

O feminino em Aristófanes: Uma aguarela cômica

Maria de Fátima SILVA
Universidade de Coimbra

Resumen

Aun cuando la comedia aristofánica acepta como una tradición chistes convencionales sobre mujeres, al mismo tiempo es un testimonio importante sobre la condición real de las mujeres en la sociedad contemporánea. En un mundo en crisis, bajo el efecto de una prolongada guerra, el poeta puede proporcionarnos el retrato del comportamiento femenino tradicional así como los cambios singulares que ocurren a diario.

Abstract

Even if Aristophanic comedy accepts as a tradition conventional jokes about women, at the same time it is an important testimony about the real condition of women in contemporary society. In a world in crisis, under the effect of a long war, the poet may give us the picture of traditional female behavior as well as of strange changes happening everyday.

Palabras clave: Comedia de Aristófanes, conducta femenina, chistes sobre mujeres.

A invectiva contra o sexo feminino constitui um motivo que Aristófanes, ao olhar a necessidade de reforma de que a comédia parece carecer, pode incluir entre os processos tradicionais, populares e desgastados pelo uso. Observações de carácter genérico, expressas em tom proverbial, testemunham-lhe a antiguidade. Dizer que as mulheres são ‘uma peste’ (*panourgoi*, *Lys.* 11-12, *miarai*, *Lys.* 253), ‘indomáveis’ (*ámachoi*, *Lys.* 253), de uma desvergonha entranhada (*anaíschyntoi*, *Th.* 531-532) e as causadoras de todos os flagelos (*Th.* 786-788) é simplesmente repetir um lugar-comum, em si mesmo vazio de conteúdo. Mas a tradição encarregou-se também de pormenorizar e dar a este pressuposto geral um contorno de traços mais nítidos. Ao enumerar diversos motivos que, pela vulgaridade de que enfermam, o poeta quer ver excluídos de uma comédia de qualidade como *Nuvens*, um primeiro modelo concreto de feminino cômico é adiantado (540), sob a forma da ‘dança do córdax’. Entre os

vestígios arqueológicos¹ que documentam a sua existência recuada, encontram-se vários exemplares de máscaras de velha, enrugadas e desdentadas, um tipo com larga fortuna na comédia de todos os tempos. Trata-se de uma dança associada à embriaguez e de tipo lascivo, que o *schol. Nu. 540* descreve como ‘um gingar descarado das ancas’ (*aischrós peridinoûsa tén osphún*).

Do verbo *helkein* com que Aristófanes se lhe refere no mesmo passo de *Nuvens* (cf. *Pax* 328) se infere a vivacidade dos movimentos que lhe era própria. Mas há mais: aos efeitos perturbadores do córdax refere-se o poeta cómico Mnesímaco (fr. 4. 18 sq. K): ‘Seguem-se os brindes, arranca o córdax, a rapaziada perde a cabeça’². Se se pode pôr em dúvida³ o seu uso nas produções de Aristófanes, é segura a utilização que Êupolis, e já antes dele Frínico, fez deste modelo, adaptando-o à mãe de Hipérbolo, que exibia em cena como uma velha embriagada a dançar o córdax (*Nu. 555 sq.*). Mas também evidente é o recurso à velha decrépita e lasciva, conquistadora intrépida de namorados na flor da juventude. É sobretudo nas suas duas últimas comédias, quando já desalentado de toda uma carreira de luta e resistência em nome da qualidade e do progresso da arte, o poeta tende a conformar-se com as preferências de um público pouco exigente (*Ec. 1154-1156*), que o motivo desgastado da velha reaparece em todo o seu convencionalismo. *Mulheres na assembleia* multiplica por três as carcaças que se disputam as preferências de um jovem galã (877 sqq.). Dependentes dos milagres da cosmética para ocultarem o rigor dos anos (878-879, 929, 1072), elas são gulosas das atenções dos amantes, que aguardam com requintes de Julieta. Se algum vislumbre de originalidade existe nesta reutilização do motivo, ele reside apenas no argumento da letra da lei, que dá à lascívia das velhas honras de prioridade numa Atenas onde, por utópica decisão, as mulheres se tornaram propriedade colectiva. No *Pluto*, a velha namoradeira reaparece, agora justificada numa cidade em crise de pós-guerra, em que compra, com sucesso, os favores de um galã

1. A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster, Oxford², 1962, p. 164 situa a origem do córdax no séc. VII a. C. Sobre o assunto, cf. ainda L. B. LAWLER, *The dance in Ancient Greece*, Wesleyan Univ. Press, reimpr. 1965, p. 87.

2. Teofrasto, *Char.* 6. 3, considera, em conformidade, que todo aquele que dança o córdax, se sóbrio e sem fazer parte de um coro de comédia, dá sinal de patetice, *apónoia*.

3. PICKARD-CAMBRIDGE, *op. cit.*, p. 167, lembra a incerteza sobre se Aristófanes se teria servido do córdax como seu processo cómico, ou se se limita a referi-lo e a erradicá-lo das suas peças. Certo é, porém (cf. *schol. Nu. 540*), que o córdax se tinha tornado uma dança típica da comédia, a que escoliastas e lexicógrafos se referem como ‘a dança cómica’.

esfomeado⁴. Era à custa de presentes que o fervor do enamorado se mantinha, inabalável (975-979, 982-986, 995-998), apesar da decadência da Cinderela, nos seus cabelos brancos (1043), face enrugada (1051) mal oculta sob o pó-de-arroz (1064 sq.), e nos escassos três dentes a animar-lhe o sorriso (1057-1059). Por isso a velha acumula queixas contra essa Fortuna, que, ao matar a fome aos pobretanas, acordou o apaixonado para a realidade mal oculta sob uma máscara frágil.

Este retorno ao motivo da velha, embora sujeito a ligeiras adequações contextuais, preserva no essencial um antigo padrão, onde o vinho, o erotismo, ou seja, o excesso de gostos e paixões remete para um modelo igualmente extremo, o da mulher já decrépita.

Não é menos tradicional que os mesmos vícios se atribuam, sem limites de idade, à mulher. Desde logo a paixão pelo vinho e pelas guloseimas é um lugar-comum muitas vezes expresso em simples alusões de passagem, capaz no entanto de estimular o sorriso do espectador familiarizado com a convenção (*Th.* 347-348, 556-557, 630-631, *Ec.* 14-15, 43-45, 132-143, 146, 153-155, 157, *Pl.* 644-645). Mas de uma mera convenção já esgotada, a imaginação do poeta pode obter um rasgo de génio, quando cruzada com um outro nível de ingredientes. É este o caso da cena de juramento que vincula as mulheres de toda a Grécia à proposta revolucionária de Lisístrata. A solenidade do momento sugere modelos referenciais. A tragédia esquiliana funciona, a nível elevado, como um padrão simbólico (188-189): ‘Um juramento? Que juramento? Aquele que, em cima de um escudo, se diz que Ésquiló fez um dia, enquanto degolava um carneiro?’⁵ Se esta hipótese é arredada por incompatível com uma campanha de paz⁶, por igual motivo se arredam os sacrifícios de sangue bem conhecidos da prática ateniense. Em engenhosa adaptação, Calonice engendra um modelo bem feminino que decalca as duas referências (*Lys.* 195-197): ‘Põe aí no chão uma taça negra, que seja grande, virada para cima. Degola-se então um odre de vinho de Tasos e jura-se que, naquela taça, nunca se há-de deitar água’. A vítima animal é substituída por um odre de vinho, e o escudo negro de *Sete* 43 por uma taça do mesmo tom sombrio, posta no chão ‘virada para cima’, tal com o escudo (*Lys.* 185). Finalmente, em vez do sangue, corre o vinho, que uma boa apreciadora

4. Uma alusão a comportamento semelhante é feita em *Th.* 345.

5. Este é o juramento referido em *Sete* 42-48, feito, em termos radicais, pelos invasores argivos que se preparavam para atacar Tebas: vitória ou morte.

6. Os sacrifícios que implicavam degolamento de vítimas, pela sua natureza cruel, não pareciam convenientes para selar a paz. Nesta situação, como comprova a comédia de Aristófanes que tem este título (*Pax* 1017-1020), o sangue pode ser substituído por vinho, que se derramava em oferta e se bebia.

como Lisístrata escolhe de Tasos, em cor e aroma um néctar de excelência (*Ec.* 1118-1119, *Pl.* 1020-1021).

Igual sobreposição entre caricatura literária e religiosa e a obsessão cômica das mulheres por vinho ocorre em *Th.* 690 sqq. Trata-se agora de parodiar uma cena famosa do *Télefo* de Eurípides⁷, aproveitando a situação de risco do Parente do poeta, infiltrado à socapa na festa das Tesmofórias, de onde está excluída a presença masculina. Em perigo de vida, Mnesíloco arrebatada dos braços de uma das mulheres o seu bebé e refugia-se com ele no altar. A mãe solta, à maneira trágica, lamentos sofridos, sem conseguir sustentar as ameaças do suplicante. Aos pés do altar já se amontoa a lenha, começa a construir-se, perante Mnesíloco, a sua pira funerária. Então o desespero determina-o; o refém vai pagar com a vida. Despe a criança; mas, em vez do bebé esperado, é um odre, de vestido cretense e botas à persa, que tem nas mãos. Mnesíloco, inacessível aos clamores aflitos de uma pobre mãe, desfecha o golpe. Sobre o altar jorra, em lugar do sangue da vítima, o vinho novo do odre, quando corria, tranquilo e solene, o sagrado jejum em honra das deusas tesmóforas (*Th.* 376-377).

Entusiasmo equivalente é o que as mulheres investem em matéria de sexo. O próprio mito consagrou este traço da personalidade feminina; veja-se o caso de Tétis e do tremendo desprezo que manifestou pela superior prudência de Peleu, o mortal que escolheu para marido (*Nu.* 1068-1069): ‘Acabou por o deixar por ele não ser fogoso e sedutor o bastante, debaixo das mantas, durante a noite’. É o sexo o motor principal das suas reacções: é por ele que se mexem e mobilizam (*Lys.* 22-25), ou pela falta dele que desistem ou desanimam (*Lys.* 124-128). No segredo da sua intimidade apenas penetram testemunhas solidárias e discretas, como a lamparina que lhes ilumina as aventuras da alcova (*Ec.* 1-16). Este fogo erótico é, para os pobres maridos, não um presente, mas uma eterna punição. Armadas de uma imaginação sem limites e de um descaramento insuspeitado, ei-las que tramam contra os pais dos seus filhos todo o tipo de ciladas: é uma que, ainda em plena lua-de-mel, já traía o marido com um namorado de outros tempos (*Th.* 478-489); outras que se deixam seduzir

7. De entre as tragédias que tomaram por tema o mito de Télefo (cf. M. F. SILVA, *Crítica do teatro na Comédia Antiga*, Lisboa², 1997, pp. 112 sqq.), impôs-se pela popularidade a criação de Eurípides. A peça, apresentada em 438, insistia naquele que se tornou o episódio mais famoso da saga do herói da Mísia: o que tratava do ferimento causado em Télefo por Aquiles, e da vinda do herói a Argos, ao acampamento aqueu, em busca da cura. Disfarçado de mendigo e rodeado de inimigos, Télefo pronunciava um discurso em defesa de um ausente, ele mesmo. Perseguido por um auditório irritado, procurava defender-se, escudando-se por trás de um refém, nem mais nem menos do que o pequeno Orestes, filho do comandante aqueu.

pelos encantos ilícitos de escravos e almocreves (*Th.* 491-492). Depois, para ocultar traições e adultérios, não lhes faltam recursos: ou se associam com alcoviteiras em perigosa cumplicidade (*Th.* 558); se são suspeitas as ausências injustificadas de casa, para que sempre arranjam uma explicação atropelada (*Ec.* 325-326, 336-338), não o são menos os encontros com amantes dentro da própria fortaleza familiar, seguidos da hábil despistagem da atenção dos maridos (*Th.* 499-501, *Ec.* 225). Do afastamento dos guerreiros em campanha, as respectivas esposas aproveitam para inconfessáveis aventuras românticas (*Th.* 493-496), ou se valem, como consolo das penas da solidão, de amantes serviçais, ou, no mínimo, de sofisticadas ferramentas eróticas (*Lys.* 107-110).

Apenas envolvidas em interesses mesquinhos e condenáveis, da falta de miolo que as caracteriza é inútil esperar um lampejo promissor (*Lys.* 42-45), exclusivo de muito raras exceções (*Lys.* 1124). Em vez de algo *phrónimon* ou *lamprón*, sensato ou brilhante, das suas cabecinhas saem só mentiras e justificações esfarrapadas (*Lys.* 729 sqq.) para explicarem vícios ou fraquezas. São, por isso, justificadas as acusações que a comédia sintetiza, com o eterno coro de lamentos masculinos (*Th.* 392-394): ‘Lá vêm eles com aquela história das adúlteras, doidas por homens, bêbedas, traidoras, tagarelas, um zero à esquerda, o flagelo dos maridos’.

Este conjunto de gracejos que ascende a uma antiga tradição de paródia do feminino era já considerado, ao tempo de Aristófanes, como próprio de uma comicidade de baixo nível (*Pax* 751), que um poeta verdadeiramente talentoso devia excluir ou minorizar nas suas produções. Apesar deste balanço crítico, Aristófanes mantém as piadas ancestrais como parte integrante de um género que quer, sem quebra de uma linha tradicional, ver renovado. Mas ao seu lado, desenvolve um outro tipo de reflexão sobre a mulher, dentro de um compromisso directo com a realidade social envolvente. Sem o isentar de alguns traços de grotesco, Aristófanes sabe fazer o retrato fiel da condição feminina do seu tempo, identificando as regras de uma etiqueta bem incorporada na sociedade ateniense, a par das infiltrações de que as próprias mudanças históricas a vão permeando.

O quadro do feminino em Aristófanes inclui toda uma gama verdadeira de escalões sociais e etários. O padrão geral incide nas mulheres livres da classe média, de diversas idades, alargado às menos favorecidas pela sorte, em geral activas no pequeno comércio, como às grandes damas, de famílias aristocratas e detentoras de notável influência. Há depois as escravas e as prostitutas, a completar o retrato de

uma Atenas concreta⁸.

Césira é tomada como paradigma das grandes damas. E o que lhe merece tal estatuto? Um nome de família, que justifica uma atitude altiva e pretensiosa no convívio social. Dada ao luxo das grandes toilettes, perfumes, gostos requintados e exigentes, ela é um modelo de consumismo e de exigência. Como corolário deste protótipo, a devoção a Afrodite e às suas práticas completa-lhe o perfil. A menina de família com quem casou o herói rústico de *Nuvens*, Estrepsiades, segue estritamente este padrão (46-48): ‘Depois fui-me casar com uma sobrinha de Mégacles, filho de Mégacles, eu um parolo com uma menina da cidade, uma presumida, cheia de nove horas, metida a Césira’. O retrato da boda faz jus à mesma personagem (49-52): ‘No dia do casamento, (...), ela tresandava a perfume, toilettes, a carícias, a despesas, a gostos caros, a Afrodite de Cólias e à Genetilde’⁹. Para além do encargo incómodo que tais damas em si mesmas representavam, aos filhos transmitiam iguais tendências, produzindo cidadãos inúteis, gastadores, mas apesar de tudo beneficiários de cunhas e de influências. É deste padrão Fidípides, o jovem das *Nuvens*, um menino-bem à medida do ascendente materno (799-800), como tantos outros ‘filhos de uma Césira’ (*Ach.* 614), para quem os ‘tachos’ bem pagos estão reservados. Mas este não é, naturalmente, o tipo comum da condição feminina.

A mulher comum de classe média tem por destino normal o casamento e a procriação de herdeiros. Para casa do marido acompanha-a um enxoval cuidado, que lhe garante segurança e autoridade, doméstica e social. É esse o dote que recorda o coro de *Lisístrata* (1189-1191): ‘Colchas bordadas, mantos de lã, túnicas finas, jóias’ – como um saudoso símbolo de bem-estar que vai já escasseando nos anos difíceis da crise económica (*Pl.* 529-530). Como dona de casa e mãe de família, a vida decorre-lhe dentro de uma inquebrável monotonia. Poupada, de alguma forma, ao bulício e instabilidade do universo colectivo, ela é, na rotina doméstica, um padrão de tradicionalismo. Com a cadência de uma epífora expressiva, Praxágora descreve a constância rigorosa do quotidiano da mulher (*Ec.* 221-223): ‘Fazem os grelhados sentadas, como dantes; trazem fardos à cabeça, como dantes; (...) cozem o pão, como dantes.’ A que Calonice acrescenta mais alguns pormenores da lida doméstica, que

8. Sobre a hierarquização do elemento feminino na sociedade ateniense, cf. S. POMEROY, *Goddesses, whores, wives and slaves*, New York, 1975; R. JUST, *Women in Athenian law and life*, London and New York, 1989.

9. Afrodite é designada por dois epítetos expressivos: de Cólias, lugar de culto, perto de Falero, cujo nome sugeria facilmente *kolé* ‘falo’ (*Nu.* 1018); e Genetilde, numa clara referência ao acto de procriação. Sobre o toucador disponível para a mulher da Atenas clássica, vide B. GUILLET, *Les femmes et les fards dans l’Antiquité grecque*, Lyon, 1975.

são uma espécie de grilheta que prende a mulher ao interior da casa e a impede de sair (*Lys.* 16-19): ‘É difícil à mulher sair de casa. É uma que fica a atender o marido, outra a acordar um escravo, outra a deitar o filho, ou a dar-lhe banho, ou a papa’. A roca, o fuso e o tear constituem uma espécie de insígnia feminina (*Ra.* 1346-1351, *Ec.* 88-92). Não se pense, porém, que esta rotina seja sentida como uma penalização, capaz de incentivar reacções de emancipação ou de revolta. A verdade é que a ateniense da época não dá mostras de querer lutar pela igualdade em relação às prerrogativas masculinas. Mesmo quando agente de uma insurreição utópica, como aquela que Lisístrata lidera, suspira por garantir rapidamente o seu objectivo – o de conseguir uma paz duradoura –, para poder regressar ao seu mundo, onde a espera a lã para proteger das traças (729-730) e o linho para descascar (735-736). É a este anseio bem feminino (708), que o coro de companheiras de Lisístrata dá voz (473-475): ‘Tudo o que eu quero é ficar sossegada no meu canto, que nem uma donzela, sem mover uma palha. A menos que alguém se venha meter no vespeiro para colher o meu mel, e me irrite’.

A par da mulher laboriosa, que cumpre com as múltiplas tarefas do foro doméstico, há também o eterno exemplo da mulher coquete, pouco activa, toda enfronhada nas seduções da toilette e da cosmética. Essas são, a par das atarefadas, parte das retardatárias para a convocatória de Lisístrata (43-45): ‘Levamos o tempo sentadas, de ponto em branco, bem enfarpeladas de amarelo, todas maquilhadas, de túnicas soltas e de sapatos nos pés’.

À mulher casada em geral assiste uma grande autoridade na administração doméstica (*Lys.* 495, *Th.* 418-421). Autoridade de que resulta para o marido o conforto de um quotidiano organizado e agradável. É este um dos pilares da harmonia doméstica, a que se junta um convívio cooperante, que muitas vezes na comédia se exprime sob o lema ‘sexo’. Das peças de Aristófanes em que o feminino predomina, *Lisístrata* é, sem dúvida, a que proporciona, do quotidiano doméstico, um retrato mais fiel. No que é um princípio de evidente ambiguidade entre uma harmonia afectiva ou sexual, Lisístrata pode garantir como princípio geral (165-166): ‘Porque nunca um homem há-de estar feliz, se não estiver de bem com a mulher’. Os acontecimentos que ela própria desencadeou virão comprovar-lhe a razão. Exemplo é um pobre Cinésias, em desespero sexual é verdade, mas também queixoso da desordem doméstica que se lhe instalou em casa com a ausência da mulher. Desanimado da solidão e do vazio, nem mesmo a comida lhe sabe bem (865-869); o filho, mal cuidado, há uma semana que sobrevive sem banho e sem leite (880-881); a casa está ao abandono e até o chochet anda arrastado pelo chão, nas patas das galinhas (894-897). Iludido por uma solicitude aparente e traiçoeira de Mírrina, que lhe promete um encontro amoroso para o frustrar no último momento, Cinésias sofre mais do que a decepção sexual;

parte tristemente dobrado sob o peso de uma incapacidade bem masculina para sobreviver, nos pequenos gestos do quotidiano, sem a mulher (954-958). Por isso, quaisquer que sejam os golpes femininos que o vitimam, o pobre Cinésias, desprovido do conforto da mesa e da cama, só pode suspirar por ‘aquele anjo de mulher, aquela doçura’ (970), num desejo manifesto de reconciliação. Com este suspiro de um marido pela hora das pazes, é lançado o processo que conduz ao movimento de reconciliação geral que a peça constrói. Antes de uma harmonização política, expressa numa trégua pan-helénica, consolida-se a paz doméstica, entre homens e mulheres, selada por um conjunto de simples gestos de solicitude e afecto: o cuidado feminino de fornecer ao homem um agasalho (1021), de lhe livrar um olho do incómodo causado por um insecto (1028-1029), de o confortar com o calor de um beijo (1035-1036). Ao quadro de reconciliação é, por fim, aposta uma velha legenda de veracidade comprovada (1039): ‘Essas safadas, nem com elas, nem sem elas!’¹⁰.

Ao marido cabe também trazer à harmonia e conforto familiar o seu contributo. E esse traduz-se, em anos de crise e de contenção económica, na disponibilização de um salário que garanta o desafogo doméstico. Filócleon, o cidadão obcecado pelo exercício da justiça, como pelo salário que o compensa, pode recordar com prazer supremo a recepção entusiasta com que o brindam em casa, quando regressa com o bolso aconchegado (*V.* 607-612): ‘É a minha filha que me lava e perfuma os pés, e se dobra toda para me dar um beijo; e a chamar-me papazinho querido, pesca-me da boca, com a língua, o trióbolo’¹¹. A sabida da minha mulher, essa então, vem-me com um pão-de-ló e, sentada ao meu lado, toda ela é insistências: “Vá lá, come, come mais um bocadinho”

A par do paradigma comum da vida conjugal, a comédia dá conta dos desvios que, embora acentuados a negro pelo tom caricatural que lhe é próprio, não deixariam de espelhar alguma real subversão da normalidade. Entram dentro deste padrão os casamentos em que ressalta uma acentuada diferença de idade. A crer no testemunho de *Lisístrata*, a guerra, que fomenta o afastamento longo dos homens nas trincheiras, justifica muitas dessas uniões (*Lys.* 595), de resultados manifestamente inconvenientes (*Th.* 410-413, *Ec.* 323-324). Indesejáveis são também aquelas uniões em que o desajuste é social e financeiro, que parecem proliferar numa Atenas infiltrada de refugiados do campo, à procura da protecção das muralhas da cidade contra as incursões inimigas. O *Estrepsíades* de *Nuvens* é desse modelo um exemplo

10. Este dito, considerado como verdade universal, tem o tom e ritmo de um provérbio. Talvez ascenda a Arquíloco, de acordo com algumas opiniões.

11. Era hábito, entre a gente do povo, guardar as moedas na boca.

(43-55). Vindo da aldeia, habituado à fartura da vida rústica, de gostos simples e fiel a uma poupança que lhe permitiu amealhar um saudável pé-de-meia, ei-lo que se deixou tentar pela proposta de uma alcoviteira e caiu na cilada de um casamento citadino. A noiva, uma menina de famílias, nada mais trouxe à vida familiar do que a ruína¹². Ao filho que entretanto lhes nasceu, a mãe passou, com o nome, os pergaminhos aristocráticos e, com eles, a arte de derreter até ao último centavo o património tão a custo conseguido (63-74). Mais do que perturbar a tranquilidade de um homem do campo, estas uniões alteram o padrão social, minando, com o endividamento que sustenta um modelo de vida artificial, a estabilidade colectiva. Ao choque de mentalidades dos progenitores, acrescenta-se o conflito na educação a proporcionar aos filhos; são paradoxos, em si mesmos, os descendentes que o desequilíbrio conjugal produz, como Aristófanes regista no simples nome encontrado para satisfazer as expectativas contraditórias dos dois progenitores: Fidípides, ‘o sujeito da raça do cavalo poupado’, o mesmo é dizer ‘o aristocrata falido’.

Nas palavras simples e precisas de H. Foley¹³: ‘O casamento envolvia em geral, para uma mulher submissa, uma garantia de segurança, modéstia e bem-estar económico; em troca da obrigação que lhe incumbia de manter a castidade e de gerar e criar filhos’. É sobre estas obrigações estritas da mulher casada, que justamente a comédia aponta um dedo acusador. À castidade, a paródia substitui um conjunto de tramas, que visam garantir um adultério tranquilo e impune¹⁴, com a conviência hábil das criadas (*Th.* 340-341). Não menos complexa é a trama montada pelas mulheres em relação à expectativa que os maridos alimentam de um herdeiro masculino¹⁵. Se se vêem penalizadas pela esterilidade ou apenas mães de filhas, não se poupam a meios para arranjar filhos imaginários ou para trocar as meninas que dão à luz pelo tão desejado herdeiro macho (*Th.* 339-340, 407-408, 502, 516, 564-565).

O *curriculum* doméstico que a convenção social estabelece para a mulher impunha-lhe uma enorme limitação de movimentos, confinando-a ao interior da casa e alheando-a do quotidiano propriamente ‘político’ de Atenas. Do fluir dos aconte-

12. Também Eurípides dá conta dos riscos que comportam uniões à primeira vista atraentes. Uma mulher de classe social superior arroga-se sobre o marido um ascendente que pode exprimir-se como um autoritarismo indevido e incómodo (*El.* 932-937). Também a vantagem económica pode ser um aliciante traiçoeiro. Assim a ventura parece sobretudo residir numa união desinteressada entre famílias honestas e bem intencionadas (*Andr.* 1279-1283, *El.* 1097-1099).

13. *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, 2003, p. 81.

14. *Vide supra* 395.

15. Eurípides alude claramente a essa mesma expectativa (*cf. Andr.* 418-419, 708-714).

cimentos que, pelas decisões masculinas, conduziam o destino da cidade, as mulheres apenas tinham um conhecimento vago, colhido nas conversas à mesa ou no convívio doméstico; mas nada mais do que o registo silencioso lhes era consentido; se arriscavam uma pergunta ou uma opinião, viam-se facilmente reduzidas ao silêncio, como estando a penetrar em terreno interdito (*Lys.* 510-520, 1125-1127). Outras vezes a simples localização da casa que habitavam, próxima dos lugares de reuniões políticas, como a Pnix, traziam-lhes aos ouvidos o burburinho dos argumentos ou das decisões (*Ec.* 243-244). Era portanto apenas ocasional e indirecto este tipo de contactos com a realidade social. Para além dos limites do *oikos*, a mulher ateniense de classe média dispunha de razões escassas para sair. Alguma convivência entre mulheres era natural, um convite para almoçar (*Ec.* 348-349), o pedido de empréstimo de algum utensílio caseiro, dinheiro ou jóias (446-449) em função de uma intimidade consolidada, ou o apoio numa hora difícil, como o momento do parto (528-529). Estas são razões que, mesmo se aceitáveis, não deixam de estimular as suspeitas masculinas, no receio de que não passem de meros pretextos para dar a objectivos reprováveis uma capa de normalidade. Está neste caso o diálogo que se instala entre Bléfiro e Praxágora (*Ec.* .519 sqq.) para o esclarecimento da ausência da mulher; revestido de uma aparência de naturalidade – a urgência de uma amiga em trabalho de parto –, ele é bem o espelho da desconfiança masculina confrontada com as habituais mentiras e subterfúgios das companheiras. Fora destes limites estreitos de relacionamento social, só mesmo as festas religiosas lhes permitiam um desafogo maior.

Também no que respeita ao calendário e ao programa das festividades religiosas ligadas à participação feminina, Aristófanes constitui um testemunho privilegiado. Algumas dessas solenidades são ancestrais e gozam do prestígio e do respeito devidos a uma longa tradição. Através do coro de mulheres maduras, de classe média / alta, integrado na *Lisístrata* (640-647), é-nos recordado o *curriculum* religioso que acompanha a maturidade feminina: ‘Logo aos sete anos fui arréfora. Depois, moí o grão. Aos dez, vestida a rigor, em honra da deusa fundadora, fui ursa nos Braurónios. E depois que me tornei numa bela moçoila, fui canéfora, com o meu colar de figos secos’. Ser arréfora, entre os sete e os dez anos, era distinção reservada a meninas de boas famílias e correspondia a um período de transição entre infância e adolescência. Durante um certo espaço de tempo, estas crianças permaneciam na Acrópole, ocupadas na confecção do manto de Atena. A sua missão culminava com o ritual das Arrefórias, em que desfilavam, munidas de oferendas, em direcção a um santuário subterrâneo. Às deusas, Atena e Deméter entre outras, eram oferecidos bolos confeccionados por crianças. A etapa seguinte ligava-se com as festas de Ártemis em Bráuron (centro religioso situado a meia distância entre Maratona e o

cabo Súnion), entre os cinco e os dez anos, onde meninas, vestidas de ursas, executavam danças rituais. Este funcionava como cerimonial de passagem com vista à preparação de uma nova fase da vida, onde, pelo casamento, a jovem atingia a maturidade. Por fim as canéforas (*cf. Lys.* 1189-1193) desfilavam nas Panateneias. Também elas filhas das melhores famílias, integravam-se na procissão com os cestos de oferendas para o sacrifício a Atena. O colar de figos secos que usavam era simbólico de sexualidade e procriação.

Outro grande festival de larga tradição (*cf. Ec.* 223^a) eram as Tesmofórias, celebradas em honra de Deméter e Perséfone¹⁶. Porque se trata de um ritual exclusivamente feminino, onde a presença de homens estava vedada (*Th.* 1150), a comédia aproveita-o como cenário ideal para uma conspiração forjada pelas celebrantes. Aberta a mulheres bem nascidas (*Th.* 330), e proibida a escravas (293-294), a festa era particularmente concorrida (280-281) e por tradição animada (947, 983). No seu programa incluía-se o habitual sacrifício do bolo sagrado às deusas (284-285), os jejuns (949, 984), as preces (951-952), o rodopio das danças (953-956, 968, 981-982, 985-986, 988-989) e os hinos aos deuses da tradição, Apolo, Ártemis, Zeus e Hera, Hermes, Pã e as Ninfas, Dioniso e Atena (959-961, 969-980, 988-1000, 1136-1147), para além das divindades tesmófóras (*e. g.*, 383, 897, 916).

Os Ciros (*Ec.* 18, 59) aparecem como um festival similar ao das Tesmofórias, de que talvez tenham até feito parte. Deméter e Perséfone eram aí também as divindades centrais, ao lado de Atena. Burkert¹⁷ identifica como momento central do rito uma procissão, em que a sacerdotisa de Atena, abrigada sob uma sombrinha¹⁸, fazia o percurso da Acrópole para um lugar chamado *Skíron*, onde se situava um templo dedicado às duas deusas. O ritual simbolizava o acolhimento que lhes era prestado por Palas Atena.

Além das suas festas tradicionais, dedicadas aos deuses olímpicos e marcadas por práticas antigas, Atenas foi assimilando outras celebrações, de grande exuberância e ritmos estranhos, ecos talvez de manifestações em vigor no oriente, a que as mulheres aderiram com entusiasmo. Lisístrata recorda a popularidade, entre as companheiras, das festas de Baco ou de Pã, para além de Afrodite de Cólidas ou da Genetílida (*Lys.* 1-3; *cf. Nu.* 52), de tonalidade marcadamente sensual, a que os

16. Sobre o festival e o seu programa, *vide* J. E. HARRISON, *Prolegomena to the study of Greek religion*, Cambridge, 1908, pp. 120 sqq.; M. NILSSON, *Greek Folk Religion* Philadelphia, 1972, pp. 24 sqq.; M. HABASH, 'The odd Thesmophoria of Aristophanes' *Thesmophoriazusaë*, *GRBS* 38 (1997), pp. 19-40.

17. *Greek Religion*, trad. ingl., Oxford, 1985, p. 230.

18. Em greco *skíron*, de onde provém a designação da festa.

tímbalos, de origem asiática, vieram acrescentar sonoridades próprias de ritos orgiásticos (cf. V. 119). Escândalo causou também aquilo que o *Proboulos*, em *Lys.* 387-389, chama ‘a esbórnica das mulheres, o rufar dos tambores, a gritaria infernal do ‘Sabázio!’, ou a festa de Adónis nos terraços’. Destinavam-se estas festas a honrar Sabázio, o deus do vinho na Frígia e na Trácia, por vezes confundido com Dioniso (cf. V. 8 sq., *Av.* 873, *Ar. Fr.* 578 K.-A.), também ele com muita popularidade em Atenas, como a comédia, nas suas múltiplas referências, atesta¹⁹. Por sua vez Adónis, e o festival feminino que o celebrava, provinha também do oriente, talvez de Chipre. O culto que lhe era dedicado em Atenas²⁰ tinha as características de um ritual de reflorescimento e exprimia-se com um elevado grau de emotividade; tomadas de frenesi, as mulheres choravam, rasgavam os vestidos e batiam no peito, em sinal de luto pela morte do jovem caçador amado por Afrodite²¹.

Se, no plano citadino, as festividades tendiam a permear-se de influências externas e inovadoras, que permitiam algum excesso nas manifestações rituais, em ambiente campesino a nota era mais conservadora e tendencialmente discreta. É desse outro espírito exemplo a celebração das Dionísias Rurais retratada em *Acarneuses*. Se à jovem filha de Diceópolis é conferida a função habitual de canéfora (*Ach.* 241-244; cf. *supra* 400), à mãe cabe uma intervenção muito discreta, que se confina ao terraço da casa (262). À moça que desfila, juntamente com o pai e os escravos, são feitas recomendações para que se mantenha elegante e reservada, de olhos baixos como manda o decoro (253-254), mas sem afrouxar a vigilância necessária para acautelar as jóias que exhibe da mão de algum assaltante oculto entre a população (257-258)²².

Enquanto a vida da classe média ateniense decorria dentro destes limites, aos olhos modernos apertados, o próprio quadro ganhava já contornos de reclusão na Antiguidade, se comparado com convenções mais liberais como era o caso da

19. Cícero (*Leis* 2. 15) recorda como a implantação de novas divindades e seus rituais tinha tanta força, que Aristófanes, na comédia perdida *Estações*, as submetia a juízo, para as condenar e deportar; Sabázio era expressamente referido nesse número.

20. Este culto entrou em Atenas c. 430 a. C. Cf. A. LÓPEZ EIRE, *Aristófanes. Lisístrata*, Salamanca, 1994, p. 161.

21. Cf. ainda *Lys.* 392-396. Esta festa é também mencionada por Menandro, *Samia* 39-46. Do mesmo ritual fazia parte o hábito de fazer germinar plantas em vasos, onde nasciam e murchavam, simbolizando o ciclo da vida que o próprio Adónis representava. Cf. M. P. NILSSON, *Greek Folk Religion*, Philadelphia, 1972, pp. 96-97.

22. Esta alusão aos assaltantes visa também o público do teatro, alvo frequente dos gracejos da comédia.

espartana. Lâmpito (*Lys.* 78-84) surpreende as suas companheiras atenienses pelo vigor físico e pela musculatura brilhante que exhibe, em resultado do exercício e da vida ao ar livre, que a sua cidade lhe permitia²³. Mas, ainda em Atenas, o resguardo doméstico não abrangia a classe mais baixa, a das vendedeiras ou taberneiras, obrigadas, pelas próprias dificuldades económicas, a garantirem à força de trabalho a subsistência. Não faltam delas exemplos em Aristófanes: hortaliçadeiras, padeiras, estalajadeiras (*Lys.* 457-458, *Ra.* 549 sqq.), floristas (*Th.* 446-449). A própria exigência a que a vida as sujeita desenvolveu-lhes a agressividade: são temíveis, se picadas, para ‘arrepelar, bater, esmurrar ou insultar’ (*Lys.* 459-460, *Ra.* 571-573, 575-576, 857-858), quer enfrentem a autoridade pública ou um simples cliente relapso no pagamento. E os resultados são conhecidos: não há homem, por mais investido de autoridade que esteja, capaz de lhes fazer frente²⁴.

Na base da hierarquia social, encontram-se as flautistas, bailarinas e prostitutas. Parece, no entanto, haver entre elas uma certa hierarquização, no tipo de contrato ou de serviço que lhes é pedido. Um banquete realizado em ambiente restrito, como aquele que os deuses do inferno proporcionam ao seu visitante, Dioniso, a que não falta prodigalidade e brilho, contempla, além de petiscos variados e abundantes. (*Ra.* 504-511, 517-518), a animação que uma tocadora de flauta (*aulétris*) e duas ou três bailarinas (*orchestrídes*), jovens e bem depiladas, podem acrescentar à festa (513-516)²⁵. Este tipo de serviços podia contratar-se na ágora, entre a variedade de produtos ou de negócios que lá se podia arrematar (*Ach.* 551).

No circuito público, as tabernas e os lupanares são os locais onde, ao vinho e ao jogo, se associa o negócio do sexo. Este é um conjunto de ofertas que se contam sobretudo entre os prazeres procurados por um adolescente (*Nu.* 1073): ‘Rapazinhos, mulheres, cótabos, petiscos, copos, gargalhadas’; ou então, propostos a um reformado dos seus afazeres, como Filócleon, a quem o filho está disposto a garantir uma velhice confortável (*V.* 737-740). Das tabernas, a comédia retrata a agitação provocada por uma juventude que, sob os fumos do álcool, se envolve em aventuras amorosas, como o rapto de três cortesãs (*pórnai, laikástriai, Ach.* 523-529, 537); ficou célebre aquela

23. Eurípides (*Andr.* 592 sqq.) é testemunha da opinião ateniense sobre os maus resultados produzidos por este modelo liberal de educação feminina praticado em Esparta, de onde provém o exemplo paradigmático de Helena.

24. O factor idade é também considerado em *Lys.* 549, como estimulador do mau génio e da agressividade feminina.

25. S. POMEROY, *op. cit.*, p. 89, recorda como alguma preparação intelectual ou artística tornava o convívio com estas mulheres mais interessante do que com as senhoras de outro estatuto social mais elevado.

ocorrência que deu origem, na versão cômica, à divergência política entre Atenas e Mégara e, através dela, à guerra do Peloponeso. Este tipo de divertimento, que não honra um filho de boas famílias, pode até sujeitar um rapaz inexperiente a uma humilhação: a de, fascinado pelos encantos de uma bailarina (*orchestrídes*), ‘acabar por levar um tabefe de uma putazinha qualquer (*pornidiou*)’ (Nu. 996-997). Estas são situações que uma educação à moda antiga, como a que o Argumento Justo corporiza, procurava evitar. Do perigo que as prostitutas representam em sociedade, várias são as vozes de alarme, aliás. Antes de mais para os moços ingênuos que lhes caem nas garras e se deixam humilhar e esfolar, sobretudo se as frequentam sabidas na arte de explorar os clientes; são assim as prostitutas de Corinto (Pl. 149-152), verdadeiras profissionais nesta arte. Razões de queixa têm também as mulheres livres, incapazes de lhes aguentar a concorrência (Ec. 718-720). Mas nem mesmo a autoridade, depositada nas mãos de um guarda cita, quando em funções, lhes resiste. Usada pelo Eurípidés cômico (Th. 1172 sqq.) para minar a vigilância sobre um prisioneiro, a bailarina, contratada pelo poeta sob a máscara de uma velha alcoviteira, é também ela uma profissional exímia. Domina todas as artes da sua actividade: conhece bem a dança pérsica, leve e erótica (1174-1175); maneja...o *striptease*, com gestos provocadores e avanços calculados (1181-1183); domina a arte da sedução e do recuo, para incendiar a sua vítima (1189-1191), antes de cobrar, de um cliente já desarmado, o preço da cedência (1196).

Sobre esta aguarela social, a guerra veio imprimir a inevitável perturbação. A exposição masculina às exigências de um conflito longo – ausências dilatadas, em campanha, com um regresso dúbio ou punidas pela morte – causou no xadrez colectivo uma mudança profunda. Em *Ach.* 1048-1066, ainda a guerra cumpria uma primeira etapa, Aristófanes dava voz a uma certa impotência do cidadão privado em evitar o que se adivinhava como uma penalização, antes de política, familiar. Ainda Atenas mantinha intacto o seu sonho de vitória e de supremacia da Grécia, e já um noivo e uma noiva acorriam ao mercado de Diceópolis em busca de umas gotas de paz, que lhes permitissem uma convivência normal. Neste desejo de preservar em casa ‘o sexo do marido’, a noiva cômica hasteava, como uma bandeira a defender, o sexo, símbolo da harmonia familiar.

O curso imparável dos acontecimentos, que nenhuma utopia logrou parar, veio acentuar as previsíveis consequências. Vítima de decisões políticas que não controlava, a vida pessoal e familiar foi-se deteriorando. Antes de qualquer outra, foi a crise emocional que se instalou, expressa naquele *póthos* (Lys. 99-101) com que as mulheres sentiam o distanciamento dos maridos e pais dos seus filhos. O reflexo com que o combate, à distância, as atingia, feriu de morte a realização do seu *curriculum* feminino. Em marcha retroactiva, Lisístrata desfia a completa frustração em que

vivem as mulheres, pelo menos dupla dos perigos a que se expõem os guerreiros na ânsia absurda de poder e de glória. Os filhos que geram têm por destino único o campo de batalha (589-590); as esposas desesperam, na solidão dos leitos (591-592); mas, pior do que tudo, as moças solteiras murcham numa espera sem remédio, enquanto se escoia o tempo breve da juventude, aquela que é ‘a estação curta’ dos encantos femininos (596-597). Emocionalmente abandonadas, as mulheres perderam também a segurança e o bem-estar que a presença responsável do chefe de família lhes proporcionava. As portas de casa foram abertas pela própria necessidade de garantir as rotinas do quotidiano, numa sociedade cada vez mais desequilibrada em termos de sexo. A fonte aparece como o campo de batalha feminino, onde, sem sair dos limites da cidade, a mulher luta, na confusão social que a guerra instalou, pelo seu espaço e sobrevivência (*Lys.* 328-334): ‘Foi obra encher o cântaro na fonte, madrugada ainda, com a fila que lá havia, o reboiço e o charivari das vasilhas, acotovelada por criadas e escravas marcadas a ferro. Por fim, lá consegui pegar na água à pressa e vir embora’. Quando a decadência social e financeira atinge o limite, como aconteceu com Mégara logo no início da guerra, saqueados os seus produtos e vedado o acesso aos portos.pela poderosa Atenas, a solução última para a mulher pode ser o caminho da prostituição, como alternativa a morrer de fome. Sob a capa obscena e risonha do episódio do Megarense, a crueza da realidade desvenda-se na pergunta de um pai que vende no mercado os serviços das filhas (*Ach.* 734-735): ‘Que preferem vocês: serem vendidas ou estoirarem de fome? – Sermos vendidas! Sermos vendidas!’.

Mas atrás do abandono que as empurrou para a luta, as Atenienses passaram a auferir de uma liberdade e poder de reclamação que, no entanto, não parece ter-lhes alimentado um sentimento de emancipação, mas antes de queixa. Frente aos companheiros, as mulheres da *Lisistrata* podem medir-se com eles, desafiá-los e mesmo vencer-lhes as ameaças: bater-lhes, esmurrá-las, calá-las, isso era dantes! (*Lys.* 356-367). E mesmo se é claramente exagerado o grito da corifeia ‘agora somos livres!’ (*Lys.* 379), não é difícil de acreditar que alguma coisa mudava na proporção dos géneros, em Atenas. A voz masculina, como quem hierarquiza os degraus da mudança, proclamava (*Lys.* 256-265): ‘Quantas surpresas uma vida longa nos reserva, meu Deus! A quem iria passar pela cabeça ouvir dizer que as mulheres, que nós sustentamos em nossas casas – um flagelo tremendo! – haviam de deitar mão à estátua sagrada, de se apoderar da minha Acrópole, e de, com ferrolhos e trancas, fechar os Propileus?’ Há fantasia pura no desabafo, claro está. Que as mulheres se apropriassem do poder público e religioso era, mesmo assim, na Atenas clássica mera utopia! Mas nem por isso deixa de ser expressiva a marcha dos tempos, no crescendo da denúncia: das casas, as mulheres passaram à estátua da deusa e desta, se as não

travarem, passarão a toda a Acrópole! (*kat' oïkon, katà mèn hágion, katà t' acrópolin*). Não se trata de descrever uma situação real, mas de, simbolicamente, prever um futuro de ruptura e de caos social. Esse não apenas uma fantasia! Apanhados pela quebra geral de princípios, até os homens mais do que toleram, colaboram na libertinagem das esposas. Na sua ausência, recomendam a visita de ourives ou sapateiros, jovens e ousados, à intimidade das casas (*Lys.* 404-420), numa espécie de convite impune ao adultério.

Toda a literatura da época foi espelhando, em tons diversos e apropriados à índole de cada género, este inegável processo. Pela ousadia, como também pela proximidade, a tragédia de Eurípides representa para Aristófanes o testemunho mais popular, a merecer a atenção constante da comédia. O que torna o interesse do poeta de Salamina pela mulher particularmente sensível? Em primeiro lugar, a insistência nos temas femininos (*Lys.* 384-394; *cf. Lys.* 138); arranje ele meia dúzia de espectadores, actores e coros e lá começa a desancar nas mulheres. Mas há que reconhecer-lhe também a eficácia, porque o retrato que traçou das mulheres é tão convincente que teve artes de despertar a atenção e persuadir os maridos de uma realidade próxima e, no entanto, desconhecida (*Th.* 395-428). A reacção das visadas não deixa de ser também uma vénia aos méritos do inimigo. O que leram como ódio (*Lys.* 283, 368-369), ou maledicência a pedir vingança (*Th.* 82-85, 181-182, 466-467), era afinal a revelação dos seus mais íntimos sentimentos e atitudes. De facto, por trás deste diferendo extremado entre o poeta e as mulheres, vislumbra-se uma indesmentível verdade: a preferência de Eurípides pelas grandes heroínas, autoras de estranhos comportamentos como explosão dos impulsos insondáveis das paixões que as abalam. A maior visibilidade da mulher na *pólis* justificava esta preferência, que constituiu um traço saliente da produção do trágico. Por isso, as figuras femininas sucedem-se no seu teatro, da posse de uma inteligência que não desmerece da do homem, mas sobretudo de uma sentimentalidade complexa. Associada ao aprofundamento da psicologia da mulher está a temática mais saliente e mais discutida do motivo: o amor, nas suas várias cambiantes, que vão da candura e desinteresse vividos por uma Andrómeda, até ao adultério criminoso encarnado em Melanipa ou Fedra. Naturalmente a caricatura cômica insiste no vício e na deformação, que consagra em paradigmas extremos (Estenebeias, Melanipas e Fedras, *Th.* 497, 546-547, 550, *Ra.* 1043-1044). Adultérios e relações incestuosas (*Ra.* 1049-1055). tornaram a cena euripidiana um motivo de escândalo, sem lhe reduzirem o interesse e a popularidade (*Ra.* 1049-1055). Mas uma observação realista do mundo permite uma avaliação deste mesmo sentimento no que ele tem de simplesmente humano, perceptível nos pequenos gestos do quotidiano: numa coroa que se tece (*Th.* 400 sq.), num utensílio doméstico que, por distração, se larga das mãos (*Lys.* 855-857, *Th.* 401 sq.), em palavras que

inconscientemente vêm aos lábios com frequência sugestiva (*Th.* 404), na palidez suspeita de um rosto de rapariga (405 sq.), no abraço trocado num momento de exaltação (912-916), ou no aperto terno das mãos (1115). Sob a máscara da maledicência – de acordo com o depoimento da comédia -, e para além de um sentido pedagógico da literatura, indissociável da tradição grega, Eurípides aposta na humanização como seu contributo marcante no evoluir do género trágico.

À visibilidade que o feminino conquistava na tragédia, muito em particular devido a Eurípides, correspondia na comédia de Aristófanes um movimento semelhante, expresso, para além de *Tesmofórias*, em títulos como *Lisístrata* ou *Mulheres na assembleia*, ou seja, em temas utópicos que visam a subversão da ordem social vigente e aplaudem estranhos modelos de ginecocracia. A amplitude pan-helénica proposta na *Lisístrata*, onde as mulheres de todas as cidades gregas, detentoras temporariamente do poder político, garantem à Grécia inteira uma trégua duradoira – ‘a salvação da Hélade está nas mãos das mulheres’, *Lys.* 29-30, 32, 41, 525 – responde à realidade de um tempo em que a guerra do Peloponeso, agravada com a recente campanha da Sicília, sugeria a urgência de uma intervenção pacifista. Após o desfecho do conflito, nos anos de crise social e económica que preencheram as primeiras décadas do séc. IV, à ginecocracia tal como a defende *Mulheres na assembleia*, coube responder a uma nova prioridade, a de garantir agasalhos e alimentos a uma população vítima de pobreza. A perspectiva é agora local e visa apenas transformar Atenas numa grande casa, dirigida pela perspicácia e experiência das mães de família, com provas dadas na gestão doméstica. Mais desligada da realidade, a utopia de *Mulheres na assembleia* vai mais longe: revoluciona por completo o sentido de uma *polis* hierarquizada e estruturada, de acordo com um padrão de comunismo político, bens e mulheres integrados num bolo comum, de uso aberto e colectivo. Na observação oportuna de S. Pomeroy²⁶, esta proposta ultrarevolucionária subvertia as bases em que a sociedade ateniense por tradição assentava: eliminava os casamentos monogâmicos e a paternidade identificada dos filhos, ao mesmo tempo que dava à mulher a oportunidade de desempenhar um papel na vida pública. Com a eliminação da propriedade privada, desaparecia a necessidade de um herdeiro legítimo do património. Assim se harmonizam, como parte de um todo, as duas medidas pressagiadas por Praxágora.

Mas além de, na fantasia cómica, a solução para uma sociedade em crise poder estar numa viragem radical, traduzida numa inversão dos géneros, as mulheres ganham também uma competência directa, embora mais restrita: a de se defenderem

26. *Op. cit.*, pp. 115 sq.

a si próprias das habituais censuras de que são objecto e de fazerem valer um mérito de que o contexto social promovia a descoberta; é este o sentido subjacente a *Mulheres que celebram as Tesmofórias*.

Consideremos as estratégias pelas quais a utopia feminina ganha forma. Antes de mais, a magia que permite a inversão da convenção política, de gestão exclusivamente feminina, implica a correspondente alteração na condição social da mulher. O golpe de mágica pode operar-se por uma reorientação de velhas práticas para novas finalidades. Trata-se de desenvolver um *nomos* ancestral num sentido aumentativo: na *Lisístrata*, de retirar toilettes e comésticos, bem como os conhecidos jogos de sedução feminina, da intimidade da alcova e de pô-los ao serviço de um boicote da guerra e da defesa intransigente de uma paz pan-helénica (149-154); o sexo não é, neste caso, apenas o símbolo de um paraíso de paz, mas a arma que permite atingi-lo. O programa proposto exige o refinamento dos requintes de toucador e do potencial de erotismo desde sempre atribuído à mulher. Suspensa a normalidade doméstica e cívica por uma greve ao sexo, estão criadas as condições para sucessivos processos de uma transferência simbólica de estatuto. É preciso primeiro subverter atitudes e iniciativas (527-528): ‘Se vocês quiserem *ouvir* os conselhos sensatos que ... vos damos e, por vossa vez, *ficar de bico calado* como nós ficávamos, aí nós ... poderíamos concertar-vos as coisas’. A esta troca, no abstracto, a peça faz suceder um câmbio concreto de símbolos e logótipos (535-538): do véu (530-534), do fuso e do cesto do tricot (535-538); por milagre da passagem das credenciais femininas para o *Proboulos*, a guerra deixa de ser assunto de homens, para o passar a ser de mulheres; sobre partidarismos e fracturas políticas, a cidade irá promover uma cooperação de todas as boas vontades, de acordo com uma lição de ordem e de economia dada por um simples novelo de lã, bem cardado e dobado (567-586); sem omitir que, mesmo no indesejável combate, as agora pacifistas podem exibir também competências, de que história e mito as credenciam (674-679): em Artemísia, a rainha de Halicarnasso, como paradigma de estratégia naval (*cf. Th.* 1200 sqq.), ou nas Amazonas para o combate terrestre.

Como resultado de um movimento colectivo, a vitória das mulheres gregas é, no entanto, conseguida, pelo talento excepcional da ‘desmobilizadora do exército’, uma Lisístrata senhora de um talento verdadeiramente másculo; porque se é difícil o desafio de enfrentar as prerrogativas masculinas, não é menor a dificuldade de dominar a abulia das suas cúmplices, elas sim mulheres plenas, dotadas de todos os pontos débeis do seu género.

Inversa é a estratégia de Praxágora; às companheiras, em vez dos requintes de toilette, ela recomenda a negligência (*Ec.* 74-75) como um disfarce pela masculinização. É sob uma aparência masculina que elas sairão do gineceu para

invadir o território inimigo da Pnix. Vitoriosas na decisão que as investe de poder absoluto na cidade, as companheiras de Praxágora impõem, como expressão do seu êxito, o elogio das suas virtudes (441-442, 453-454). Por este meio, operam igualmente uma inversão decisiva: aos provérbios com que a tradição as condenava, segue-se agora o coro de louvores com que Atenas, pela unanimidade da sua assembleia, as celebra.

Dando, de uma realidade social cada dia mais sensível, a imagem deformada da ficção, a comédia criava da mulher um perfil remoçado, pela soma de uma excelência masculina às credenciais que a tradição lhe conferia (*Lys.* 544-547): ‘Porque elas têm carácter (*physis*), têm encanto (*charis*), têm fêvera (*thrásos*), têm finura (*tò sophón*), têm miolo para pôr ao serviço da pátria (*philópolis, aretê phrónimos*).

Este é o sentido activo do uso do sexo na conquista da tão desejada paz, que a continuação de três décadas de guerra tornou compulsivo. Em cores mais esbatidas, não como arma estratégica mas como prémio de um difícil esforço de tréguas, o sexo inclui-se entre os símbolos de uma *physis* por que o cidadão apertado nas malhas de um *nomos* social, que o domina e esmaga, só pode suspirar. Quem não adere com entusiasmo ao canto expressivo de um Diceópolis, o construtor ousado de uma trégua individual (*Ach.* 271-275): ‘Que doce é, ó Fales, Fales, surpreender a roubar lenha uma bela lenhadora, Trata, a escrava de Estrimodoro, de volta do Feleu; e então agarrá-la pela cintura, derrubá-la por terra e descarocá-la’ (*cf. Pax* 1138-1139). Com espontaneidade, sem confortos sofisticados ou requintes de sedução, sem o espartilho de peias legais: apenas a mulher e o sexo, na sua realidade essencial, naquele tempo em que talvez Pandora fizesse ainda parte do futuro.

Bibliografia

Edições, traduções e comentários

- V. COULON ET H. VAN DAELE, *Aristophane*, I-V, Paris, 1967-1972.
- J. HENDERSON, *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford, 1987.
- A. LÓPEZ EIRE, *Aristófanes. Lisístrata*, Salamanca, 1994.
- A. H. SOMMERSTEIN, *Lysistrata*, Warminster, 1990.
- A. H. SOMMERSTEIN, *Thesmophoriazusaes*, Warminster, 1994.
- P. THIERCY, *Aristophane. Théâtre complet*, Paris, 1997.
- R. G. USSHER, *Aristophanes. Ecclesiazusaes*, Oxford, 1973.

Estudos

- D. COHEN, *Law, sexuality and society. The enforcement of morals in Classical Athens*, Cambridge, 1991.
- E. DAVID, *Aristophanes and Athenian society of the early fourth century B. C.*, Leiden, 1984.
- D. DAWSON, *Cities of the Gods. Communist utopias in Greek thought*, Oxford, 1992.
- M. DORATI, 'Aqua e fuoco nella *Lisistrata*', *QUCC* 63 (1999), pp. 79-86.
- K. J. DOVER, *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles, 1972.
- V. EHRENBERG, *The people of Aristophanes*, Oxford², 1951.
- J. FERGUSSON, *Utopias of the Classical world*, Londres, 1975.
- H. FOLEY, 'The female intruder reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusaes*', *Classical Philology* 77 (1982), pp. 1-21.
- H. FOLEY, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton, 2003.
- H. HANSEN, 'Aristophanes' *Thesmophoriazusaes*: theme, structure and production', *Philologus* 120 (1976), pp.165-185.
- J. HENDERSON, *Lysistrata*: the play and its themes', *YClS* 26 (1980), pp. 153-218.
- J. HENDERSON, 'Older women in Attic Old Comedy', *TAPhA* 117 (1987), pp. 105-129.
- A. O. HULTON, 'The women on the Acropolis: a note on the structure of the *Lysistrata*', *G&R* 19 (1972), pp. 32-36.
- J. JOUANNA, 'Structures scéniques et personnages: essai de comparaison entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*', in *Aristophane: la langue, la scène et la cité*, ed. P. Thiery et M. Menu, Bari, 1997, pp. 253-268.
- R. JUST, *Women in Athenian law and life*, London and New York, 1989.
- D. KONSTAN, 'Women and the body politic: the representation of women in Aristophanes' *Lysistrata*', in S. Halliwell, J. Henderson, A. H. Sommerstein, B.

- Zimmermann, *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993, pp. 431-444.
- D. KONSTAN, *Greek Comedy and ideology*, Oxford, 1995.
- J. LENS TUERO E J. CAMPOS DAROCA, *Utopías del mundo antiguo*, Madrid, 2000.
- N. LORAUX, 'Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre', *Entretiens Hardt* 38 (1991), pp. 203-253.
- D. M. MACDOWELL, *Aristophanes and Athens*, Oxford, 1995.
- G. MASTROMARCO, 'La *Lisistrata* di Aristofane: emancipazione femminile, società fallocratica e utopia comica', in A. López Eire, *Società, política y literatura, Comedia Griega Antigua*, Salamanca, 1997, pp. 103-116.
- F. PERUSINO, 'Violenza degli uomini e violenze delle donne nella *Lisistrata* di Aristofane', *QUCC* 63 (1999), pp. 71-78.
- A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster, Oxford²1962.
- S. POMEROY, *Goddesses, whores, wives and slaves*, New York, 1975.
- E. SEGAL, *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 1996.
- M. ...SHAW, 'The female intruder: women in fifth-century drama', *Classical Philology* 70 (1975), pp. 255-266.
- M. S. SILK, *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford, 2000.
- M. F. SILVA, *Crítica do teatro na comédia antiga*, Lisboa², 1997.
- L. K. TAAFFE, *Aristophanes and women*, London, 1993.
- P. THIERCY, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, 1986.
- J. VAIO, 'The manipulation of theme and action in Aristophanes' *Lysistrata*', *GRBS* 14 (1973), pp. 369-380.
- B. H. WHITMAN, *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge, Massachusetts, 1964.