos deuses. E eu irei com as raparigas e mulheres para onde festejam, a noite inteira, à deusa, e levarei a tocha divina.</p>
vv. 545-575	Estalajadeiras	<p>Primeira Estalajadeira</p> <p><i>(Saindo e ficando surpreendida)</i></p> <p>Plátana, Plátana, vem cá! O velhaco está aqui, aquele que uma vez entrou na estalagem e devorou dezesseis dos nossos pães.</p> <p>Segunda Estalajadeira</p>

<sup>106</sup>Realizados na cidade de Elêusis, os ritos de iniciação em homenagem à Deméter e Perséfone celebravam a fartura na colheita, bem como a prosperidade da terra. Pouco se sabe sobre as etapas do ritual, uma vez que nenhum testemunho direto nos foi preservado.

		<p><i>(Acorrendo de dentro)</i></p> <p>Sim, por Zeus, é de fato ele mesmo.</p> <p>Xântias (<i>À parte</i>)</p> <p>Chegou o mal para alguém.</p> <p>Primeira Estalajadeira</p> <p>E os alhos, a maior parte.</p> <p>Dioniso</p> <p>Disparatas, mulher, e não sabes o que dizes.</p> <p>Primeira Estalajadeira</p> <p>É claro que tu não esperavas que eu ainda te reconhecesse, com esses coturnos. E então? Das muitas conservas não falei ainda.</p> <p>Segunda Estalajadeira</p> <p>Por Zeus, não falaste nem do queijo fresco, pobre mulher, que ele devorou juntamente com os cestos que o continham.</p> <p>Primeira Estalajadeira</p> <p>E depois, quando tratei do dinheiro, deitou-me um olhar malévolo e começou a mugir.</p> <p>Xântias</p> <p>Isso é o seu proceder, essa é a sua maneira, absolutamente.</p>
--	--	--



		<p>Primeira Estalajadeira E desembainhou a espada com ares de louco.</p> <p>Segunda Estalajadeira Sim, por Zeus, pobre de mim!</p> <p>Primeira Estalajadeira E nós duas, cheias de medo, logo saltamos para o sótão. Mas ele foi-se embora, de um salto, levando consigo as esteiras do leito.</p> <p>Seria preciso fazer alguma coisa. (<i>Para a Segunda Estalajadeira</i>). Vai já chamar o meu protetor, Cléon.</p> <p>Segunda Estalajadeira E tu o meu, se o encontrares, Hipérbolo.</p> <p>Primeira Estalajadeira Para o esmagarmos. Ó goela velhaca, com que prazer eu te partiria, com uma pedra, os molares com que devoraste a minha mercadoria!</p> <p>Xântias Eu, por mim, lançar-te-ia ao bátrato.<sup>107</sup></p> <p>Segunda Estalajadeira E eu, com uma serra, cortar-te-ia a gorja com que engoliste as minhas tripas.</p>
--	--	--

<sup>107</sup>Era um poço onde os cadáveres dos executados costumavam ser despejados em Atenas. (RAMALHO, 2008, p. 74)

		<p>Primeira Estalajadeira</p> <p>Mas eu vou ter com Cléon que hoje mesmo te esvaziará de tudo isso, chamando-te a juízo.</p>
v. 855	Regateiras <sup>108</sup>	<p>Dioniso</p> <p>E tu, ó Ésquilo, refuta e deixa-te refutar, sem cólera, antes docemente, porque não convém que poetas se insultem como regateiras da praça. Mas tu, à semelhança da azinheira em chamas, logo explodes.</p>
v.1340-1350	Vendedora	<p>Ésquilo (<i>A Eurípides</i>)</p> <p>Mas acendei-me a lâmpada, minhas criadas, e com urnas tirai o líquido dos rios, e aquecei a água, para que eu me lave do divino sonho.</p> <p>Glice roubou-me o galo e pôs-se a andar. Mania, apanha-a! Eu, pobre de mim, encontrava-me a tratar da vida, torneando com as mãos o fuso cheio de linho, fazendo um novelo, para o vender no crepúsculo da manhã, levando-o ao mercado.</p>

<sup>108</sup>De acordo com o Dicionário Priberam, regateira é a mulher que compra víveres para vender nos mercados ou ruas.

**APÊNDICE 6 - A Paz (421 a.C.)**

Versos	Personagens	Trecho documental em destaque
v.115	Filha de Trigeu	<p>Filha</p> <p>Ah pai, pai, é realmente verdade, o conto que chegou à nossa casa, que você me deixou para estar com os pássaros, e até com os corvos? Isso é verdade? Diga-me, pai, se você me ama um pouco!</p>
v. 845	Cornucópia (Abundância personificada no gênero feminino)	<p>Trigeu (<i>Apresentando Cornucópia</i>)</p> <p>Mas agora, leva essa garota para dentro, enxagua a banheira, aquece a água e prepara o leito nupcial para ela e para mim. Quando tudo estiver pronto, volte aqui. Enquanto isso, levarei esta outra garota [Férias] de volta ao Conselho.</p>
v.980	Esposa legítima	<p>Escravo</p> <p>Sim, aceite isto [o sacrifício], grande deusa reverenciada<sup>109</sup>, em nome de Zeus, e não haja como uma esposa adúltera. Elas abrem a porta num estalo e espreitam lá fora, e se alguém presta atenção nelas, voltam para dentro e depois saem novamente. Não nos trate assim!</p>
v.1330	Cornucópia	<p>Trigeu</p> <p>(<i>Cornucópia, vestida de noiva, é escoltada da casa</i>) Venha comigo, esposa, para o interior e comigo, minha gracinha,</p>

<sup>109</sup>A Paz é retratada na peça a partir de sua faceta mitológica, isto é, a personagem é associada à deusa da paz Eirene, em grego antigo ἡ Εἰρήνη (*Eiréne*) e, assim como no caso de Cornucópia e Férias, é personificada no gênero feminino.

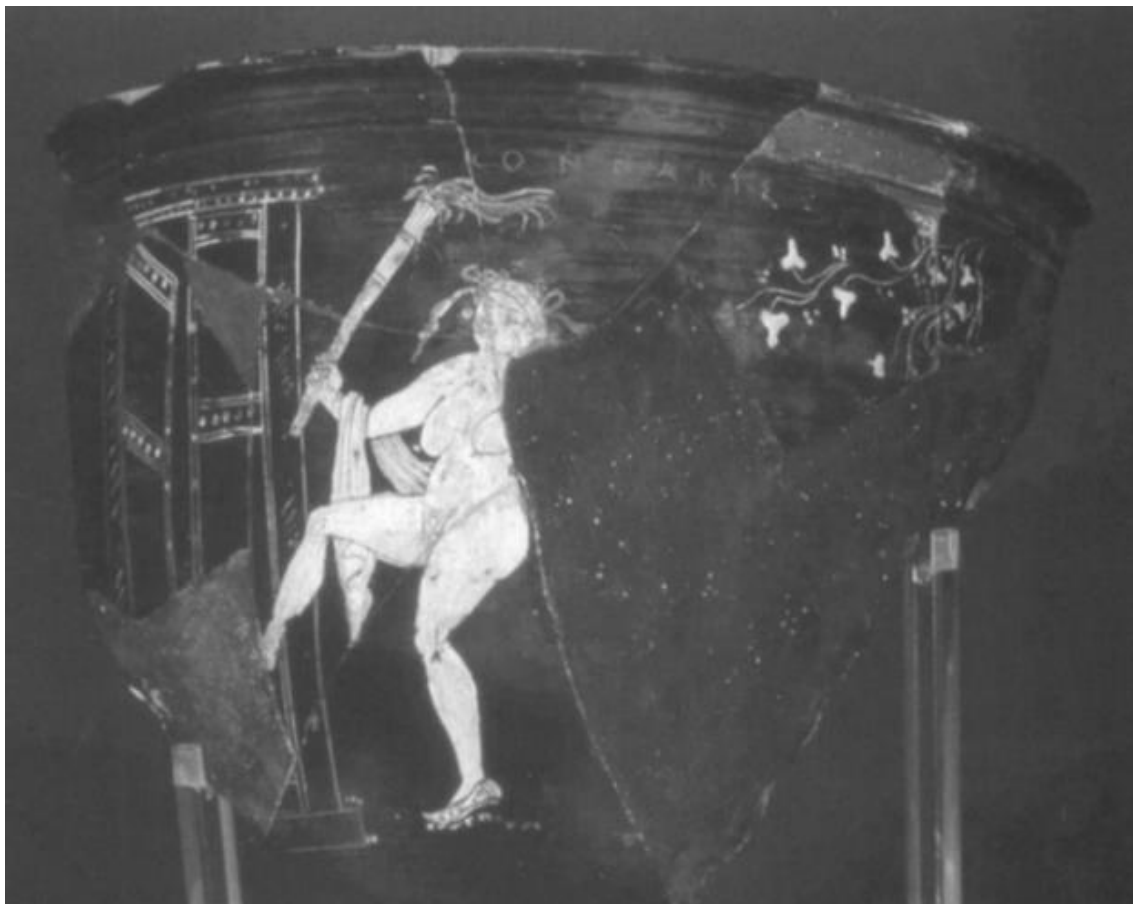
		deite-se belamente.
vv.	Cornucópia	<p>Trigeu - Agora entrem também, digam à noiva para vir para cá e acendam as tochas. Quero que o povo todo participe da nossa alegria e da festa. Vai chegar a hora de tornar a levar as nossas ferramentas para o campo, depois de dançar, beber, expulsar Hipérbolo daqui e pedir aos deuses prosperidade para todos os gregos, montes de cevada para todo o mundo, vinho às pampas e figos para papar, filhos para nossas mulheres, a volta de tudo que perdemos e o fim do ferro em brasa.</p> <p><i>(Aparece a Abundância, seguida de criados portando tochas.)</i></p> <p>Trigeu - Venha comigo, mulher. Vamos para o campo.</p> <p>Corifeu - Três vezes feliz! Você está com tudo mas merece. Feliz casamento!</p> <p>Trigeu – O que é que nós vamos fazer com ela?</p> <p>Coro – Com ela?</p> <p>Trigeu – Vamos colher esta uva!</p> <p>Coro - Vamos! Nós que estamos na frente, vamos carregar o noivo nos ombros, pessoal! Feliz casamento! Feliz casamento!</p>

## **ANEXOS**

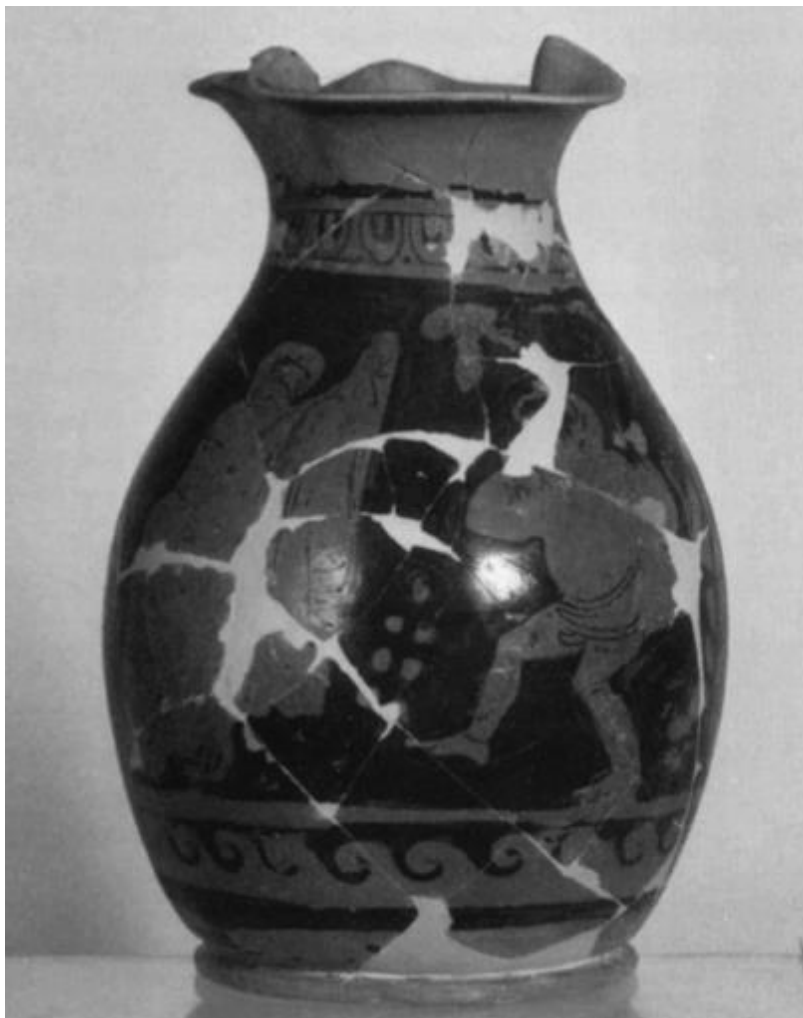
## ANEXOS

**FIGURA 1 - O Teatro de Dionísio. Fotografia: A. Loxias**

**Fonte:** ROSELLI, D. K. **Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens.** 1a ed. University of Texas Press: Austin, 2011.

**FIGURA 2 - Tarantino - IG4638**

**Fonte:** HUGHES, A. *Ai Dionysiazusai: women in Greek theatre*. *BICS* 51, v.51, p. 8, 2008.

**FIGURA 3 – Campânio – 29031**

**Fonte:** HUGHES, A. *Ai Dionysiazusai: women in Greek theatre*. *BICS* 51, v.51, p.17., 2008.