

FIANDO, TRAMANDO E TECENDO A PAZ EM *LISÍSTRATA*, *TESMOFORIANTES* E *ASSEMBLEIA DE MULHERES*^{*}

Solange Maria Soares de Almeida^{**}

Resumo: Neste artigo, serão analisados os discursos das mulheres em três peças de Aristófanes, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de mulheres*, observando a sua relação com a tecelagem e a paz. Veremos que a mulher aristofânica consegue desvencilhar-se de suas obrigações sempre que necessita, não cabendo, de forma alguma, no estereótipo da mulher calada e obediente. É, pelo contrário, astuciosa, engenhosa e capaz de criar mil artimanhas a fim de conseguir o que deseja, mesmo que esse desejo seja pôr fim a uma guerra ou tomar o governo da cidade. A busca pela paz é tema recorrente nas peças de Aristófanes, visto que a maioria delas foi encenada no período da Guerra do Peloponeso.

Palavras-chave: mulheres; comédia; tecido; festival; assembleia.

SPINNING, WEFTING AND WEAVING PEACE IN *LYSISTRATA*, *THESMOPHORIAZUSAE* AND *ECCLESIAZUSAE*

Abstract: In this article, the speeches of women in three plays by Aristophanes, *Lysistrata*, *Thesmophoriazusae* and *Ecclesiazusae*, will be analyzed, observing their relationship with the weaving and the peace. We will see that the aristophanic woman manages to extricate herself from her obligations whenever she needs to, not fitting, in any way, into the stereotype of the silent and obedient woman, being on the contrary cunning, ingenious and capable of creating a thousand tricks in order to get what she wants, even if that desire is to end a war or take over the city's government. The search for the peace is a recurrent theme in Aristophanes' plays since most of them were staged during the Peloponnesian War.

Keywords: women; comedy; tissue; festival; assembly.

* Recebido em: 28/12/2021 e aprovado em: 10/02/2022.

** Doutora em Letras, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9662-4261>. E-mail: solangemsalmeida@gmail.com.

Um tecido pela paz

A comédia *Lisístrata* foi encenada em 411 AEC, provavelmente nas Leneias, em plena Guerra do Peloponeso, logo após a derrota de uma expedição militar enviada à Sicília (415-413 AEC) e a ocupação por Esparta de Deceleia, território estratégico na Ática; portanto, seu tema não poderia ser outro que não fosse a busca pela paz. Segundo Pompeu (2018, p. 19), “O enredo de *Lisístrata* se resume em dois planos, arquitetados pela heroína com o objetivo de acabar com a guerra do Peloponeso: 1) a tomada da Acrópole ateniense pelas mulheres mais velhas, e 2) a greve de sexo pelas esposas jovens de toda a Grécia”.

Lisístrata é, possivelmente, a primeira heroína cômica no teatro antigo. Alguns estudos apontam que o nome da personagem, Lisístrata (Dissolve-tropa), faria alusão a uma sacerdotisa da época, chamada Lisímaca (Dissolve-luta), (cf. HENDERSON, 1990, p. xxxv; xxxviii-xl; DUARTE, 2005, p. xxiv). Assim, afirma Duarte (2005, p. xxiv): “Trata-se de uma referência à sacerdotisa de Atena Pólia na época em que a peça foi produzida, Lisímaca, cuja autoridade e prestígio advinham de ser a representante da deusa padroeira da cidade”. Se foi em Lisímaca que o poeta pensou ao nomear Lisístrata é difícil confirmar, todavia sabemos que Aristófanes põe em suas personagens nomes condizentes com seus papéis.

Os planos de Lisístrata atingem todos os homens: os mais idosos, porque cuidam da Acrópole, centro político e religioso da cidade; e os mais jovens, porque são seduzidos ao máximo e repudiados no momento certo, durante a greve de sexo. Vale lembrar que, na peça, a satisfação sexual desses guerreiros só seria possível com suas legítimas esposas e que a intenção de nossa heroína é acabar com a guerra e voltar à paz, isto é, à normalidade, tanto no âmbito político quanto no conjugal. Portanto, os temas políticos, relativos à cidade-estado, *pólis*, são apresentados em uma estreita relação com os temas privados, relativos ao lar, *óikos*, espaço cuja administração cabia às mulheres naquele período. Na disputa (*agón*) com o Conselheiro, Lisístrata questiona: “E por que julgas isto tão estranho? E nós não administramos em tudo os bens de casa para vós?” (*Lisístrata*, vv. 494-495). Sobre a ação das mulheres, esclarece Pompeu (2018, p. 98):

A ação das mulheres, convencionalmente chamada por nós de greve de sexo, não representa apenas a recusa delas ao ato sexual puro e cru, mas a toda a vida doméstica de que a esposa era parte essen-

cial. O casamento é tido como a própria fundação da vida social, pois a quota da mulher na contribuição para a cidade é fornecer os homens, e é na sua capacidade de administrar as coisas do lar que ela quer agora ser tesoureira dos bens da Acrópole, uma vez que ela não é mal instruída, embora seja mulher, pois ouvira os ensinamentos do seu pai e dos mais velhos, para que, como esposa, perceba as más deliberações da Assembleia de que o seu marido faz parte. Ela também sabe que, no ato sexual mesmo, o homem não sentirá prazer algum, caso a esposa não se envolva amorosamente nele.

Vemos que as mulheres, apesar de serem vetadas a participar dos assuntos políticos, têm conhecimento sobre eles durante a juventude, graças à convivência com os pais e com os mais velhos. Corrobora esse pensamento Lessa (2004, p. 197), ao afirmar que, apesar a existência de um “discurso masculinizado idealizado que relegava as esposas legítimas ao gineceu as caracterizando como passivas e frágeis, elas conquistaram espaços de atuação e criaram lugares próprios de validação social feminina através do exercício das práticas cotidianas”. Sobre o veto às mulheres na participação da vida pública, Vidal-Naquet (1989, p. 144) narra um mito curioso:

No momento do conflito entre Atena e Poseidon a respeito do apadrinhamento da Atenas de Cecrops, diz-nos Varrão¹ que um oráculo teria ordenado ao rei consultar sobre a escolha da divindade poliade o conjunto de atenienses, inclusive as mulheres; como as mulheres fossem mais unidas que os homens, Atena foi escolhida. Os homens vingaram-se decidindo que “a partir daquele momento as atenienses não mais votariam, que as crianças não mais seriam conhecidas pelo nome de sua mãe e que ninguém chamaria as mulheres de atenienses”. Efetivamente, na cidade clássica, não há atenienses mulheres, apenas esposas e filhas de atenienses homens. Isso continua a ser verdade, mesmo na comédia que inverte os papéis.

De fato, nos textos clássicos, vemos que as mulheres só podem ser consideradas cidadãs atenienses quando são filhas de cidadãos ou, ao mesmo tempo, esposas e filhas de cidadãos. Sendo apenas esposa, uma mulher não pode ser considerada cidadã.

Seguindo o raciocínio pelo qual Aristófanes retrataria, em suas peças, a vida ateniense, podemos supor que ele, quando põe em cena um universo

feminino repleto de elementos, falas e ações referentes à tecelagem e ao tear, estaria nos apresentando toda uma carga simbólica e mitológica relacionada às mulheres.

Nas suas peças, a relação entre mulheres e tecelagem surge algumas vezes de forma mais contundente, como em *Lisístrata*, e em outras vezes de forma mais fluida, porém um tanto diluída, como em *Tesmoforiantes* e *Assembleia de mulheres*.² Quanto à primeira, a comparação entre os planos doméstico/privado e político/público será ampliada. Nela, vemos a mais forte e completa referência ao trabalho com a lã, no diálogo entre a protagonista e o Conselheiro sobre o governo da cidade:

*Primeiro seria preciso, como com a lã bruta, em um banho lavar a gordura da cidade, sobre um leito expulsar sob golpes de varas os pelos ruins e abandonar os duros, e estes que se amontoam e formam tufos sobre os cargos cardá-los um a um e arrancar-lhes as cabeças; em seguida cardar em um cesto a boa vontade comum, todos misturando; os metecos, algum estrangeiro que seja vosso amigo e alguém que tenha dívida com o tesouro, misturá-los também, e, por Zeus, as cidades, quantas desta terra são colônias, distinguir que elas são para nós como novelos caídos ao chão cada um por si; em seguida o fio de todos estes tendo tomado, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 574-586)³*

A nosso ver, o relato do tratamento dado à lã bruta por Lisístrata, algumas vezes confundido com um discurso tirânico, mostra sua intenção de promover a união entre os habitantes de Atenas, em prol da ameaçada democracia, através da arte da tecelagem, fazendo uma grande mistura, que resultará em um só novelo (um só ideal), com o qual confeccionará uma manta para o povo. Para Scheid e Svenbro (2010, p. 15), “entre as representações que os gregos fizeram do social, dos laços entre os homens e da coesão do grupo humano, e até mesmo da cidade, há uma, talvez mais do que todas as outras, que parece fabricar o social: a tecelagem”.

A tarefa que Lisístrata pretende executar é semelhante ao ritual de tecelagem – promovido por um “colégio” de dezesseis mulheres idosas, nobres e respeitadas – que conseguiu findar as hostilidades entre Pisa e Elis e promover a paz entre os povos, descrito por Pausânias (*Descrição da Grécia*, 5.16, 2-3), no primeiro de seus dois livros consagrados à Élide:

*A cada quatro anos, as dezesseis mulheres tecem um manto (péplos) para Hera. As mesmas mulheres organizam jogos denominados Heraia. Esses jogos consistem em uma corrida a pé para as jovens [...]. Para esses jogos, é-lhes concedida a utilização do estádio olímpico, mas para sua corrida subtrai-se aproximadamente um sexto do estádio. As ganhadoras recebem coroas de oliveira e uma porção da vaca sacrificada a Hera. Ela tem igualmente direito a dedicar estátuas providas de inscrições.*⁴

Segundo Scheid e Svenbro (2010, p. 16), para resolver a eterna hostilidade entre os dois povos “escolheu-se uma mulher particularmente venerável em cada uma das dezesseis cidades da Élide, para que elas acertassem em conjunto as contendidas. E essas dezesseis mulheres selaram a reconciliação entre Pisa e os helenos”. E, de acordo com Pausânias (5.16, 5-6), posteriormente a essas mulheres foram confiadas “igualmente a organização dos Jogos e a tecelagem do manto para Hera”.

Portanto, a manta tecida por Lisístrata, provavelmente em companhia das demais mulheres, seria uma metáfora da paz entre gregos e espartanos. Voltando a reinar a paz na cidade, as mulheres conseguiriam de volta seus maridos. Claro que no espaço da comédia tudo é possível e os homens em guerra surgirão à procura de suas mulheres. E estas, com a indispensável ajuda de Eros e Afrodite, lograrão sucesso no seu plano de greve de sexo. Para garantir que cumpram o juramento (cf. *Lisístrata*, vv. 209-237) feito anteriormente, Lisístrata lerá para as companheiras o oráculo que dará a vitória às mulheres: “Silêncio, então. Mas quando as andorinhas se encolherem em um mesmo lugar, fugindo das poupas e abandonando os falos, haverá repouso dos males, e as coisas de cima e as de baixo inverterá Zeus Altitonante” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 769-772).

Nesse trecho, Aristófanes substitui homem e mulher por pássaros, respectivamente, a poupa e a andorinha, em uma possível alusão ao mito de Filomela. Também, no *Fedro* (246 d-e) e em *Aves* (vv. 705-707), Eros é associado aos pássaros, por estes serem dados como presentes aos jovens pelos amantes. *Lisístrata* tem como temas a guerra e o sexo, e, à medida que a trama se desenrola, eles entrelaçam-se. Igualmente, há o entrelaçamento entre o corpo feminino e o espaço público. Segundo Pompeu (1998, p. 10),

A Acrópole, com as mulheres em si, vai se deixando humanizar e se transforma em uma grande fêmea, pois suas portas são tratadas como o órgão feminino. E na magia do teatro, essa imagem ganha vida, quando os homens tentam, sem sucesso, forçar a entrada da cidadela. No final da peça, há uma inversão dessa figura, pois, nesse momento, é uma mulher que vem personificar a Reconciliação, e seu corpo é uma espécie de mapa das cidades gregas em conflito, que serão divididas entre os atenienses e os espartanos.

Embora *Lisístrata* tenha ficado muito conhecida por causa da greve de sexo ou, poderíamos dizer, da guerra entre os sexos, essa comédia, cheia de metáforas ligadas à tecelagem, à guerra, às mulheres, não foge à regra e consegue, mais uma vez, transmitir uma mensagem de alerta para os perigos que corria a democracia ateniense.⁵

Um festival pela paz

Embora tenha sido encenada apenas dois meses após a comédia *Lisístrata*, no mesmo ano de 411 AEC, provavelmente durante o festival pan-helênico das Grandes Dionísias, *Tesmoforiantes* tratará de um tema “literário” (ou dramático) e social. A ação desenrola-se durante a celebração das Tesmofórias, festividades dedicadas às deusas da fertilidade, Deméter e Perséfone, chamadas Tesmóforas, “as legisladoras”. A participação nesses festivais fazia parte da vida cívico-religiosa das mulheres, conforme a descrição feita pelo Coro das Mulheres, na parábase de *Lisístrata* (vv. 641-647): “desde os sete anos de idade eu era arréfora; depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair a túnica amarela era ursa nas Braurônias; e enfim fui canéfora quando era uma bela moça, portando um colar de figos secos”.⁶

O festival das Tesmofórias ocorria todos os anos, na cidade de Atenas, e apenas as mulheres casadas obtinham permissão para entrar no Tesmofóron, templo dedicado às duas deusas, no qual permaneciam por três dias para realizar rituais privados e secretos. Esse espaço reservado e sagrado às mulheres não deveria, em hipótese alguma, ser invadido por homens, sob o risco de terminar em consequências graves, como o ocorrido a Penteu, em *As Bacas*, de Eurípides.⁷ Segundo Andrade (2001, p. 130),

A celebração das Tesmofórias marca, em Atenas, uma licença de três dias ao domínio político das esposas sobre a cidade. Não que

as mulheres tomem assento à Assembleia, ocupem os tribunais e a boulé. Reúnem-se no templo de Deméter tesmófora, criando a partir dele uma cidade das mulheres, apropriando-se do vocabulário político da cidade, numa assembleia vedada aos olhos dos homens.

Nessa “cidade das mulheres”, as tesmoforiantes têm plenos poderes para decidir o destino de Eurípides, pois, em suas tragédias, ele fala muito mal delas e conta seus segredos para todos. Pompeu (2015, p. 8) afirma que “A peça traz um clima tenso de aflição para o poeta trágico ameaçado de morte pelas mulheres, que fazem uma assembleia no meio das festividades”. A queixa das mulheres é que agora não conseguem fazer mais nada, pois os seus maridos, alertados por Eurípides, têm tirado alguns de seus privilégios.

O tragediógrafo, sabendo desse plano, vai à casa de Agatão, poeta trágico com aparência feminina, e o encontra vestido de mulher para compor uma personagem.⁸ Ao vê-lo assim, Eurípides diz que ele conseguiria entrar no Tesmofórion sem causar suspeita nas mulheres e logo pede ajuda: “Estão prestes as mulheres a me matar hoje nas Tesmofórias, porque falo mal delas” (*Tesmoforiantes*, vv. 181-182), mas Agatão recusa-se e devolve-lhe a responsabilidade: “suporta tu mesmo o que te é próprio” (*Tesmoforiantes*, v. 197). Diante da negativa de Agatão e do desespero de Eurípides, o Parente se oferece para ajudá-lo.

Na transformação do Parente em uma senhora ateniense, Aristófanes parodia o teatro trágico e o travestimento de seus atores homens em personagens femininas.⁹ O Parente foi barbeado, depilado e vestido com um manto açafraão de Agatão. Pompeu (2015, p. 28) reforça que “não são, de qualquer maneira, trajes de mulher, mas de um suposto efeminado, acentuando-se o distanciamento da imitação”.

As mulheres, cansadas de serem ofendidas nas tragédias euripidianas, aproveitam as Tesmofórias para resolver esse problema. Para a cena de acusação, Aristófanes parodia uma assembleia popular (masculina), pois, segundo Lessa (2004, p. 178), “se o festival era protegido pelo pacto do silêncio feminino e vedado aos homens”, o comediógrafo só poderia colocar em cena o que era de seu conhecimento, em lugar das “práticas que vigoravam no ritual em homenagem a Deméter”. Pelas mulheres, Eurípides é acusado de difamá-las, deixando-as em “maus lençóis” com os seus respectivos maridos:

Escutai todas. Isto decidiu o conselho das mulheres: Timocleia sendo presidente; Lisila, a secretária; e Sóstrata, a oradora: fazer uma assembleia na manhã do dia do meio das Tesmofórias, quando nós temos mais folga, e deliberar primeiro sobre Eurípidés, o que ele deve sofrer; pois que comete injustiça todas concordamos. Quem quer se pronunciar? (ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*, vv. 373-379)

Esse decreto, proclamado pela personagem Critila, parodia as fórmulas oficiais da Assembleia. É também significativa a escolha de cada nome cômico citado: Timocleia quer dizer “nobre e ilustre”; Lisila, “a que resolve as questões”; e Sóstrata, “a que salva o exército”.

Depois de ser analisada, minuciosamente, a situação das mulheres, e sustentada na comparação entre o passado feliz e o presente atribulado e insuportável, a oradora decreta a sentença do acusador: “Então, por isso, parece-me que devemos maquinar a sua ruína de qualquer maneira, ou por venenos ou outro meio para que morra” (*Tesmoforiantes*, vv. 428-430). E finda a sua fala com uma fórmula típica dos discursos de acusação: “Isso eu falo em público, o restante redigirei com a secretária” (*Tesmoforiantes*, vv. 431-432).

Conforme Coulon (1967, p. 36), por meio de expressões como essa usada pela oradora, os acusadores deixavam a impressão de que a gravidade dos outros fatos, além daqueles mencionados, era tamanha, que seria inconveniente citá-los em público. A forma mais correta de registrá-los seria, então, por escrito.

Segundo Silva (1988, p. 104), “a familiaridade da comédia com a oratória é muito mais profunda do que uma simples contemplação exterior ou do que a mera constatação da sua existência e expansão”. Assim como a tragédia, a comédia soube apoderar-se e fazer uso da oratória, caricaturando-a com habilidade e finura.

Do mesmo modo que, na comédia *Aves*, o coro, talvez silenciado pela delicada situação política de Atenas, em vez de falar em nome do poeta e fazer “propaganda” de sua habilidade dramática e de seu papel como educador da cidade, ficou restrito à defesa das próprias aves; em *Tesmoforiantes*, temos um coro de mulheres que não fala em nome do poeta, mas sim em nome das mulheres, as quais são naturalmente silenciadas em uma sociedade “falofórica”. Esse impedimento do coro de falar em nome do poeta, somado à encenação de uma comédia na qual há um poeta (Eurípidés) ameaçado de morte por ter falado mal de alguém (das mulheres), é bem curioso.

Desmascarado o Parente, no Tesmofóron, o Coro de Mulheres critica o mau comportamento dos homens em relação às mulheres, faz autoelogios e afirma serem elas muito superiores a eles. Entre os vários motivos para justificar a sua superioridade, o Coro cita a conservação dos recursos e, entre esses, alguns acessórios para tecelagem: “E com certeza também quando os recursos são piores do que nós para conservá-los. Pois nós ainda conservamos o tear, o pau, os cestinhos, a sombrinha; para muitos destes nossos maridos, desapareceu de casa o pau com a própria lança” (ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*, vv. 819-826).

Podemos ver que, nesse discurso, os instrumentos para tecer são equivalentes às armas de guerra, pois o pau do tear é comparado ao pau da lança. E enquanto a mulher conserva o seu em casa, o homem já desapareceu com o dele. Além do cuidado maior com os seus recursos, as mulheres tinham a seu favor a amizade entre elas. Lembremos o mito que narra a escolha de Atena como patrona da cidade, na qual a união entre as mulheres propiciou a vitória da deusa sobre Poseidon. Segundo Lessa (2004, p. 180), a participação das mulheres nas Tesmofórias “possibilitava a criação de vínculos de identidade entre elas”. Também fortalecia a união entre as esposas “a própria prática do ritual e o seu caráter de segredo”. Essa união também tornou possível que aquela “senhora” estranha e grosseira fosse rapidamente descoberta.

Após ser descoberto, o Parente protagonizará uma sequência de paródias das tragédias euripidianas, com a intenção de chamar a atenção de Eurípides e ser salvo por ele: a primeira tragédia será parodiada ainda dentro do templo, quando, imitando Télefo, o Parente toma do colo de uma das mulheres um bebê, e o faz de refém. Na tragédia *Télefo*, mãe e filho seriam Clitemnestra e Orestes; na comédia, o filho é um odre de vinho que a “mãe” trouxe escondido sob as vestes para beber no Tesmofóron. A cena alude à bebedeira das mulheres, e à transformação da tragédia em comédia, pois, segundo Pompeu (2015, p. 30), “o sangue converte-se em vinho, a tragédia do sacrifício na comédia do banquete”. Aprisionado pelas mulheres, resta ao Parente parodiar a tragédia *Palamedes*, escrevendo em pequenas tábuas e atirando-as ao ar, imitando o irmão de Palamedes que escreveu nos remos e atirou-os na água.¹⁰

Sem obter sucesso com as duas paródias, o Parente resolve aproveitar a sua caracterização feminina e imita, seguidamente, as personagens trágicas Helena e Andrômeda. Na imitação de Helena, é enfatizado o apego das mulheres a Eros e citado o silenciamento de um poeta que fala mal das mu-

Iheres. Duarte (2005, p. xl) afirma que “O verdadeiro Eurípides é inocente nas faltas que lhe são atribuídas pelas mulheres, mas não seu parente, um fantasma criado por ele próprio com a colaboração de Agatão”, e relaciona os dois a Helena e seu *éidolon*. Por último, há uma imitação de Andrômeda, que também não ajuda na fuga do Parente, pois ele só será solto após as pazes serem seladas entre Eurípides e as mulheres.

Diante de tantas paródias de cenas euripidianas, inseridas nas comédias aristofânicas, Cratino, comediógrafo contemporâneo de Aristófanes, cunhou o neologismo “euripidaristofanismo” para criticar o estilo aristofânico, que, para ele, seria uma imitação do estilo refinado e empolado de escrever do tragediógrafo Eurípides. Realmente, parece haver uma identificação entre os estilos desses dois dramaturgos e, talvez por esse motivo, a paródia das tragédias de Eurípides seja um artifício usado com muita frequência nas comédias de Aristófanes.

Segundo Santos (1992, p. 89), “A comédia aristofânica deixa entrever, com isso, que não é a poesia euripidiana o modelo estético que defende”. O autor defende que, assim como a poesia esquiliana, a aristofânica é mais ligada à natureza do que à técnica. Já a poesia de Eurípides é basicamente técnica, tanto que Aristófanes não perde a chance de brincar com isso, como o faz tão bem ao colocar Justinópolis a pedir todos os apetrechos trágicos e, dessa forma, ouvir da personagem Eurípides: “Homem, vais me levar a tragédia” (*Acarnenses*, v. 464).

Reconhecemos que Eurípides foi responsável pela criação de uma estética nova, propondo inovações para os dramas já existentes. Um exemplo seria a inserção de um prólogo narrativo, no qual uma personagem ou uma divindade expõe ao público os acontecimentos anteriores à tragédia e o que virá a acontecer na sequência. Dessa maneira, temos uma espécie de roteiro de tudo o que acontecerá na trama.

Uma assembleia pela paz

Encenada nas Leneias de 392 AEC, após o fim da Guerra do Peloponesso, *Assembleia de mulheres* traz, mais uma vez, o protagonismo feminino e a tomada de poder da cidade pelas mulheres. Como em *Acarnenses*, essa comédia parodia uma sessão da assembleia do povo, na qual o governo da cidade será entregue às mulheres, e, além disso, apresenta um exercício retórico, com uma perfeita estrutura tradicional de um discurso, do qual

faremos uma análise. *Assembleia de mulheres* propõe o comunismo quase perfeito, transformando a cidade em uma só família, com sexo comum e cota dos feios e feias, velhos e velhas.

A peça inicia-se com a protagonista, Praxágora, fazendo um elogio à lamparina, que é confidente e companheira das mulheres nos seus mais íntimos momentos: na hora em que ensaiam as poses de Afrodite, na hora em que os corpos se dobram no amor, na hora em que depilam a penugem das profundezas secretas das coxas, e na hora em que abrem a despensa cheia de vinho e pão. Sabendo que a lamparina nunca a trairia, Praxágora conta que tem um projeto combinado com as amigas desde a celebração dos Ciros.¹¹

Para participar da Assembleia, as mulheres deixaram crescer os pelos do corpo e bronzearam-se para se parecerem com homens, colaram barbas postiças nos rostos, vestiram as roupas de seus maridos e, o mais importante, chegaram à Assembleia bem antes dos homens para ocupá-la e treinar o discurso que fariam para convencer os homens presentes a entregarem o governo da cidade a elas. Mesmo bronzeadas, as mulheres foram confundidas com sapateiros por causa de sua palidez;¹² além disso, os seus maridos não puderam comparecer à Assembleia porque só encontraram para vestir a roupa de suas esposas.¹³

O que motiva as mulheres a tomarem o poder é o excesso de interesses privados em relação ao domínio do Estado por parte dos homens. Para resolver esse problema, precisam implantar uma política feminina e ocupar o Governo. Elas, sendo hábeis na administração privada, acreditam no sucesso de sua administração pública. Nessa comédia, Aristófanes mostra preocupação com Atenas após a guerra do Peloponeso, que passa por uma crise política, social, econômica, moral e religiosa.

Como não poderia faltar, muitas cenas cômicas são criadas a partir dessa inversão de papéis, tanto relacionadas à fala das mulheres, que precisam aprender a falar como os homens, quanto ao próprio comportamento delas na Assembleia. Por exemplo, uma delas havia levado um cesto, com um trabalho manual, para ser feito enquanto aguardava o início da sessão. Mas Praxágora viu a tempo e evitou que o disfarce masculino fosse desnudado.

Embora a *rhésis* de Praxágora seja longa, a transcrição de boa parte dela será necessária, para que possamos perceber como Aristófanes fez uso da estrutura tradicional de um discurso. Vale ressaltar que a personagem,

disfarçada de homem, ensaia, perante suas companheiras, travestidas com as roupas de seus maridos, o discurso que pretende proferir posteriormente diante dos homens na Assembleia. Os primeiros versos formam o próêmio, no qual a oradora ergue uma prece aos deuses, pedindo proteção para o projeto que pretende apresentar: “Aos deuses suplico que levem a bom termo os nossos projetos. Esta terra é tanto minha como vossa. E aflige-me, dá-me engulhos, ver a podridão que vai por essa cidade” (ARISTÓFANES. *Assembleia de mulheres*, vv. 171-175).

Em seguida, Praxágora faz a sua narrativa, na qual expõe a situação de Atenas. Segundo ela, por causa de maus governantes. A insistente utilização de antíteses tem como finalidade tornar o assunto claro:

*O mal está em que a vejo sempre deitar mão a governantes da pior espécie. Se, por um dia que seja, aparece um que se aproveite, ao fim de dez fica igual ao anterior. Confia-se noutro, é pior a emenda que o soneto. Sem dúvida que é difícil abrir os olhos a gente cabeçuda como esta: dos que vos são dedicados, vocês têm medo; dos que não querem nada convosco, andam atrás deles que nem cordeirinhos. Tempos houve em que nem sabíamos o que era uma assembleia; apesar disso, o patife do Agírrio não nos fazia o ninho atrás da orelha. Agora que as temos, se um fulano se cose com as massas, cobrem-no de elogios; se não se aproveita, diz-se que, quem procura ganhar a vida como membro da assembleia, merece a morte. (ARISTÓFANES. *Assembleia de mulheres*, vv. 176-188)*

Após a narrativa, Praxágora expõe a sua tese. O primeiro verso é uma tentativa prévia de valorizar o que será dito. Depois da tese, sem dar tempo para os homens se recomporem, ela reforça que é às suas mulheres que eles confiam seu patrimônio: “Mas se acreditarem no que vos digo, ainda se podem salvar. É às mulheres, na minha opinião, que se deve confiar a cidade. Tanto mais que, nas nossas casas, é a elas que confiamos a administração doméstica” (ARISTÓFANES. *Assembleia de mulheres*, vv. 209-212).

Em seguida, a oradora começa a enumerar as provas do que foi dito. As mulheres são, acima de tudo, conservadoras e respeitadoras das tradições. Praxágora critica as decisões políticas dos homens e explica que as mulheres mantêm os antigos costumes e começa a enumerá-los. O primeiro deles tem relação com o ato de tecer:

Que os hábitos delas são melhores que os nossos é o que passo agora a demonstrar. Para começar, mergulham a lã em água quente, à moda antiga, todas elas, e não se vê que estejam dispostas a mudar. Ao passo que a cidade de Atenas, mesmo se uma coisa dá resultado, não se julga a salvo, se não engendrar qualquer inovação. Fazem os seus grelhados sentadas, como dantes; trazem fardos à cabeça, como dantes; celebram as Tesmofórias, como dantes; cozem bolos, como dantes; estafam os maridos, como dantes; metem amantes em casa, como dantes; compram gulodices, como dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes; pelam-se por fazer amor, como dantes. (ARISTÓFANES. Assembleia de mulheres, vv. 214-228)

Após esses versos iniciais, uma lista de costumes é citada e a mesma expressão é repetida ao final de cada verso – *ὡσπερ καὶ πρὸ τοῦ*, “como antes” –, artifício bastante utilizado nos discursos quando se pretende reforçar alguma ideia. Aqui, Praxágora, como já observado, pretende convencer a todos os presentes na Assembleia que o governo da cidade deve ser entregue às mulheres, pois elas são mantenedoras das tradições.

É interessante ver que o primeiro verso relata o início do processo de tecelagem: o amaciamento, para a posterior limpeza da lã. Somente com a lã limpa, será possível tecer o fio. Mas, por que Aristófanes escolhe iniciar com a tarefa da tecer? Talvez por causa da ligação da tecelagem com a união e com a paz, como vimos em *Lisístrata*. E, por último, vem o epílogo, que possui duas funções principais: fazer uma síntese dos pontos essenciais do discurso, e despertar, nos ouvintes, a exaltação dos mais diversos sentimentos:

Por isso é a elas, meus senhores, que temos de confiar a cidade, sem mais discussão, sem sequer nos preocuparmos com o que pensam fazer. Demos-lhe carta branca para governarem. Consideremos apenas estes pontos: primeiro, que, se são mães, vão dar tudo por tudo para salvarem os soldados; segundo, no que respeita à comida, quem mais solícito que uma mãe para reforçar uma ração? Ninguém mais furão que uma mulher para arranjar umas massas; no poder, não há quem lhe faça o ninho atrás da orelha, porque a fazer o ninho atrás da orelha quem é que lhes leva a palma?! Bom, adiante! Vão pelo que vos digo, que ainda hão-de levar uma vidinha regalada. (ARISTÓFANES. Assembleia de mulheres, vv. 229-240)

Esse discurso nos leva a crer que Aristófanes conhecia e dominava muito bem as regras da oratória. Segundo Murphy (1938), o discurso apresentado por Praxágora tem estrutura perfeita, com proêmio, narrativa, tese, provas e epílogo. A respeito dele, Silva (1988, p. 94) reforça que “na sua contextura bem definida, no formulário a cada passo utilizado e nos efeitos sugeridos sobre o auditório, o discurso de Praxágora é a caricatura elaborada e madura dos modelos banalizados pelas mais famosas escolas de retórica”.

Ao analisar *Assembleia de mulheres*, Santos (1992, p. 84) explica que a intenção de Praxágora é ensinar às companheiras a representarem os homens: não na sua maneira de ser (natureza), mas na sua maneira de falar (representação da natureza). Para isso, ela chama a atenção das outras para os hábitos linguísticos dos homens. Por exemplo, enquanto as mulheres invocam as duas deusas (v. 155) ou Afrodite (v. 189), os homens invocam Zeus ou Apolo.

Em contrapartida, nas *Tesmoforiantes*, Eurípides preocupa-se em orientar o seu parente a comportar-se e, claro, a falar como uma mulher. Santos (1992, p. 84) explica: “assim como Praxágora se preocupa com a representação do discurso, no caso o dos homens (vv. 171-240) [...], assim Eurípides, no momento em que seu parente torto vai partir para sua missão, lembra este de falar, mais exatamente ‘tagarelar’ (*laléo*) como mulher” (vv. 267-268).

Nos dois casos citados, Praxágora e Eurípides estão a formar atores/oradores, que representarão papéis invertidos (homem/mulher). Por isso, ambos se preocupam com que essa representação do discurso do outro seja a mais convincente possível. Assim, segundo Santos (1992, p. 84), “a poesia, que seria a representação da natureza, passa a ser a representação da representação da natureza”.

Considerações finais

Nas três peças expostas, pudemos ver que as mulheres fiam, tramam e tecem a paz, tanto em um caso de interesse estritamente feminino, como em *Tesmoforiantes*, quanto em benefício de todas as pessoas, como em *Lisístrata* e *Assembleia de mulheres*. As mulheres criaram estratégias a fim de alcançar a tão almejada paz dentro de seus próprios lares e para toda a nação. Dentre essas estratégias, destacamos a tomada de alguns papéis exercidos sem sucesso pelos homens, como governar Atenas.

Referências bibliográficas

Documentação escrita

ARISTÓFANES. *Acarnenses*. Trad. Ana Maria César Pompeu. In: POMPEU, Ana Maria César. *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do cômico na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2014.

_____. *As Aves*. (Grécia Roma; 7). Trad. Adriane da Silva Duarte. Ed. bilíngue. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *As mulheres no Parlamento*. (Textos clássicos; 28). Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. 1. ed. Coimbra: INIC, 1988.

_____. *Dois comédias: Lisístrata e Tesmoforiantes*. (Biblioteca Martins Fontes). Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1998.

_____. *Tesmoforiantes*. Trad. Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Via Leitura, 2015.

ARISTOPHANE. *Les thesmophories - Les grenouilles*. Texte établi par Victor Coulon. Trad. Hilaire Van Daële. Paris: Les Belles Lettres, 1928 (réimpr. 1967). t. IV.

ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Trad. Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1990.

EURÍPIDES. *As Bacas*. In: _____. *Teatro Completo*. [recurso eletrônico]. Trad. Jaa Torrano. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2018. v. 3.

PLATÃO. *Fedro*. Ed. bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2011.

Bibliografia

ANDRADE, Marta Mega de. *A “cidade das mulheres”*: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LESSA, Fábio de Souza. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

MURPHY, Charles T. Aristophanes and the Art of Rhetoric. *Harvard Studies in*

Classical Philology, Cambridge, v. 49, p. 69-113, 1938. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/310700>. Acesso em: 18 dez. 2021.

POMPEU, Ana Maria César. *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora!* Introdução à *Lisístrata* de Aristófanes. Belo Horizonte: Substância, 2018.

SANTOS, Marcos Martinho dos. A teoria literária aristofânica. *Clássica*, São Paulo, v. 5, n. 6, p. 83-95, 1992.

SCHEID, John; SVENBRO, Jesper. *O ofício de Zeus: mito da tecelagem e do tecido no mundo grego-romano*. Trad. Mario Fleig, Jasson Martins da Silva. Porto Alegre: CMC, 2010.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Crítica à retórica na comédia de Aristófanes. *Hvmanitas*, Coimbra, v. XXXIX-XL, p. 43-104, 1987-1988.

VIDAL-NAQUET, Pierre. Escravidão e ginecocracia na tradição, no mito, na utopia. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1989, p. 125-148.

Notas

¹ Varrão apud Santo Agostinho (*Cité de Dieu*, 18, 9 - referência presente na citação de Vidal-Naquet).

² Maria de Fátima Sousa e Silva traduziu o título original como *As mulheres no Parlamento*. Porém, embora utilizemos sua tradução neste artigo, optamos por *Assembleia de mulheres*, seguindo a tradução, ainda inédita, feita por Ana Maria César Pompeu e o Grupo de Estudos da Comédia Aristofânica (GECA).

³ Todos os trechos de *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* foram traduzidos por Pompeu (1998; 2015).

⁴ Tradução nossa a partir da versão inglesa.

⁵ A preocupação com a guerra e com um possível fim da democracia ateniense são temas recorrentes nas comédias de Aristófanes.

⁶ Arréfora: menina encarregada de tecer o manto de Atena; Canéfora: jovem encarregada das oferendas em certas procissões; Braurônias: festividades em homenagem a Ártemis (nota da tradutora).

⁷ O rei Penteu, curioso para ver o que as mulheres faziam nas celebrações ao deus Dioniso (Baco), pôs uma veste feminina e aproximou-se de onde

elas estavam. Agave, sua mãe, durante um delírio báquico, o confundiu com um leão e o despedaçou com as próprias mãos.

⁸ Em *Acarneuses* (vv. 410s.), Eurípides surge em cena vestido de trapos e pendurado pelos pés para compor coxos e mendigos.

⁹ Em *Aves* (vv. 100-101), ridicularizado por sua aparência, Tereu reclama da sua “vestimenta” de pássaro.

¹⁰ As duas tragédias parodiadas, *Télefo* e *Palamedes*, não chegaram aos nossos dias.

¹¹ Segundo alguns testemunhos, os Ciros ligavam-se a outro festival, também estritamente feminino; as Tesmofórias tratar-se-iam, portanto, de rituais em honra a Deméter e Perséfone.

¹² Os sapateiros trabalhavam dentro de casa e por isso ficavam tão pálidos quanto as mulheres.

¹³ Em Aristófanes, essa troca de roupas também representa uma troca de papéis entre o feminino e o masculino, como no *agón* de *Lisístrata* com o Conselheiro (vv. 531-534).