

Laboratório de História Antiga – UFRJ



PHOÏNIX



ISSN 1413-5787

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA/UFRJ

PHOÏNIX
2022
Ano 28
Volume 28
Número 1

Dossiê As mulheres em Aristófanes e sua recepção

Organização: Ana Maria César Pompeu

Phoínix 2022 – Ano 28 – Volume 28 – Número 1 – ISSN 1413-5787

Copyright © by Neyde Theml, Fábio de Souza Lessa
e Regina Maria da Cunha Bustamante (editores) *et alii*, 2022

Tiragem: 1.000 exemplares

Direitos desta edição reservados a:

MAUAD Editora Ltda.

Rua Joaquim Silva, 98, 5º andar – Lapa

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.241-110

Tel.: (21) 3479-7422


www.mauad.com.br

mauad@mauad.com.br

 FACEBOOK.COM/EDITORAMAUADX

 @EDITORAMAUADX

 @MAUADXEDITORA

 (21) 97675-1026

Laboratório de História Antiga – LHIA / IH / UFRJ

Largo de São Francisco de Paula nº 1, sala 211 A – Centro

Rio de Janeiro – RJ – CEP 20.051-070

www.lhia.historia.ufrj.br

revistaphoínix@gmail.com

<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoínix/index>

 @REVISTAPHOINIX  @LHIAUFRJ

Projeto Gráfico:

Núcleo de Arte / Mauad Editora

OBS.: Os artigos em outros idiomas que não o português têm sua revisão
sob a responsabilidade de seus autores

Ilustração da Capa:

Cratera uma voluta, figuras vermelhas e brancas pintadas por Pronomos. Inv. 81673.
Museo nazionale archeologico, Napoli (Musee Archeologique)..

Phoínix. Laboratório de História Antiga / UFRJ

P574

Ano 28, v. 28, n.1

Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2022.

Semestral

ISSN 1413-5787

ISSN 2527-225X (versão digital)

História Antiga. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Laboratório de História Antiga.

CDD – 930

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitora: Prof^ª. Dr^ª. Denise Pires de Carvalho

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ANTIGA – LHIA

Coordenador: Prof. Dr. Deivid Valério Gaia

EDITORES

Prof^ª. Dr^ª. Neyde Theml

Prof. Dr. Fábio de Souza Lessa

Prof^ª. Dr^ª. Regina Maria da Cunha Bustamante

CONSELHO EDITORIAL

Prof^ª. Dr^ª. Ana Iriarte Goñi – Universidad del País Vasco (Espanha)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Livia Bomfim Vieira – UEMA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria César Pompeu - UFC

Prof^ª. Dr^ª. Ana Teresa Marques Gonçalves – UFG

Prof^ª. Dr^ª. Cecilia Ames – Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Prof. Dr. David Pritchard – University of Queensland (Austrália)

Prof^ª. Dr^ª. Graciela C. Zecchin de Fasano – Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Prof. Dr. Jean Andreau – EHESS (França)

Prof. Dr. Jean-Michel Carrié – EHESS (França)

Prof. Dr. José Antônio Dabdab Trabulsi – UFMG

Prof^ª. Dr^ª. Kátia Maria Paim Pozzer – UFRGS

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães – UESB

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Sousa e Silva – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof. Dr. Markus Figueira da Silva – UFRN

Prof. Dr. Paulo Butti de Lima – Università di Bari (Itália)

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima – UFF

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes – UFF

Prof^ª. Dr^ª. Ana María González de Tobia – UNLP (Argentina)

Prof. Dr. Anderson de Araújo Martins Esteves – UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Carmen Isabel Soares – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof^ª. Dr^ª. Cynthia Cristina de Moraes Mota – UNIR

Prof. Dr. Deivid Valério Gaia – UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Elsa Rodriguez Cidre – UBA (Argentina)

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira – UFPel

Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva – UFES

Prof. Dr. José Manuel dos Santos Encarnação – Universidade de Coimbra (Portugal)

Prof. Dr. Josué Berlesi – UFPA

Prof^ª. Dr^ª. Lorena Lopes da Costa – UFRJ

Prof^ª. Dr^ª. Margarida Maria de Carvalho – UNESP

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cecilia Colombani – Universidad Nacional de Mar del Plata
e Universidad de Morón (Argentina)

Profª. Drª. Maria das Graças de Moraes Augusto – UFRJ
Prof. Dr. Nuno Simões Rodrigues – Universidade de Lisboa (Portugal)
Prof. Dr. Pedro Paulo de Abreu Funari – UNICAMP
Profª. Drª. Renata Senna Garraffoni – UFPR
Profª. Drª. Violaine Sebillotte Cuchet – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (França)

Equipe Técnica

Beatriz Moreira da Costa
Bruna Moraes da Silva
Giovana Vicchione Mariz Sarmiento
Ian Ferreira Bonze
João Pedro Barros Guerra Farias
Luis Filipe Bantim de Assumpção
Renata Cardoso de Sousa

INDEXADA POR

Latindex:

<https://www.latindex.org/latindex/ficha?folio=8789>

Cornell University Library:

<https://cornell.on.worldcat.org/search?databaseList=&queryString=Revista+Pho%C3%AEnix>

Worldcat:

https://www.worldcat.org/title/phoenix/oclc/7354641727&referer=brief_results

Sudoc:

<http://m.sudoc.fr>

Impactum – Coimbra University Press:

<https://impactum.uc.pt/pt-pt/content/revista?tid=29174&id=29174>

Google Acadêmico:

<https://scholar.google.com.br/citations?user=vXQtyQoAAAAJ&hl=pt-BR>

Diadorim:

<http://diadorim.ibict.br/handle/1/2216>

REDIB:

https://redib.org/Record/oai_revista5712-pho%C3%AEnix

Base Minerva

UFRJ: <https://minerva.ufrj.br/F/VIJQYV6L5B3Y851VS9YLQ9RV1L58U6BLEQQXGQR3FX5FD54LPI-35156?func=short-rank&action=RANK&W01=Pho%C3%AEnix>

Sistema LivRe:

<http://www.cnen.gov.br/centro-de-informacoes-nucleares/livre>

PHOÏNIX



Ano 28 – V. 28 – N. 1

2022

SUMÁRIO

EDITORIAL	11
Dossiê: As mulheres em Aristófanes e sua recepção	
<i>LISÍSTRATA</i> , A OBRA “PERFEITA” DE UM POETA MADURO	15
<i>Maria de Fátima Silva</i>	
GÊNERO Y AFECTO:	
LA CÓLERA FEMENINA EN <i>LISÍSTRATA</i> DE ARISTÓFANES	34
<i>Claudia N. Fernández</i>	
SOBRE O “CICLO <i>LISÍSTRATA</i> ”: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO	57
<i>Luisa Buarque</i>	
REVISÃO DE <i>LISÍSTRATA</i> NA CONTEMPORANEIDADE: POSSIBILIDADES E LIMITES DA CRÍTICA	70
<i>Jane Kelly de Oliveira</i>	
AS MULHERES E SEU ESPAÇO DE ATUAÇÃO EM <i>LISÍSTRATA</i> DE ARISTÓFANES: RESSONÂNCIAS EM <i>A FONTE DAS MULHERES</i> (2011) DE RADU MIHAILEANU	87
<i>Greice Drumond</i>	
FIANDO, TRAMANDO E TECENDO A PAZ EM <i>LISÍSTRATA</i> , <i>TESMOFORIANTES</i> E <i>ASSEMBLEIA DE MULHERES</i>	105
<i>Solange Maria Soares de Almeida</i>	
VALENTINA VAI ALÉM: A VOZ DO TRADUTOR EM <i>ASSEMBLEIA DAS MULHERES</i> DE ARISTÓFANES	122
<i>Ana Maria César Pompeu</i>	
ARTIGOS LIVRES	
A TECNOLOGIA DO NATURALISMO CLÁSSICO EM IMAGENS RELIGIOSAS ANTIGAS?	138
<i>Peter Steward</i>	
REPRESENTAÇÕES DO CONCEITO “PÃO E CIRCO” EM ROMA E NO BRASIL: UM ESTUDO COMPARATIVO	163
<i>Daniel Roberto Duarte Granetto (in memoriam) e Lourdes M. G. Conde Feitosa</i>	
RESENHA	
CAIRO, María Emilia, <i>Dioses y Hombres en la Eneida de Virgilio</i> . Un estudio del discurso profético. Barcelona-Buenos Aires: Pefiscea/Mino y Dávila Editores, 2021.	179
<i>Claudia Beltrão</i>	
PERFIL DA REVISTA	184
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	185

SUMMARY

EDITORIAL	11
Dossier: Women in Aristophanes and their reception	
LYSISTRATA, THE “PERFECT” WORK OF A MATURE POET	15
<i>Maria de Fátima Silva</i>	
GENDER AND PASSIONS: FEMALE ANGER IN ARISTOPHANES’ <i>LYSISTRATA</i>	34
<i>Claudia N. Fernández</i>	
ABOUT THE “LYSISTRATA CYCLE”: A BRIEF CONTEXTUALISATION	57
<i>Luisa Buarque</i>	
A REVIEW OF <i>LYSISTRATA</i> : POSSIBILITIES AND LIMITS	70
<i>Jane Kelly de Oliveira</i>	
WOMEN AND THEIR PERFORMANCE SPACE IN <i>LYSISTRATA</i> BY ARISTOPHANES: RESONANCES IN <i>THE SOURCE</i> (2011) BY RADU MIHAILEANU	87
<i>Greice Drumond</i>	
SPINNING, WEFTING AND WEAVING PEACE IN <i>LYSISTRATA</i> , <i>THESMOPHORIAZUSAE</i> AND <i>ECCLESIAZUSAE</i>	105
<i>Solange Maria Soares de Almeida</i>	
VALENTINA GOES FURTHER: THE VOICE OF THE TRANSLATOR IN <i>THE ASSEMBLY OF THE WOMEN</i> OF ARISTOPHANES	122
<i>Ana Maria César Pompeu</i>	
ARTICLES	
THE TECHNOLOGY OF CLASSICAL NATURALISM IN ANCIENT RELIGIOUS IMAGES?	138
<i>Peter Steward</i>	
REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT “BREAD AND CIRCUSES” IN ROME AND BRAZIL: A COMPARATIVE STUDY	163
<i>Daniel Roberto Duarte Granetto (in memoriam) and Lourdes M. G. Conde Feitosa</i>	
REVIEW	
CAIRO, Maria Emilia, <i>Dioses y Hombres en la Eneida de Virgilio</i> . Un estudio del discurso profético. Barcelona-Buenos Aires: Pefseca/Mino y Dávila Editores, 2021.	179
<i>Claudia BeltrãoMateus Mello Araujo da Silva</i>	
JOURNAL PROFILE	184
PUBLICATION GUIDELINES	185

EDITORIAL

O dossiê “As mulheres em Aristófanes e sua recepção”, apresentado neste número da *Phoînix*, aborda o feminino na comédia de Aristófanes, seja pelo protagonismo das mulheres em *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de mulheres*, seja pela presença ou menção de figuras femininas nas demais comédias aristofânicas e por sua recepção antiga e moderna.

O primeiro texto do dossiê, “*Lisístrata*, a obra ‘perfeita’ de um poeta maduro”, de Maria de Fátima Silva, professora catedrática da Universidade de Coimbra, apresenta três motivos para a afirmação do título. “Em primeiro lugar, aquele que é o mais visível e aparatoso, destinado a provocar o riso entre os espectadores menos exigentes, a massa popular, espontânea e ignorante: a feminilidade e o sexo.” No entanto, “o poeta estava atento à necessidade de responder a outro tipo de expectativa, daquele público que esperava da comédia uma proposta mais sofisticada”. Por isso mesmo é que “a peça inclui também um conteúdo político, focado na governação masculina da cidade e na decadência a que parecia condená-la”. Finalmente, “um terceiro motivo forte na peça é o conflito de gênero, tanto no plano doméstico, como no cívico”. Desse modo, “com *Lisístrata*, Aristófanes afirmava-se como criador maduro na arte cômica e poeta de qualidade, mas também como cidadão atento à realidade da Atenas do momento.”

O segundo, “Género y afecto: la cólera feminino en *Lisístrata* de Aristófanes”, de Claudia N. Fernández, doutora em Letras pela Universidad Nacional de La Plata, docente (UNLP) e investigadora CONICET, analisa “la expresión, control, y evaluación de la cólera -un afecto femininos a los varones ciudadanos- en el marco de la feminino emocional de los personajes femininos de *Lisístrata*”, com o propósito de “determinar el modo en que su vida afectiva incide en la manipulación y tergiversación de las identidades sexuales inscriptas en la trama de esta comedia”.

Já o terceiro texto, “Sobre o ‘Ciclo *Lisístrata*’: uma breve contextualização”, de Luisa Buarque (PUC-Rio), doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, explica que “O ‘Ciclo *Lisístrata*’ foi concebido e organizado especialmente para o canal youtube da ‘Rede Brasileira de Mulheres Filósofas’”, e que se trata “de um conjunto de três entrevistas

com tradutoras da *Lisístrata* de Aristófanes para o português, precedidas de uma introdução à peça cômica e às questões envolvidas em sua recepção”. As entrevistadas são: Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Adriane Duarte (Universidade de São Paulo) e Ana Maria César Pompeu (Universidade Federal do Ceará).

O quarto, “Revisão de *Lisístrata* na contemporaneidade: possibilidades e limites da crítica”, de Jane Kelly de Oliveira, professora no Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, põe em discussão “a importância de se revisarem as leituras dos textos da antiguidade, a partir de ganhos teóricos da atualidade”. Pela análise do espaço cênico de *Lisístrata* de Aristófanes, demonstra que “a greve de sexo tem uma função conservadora em tal comédia, mas que as abordagens teóricas modernas, principalmente os estudos críticos que observam os grupos subalternos como constituintes da história”, possibilitam a percepção de que “os papéis sociais das mulheres na antiguidade são maiores e mais importantes do que se quer fazer pensar”. Daí observa-se que “as recepções fílmicas *A fonte das mulheres* e *Chi-raq* exploram elementos que já aparecem em *Lisístrata*, expandem a discussão para o contexto moderno e, ao mesmo tempo, lançam luz ao texto do passado”.

Por sua vez, o quinto texto, “As mulheres e seu espaço de atuação em *Lisístrata* de Aristófanes: ressonâncias em *A fonte das mulheres* (2011) de Radu Mihaileanu”, de Greice Drumond, professora adjunta da Universidade Federal Fluminense, expõe que “em *A fonte das mulheres* (2011), as moradoras de um vilarejo rural, em algum lugar da península arábica na fronteira com o norte da África, querem o fim da tradição do trabalho feminino de pegar água em uma fonte que fica no alto de um monte. Para isso, fazem uma greve de sexo, nos moldes da peça *Lisístrata* (411 a.C.) de Aristófanes”. O artigo destaca “o espaço de atuação próprio das mulheres em *Lisístrata*, em cotejo com duas outras peças aristofânicas, *Tesmoforiantes* (411 a. C.) e *As mulheres no Parlamento* (392 a.C.), e o ambiente das muçulmanas na adaptação cinematográfica”. Analisa “as escolhas feitas pelo diretor que ligam o filme à *Lisístrata* e as que atualizam a peça para a contemporaneidade em sua incursão pelo universo das mulheres em uma região islâmica periférica através da ótica do movimento feminista”.

Em seguida, o sexto, “Fiando, tramando e tecendo a paz em *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia de mulheres*”, de Solange Maria Soares

de Almeida, doutora em Letras, pela Universidade Federal do Ceará, destaca os discursos das mulheres nas três peças femininas de Aristófanes, esmiuçando sua relação com a tecelagem e a paz. Observa 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, sendo pelo contrário astuciosa, engenhosa e capaz de criar mil artimanhas”, com o propósito de conseguir o que almeja”, mesmo que esse desejo seja pôr fim a uma guerra ou tomar o governo da cidade”.

O sétimo e último texto, “Valentina vai além: a voz do tradutor em *Assembleia das mulheres* de Aristófanes”, de Ana Maria César Pompeu, professora titular da Universidade Federal do Ceará, apresenta *Assembleia das Mulheres* (393/2 a.C.), a décima peça que nos chegou de Aristófanes, a primeira do século IV a.C., com modificações formais importantes em relação às comédias do século V a.C. Em português, há duas traduções mais conhecidas dessa peça: uma em Portugal, de Maria de Fátima Silva, *As mulheres no parlamento* (1988), e outra no Brasil, de Mário da Gama Kury, *A revolução das mulheres* (1988/1964). São analisadas “as duas traduções com ênfase na atuação de Valentina, que continua em cena e atua na conclusão da peça, na versão de Mário da Gama Kury, que relê e reescreve o texto de Aristófanes, no qual a protagonista é retirada da cena final”.

O dossiê “As mulheres em Aristófanes e sua recepção”, escrito por sete mulheres, comprova a importância das releituras das comédias de Aristófanes para a revisão dos mais diversos temas no mundo antigo e na atualidade, em especial da temática feminina em sua relação com a cidade/comunidade.

Os outros dois artigos que compõem este número são livres. Peter Stewart, em “A tecnologia do Naturalismo Clássico em imagens religiosas antigas?”, defende que as formas características do naturalismo greco-romano, desenvolvidas na Grécia arcaica e clássica e, em linhas gerais, herdadas pelo mundo romano, podem ser coerentemente vistas como um tipo de “tecnologia” artística na qual a imagética religiosa incrementa a eficácia da imagem de culto como representante de um deus. O autor continua ressaltando que isso é válido mesmo para o período romano, no qual a herança dos estilos e padrões gregos tornou-se uma linguagem altamente convencional e conservadora para a representação religiosa. Já Lourdes M. G. Conde Feitosa e Daniel Roberto Duarte Granetto (*in memoriam*) refletem

sobre as “Representações do conceito ‘pão e circo’ em Roma e no Brasil: um estudo comparativo”, avaliando as diferentes apropriações desse conceito por mídias atuais brasileiras e comparando-as com o sentido dessa suposta política nas representações latinas e historiográficas. Para tanto, mediante uma abordagem qualitativa, foram utilizados os procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental. Esta é composta por textos de Sêneca, Tácito e Juvenal. Além disso, foram analisadas cinco matérias veiculadas em sites eletrônicos de notícias, uma de cada canal selecionado, no contexto da Copa do Mundo de 2018, sendo três editoriais (“Manaus Alerta”, “Terra”, “Causa Operária”) e dois artigos de opinião (dos jornais *Gazeta do Povo* e *El País*). Os autores verificam como cada matéria se apropriou e construiu significados para o *panem et circenses*.

À Faperj, um agradeciemento especial pelo apoio financeiro ao presente número da revista.

Por fim, convidamos os estudiosos do mundo antigo, bem como o público em geral, para uma leitura proveitosa e propositiva dos artigos que compõem este número da *Phoînix*.

Ana Maria César Pompeu (UFC) e os Editores

LISÍSTRATA, A OBRA “PERFEITA” DE UM POETA MADURO*

Maria de Fátima Silva**

Resumo: *A análise que nos propomos fazer de Lisístrata assenta em três motivos. Em primeiro lugar, aquele que é o mais visível e aparatoso, destinado a provocar o riso entre os espectadores menos exigentes, a massa popular, espontânea e ignorante: a feminilidade e o sexo. Mas o poeta estava atento à necessidade de responder a outro tipo de expectativa daquele público que esperava da comédia uma proposta mais sofisticada. É nesse sentido que a peça inclui também um conteúdo político, focado na governação masculina da cidade e na decadência a que parecia condená-la. Por fim, como corolário dessas duas linhas temáticas, um terceiro motivo forte na peça é o conflito de género, tanto no plano doméstico, como no cívico. Com Lisístrata, Aristófanes afirmava-se como criador maduro na arte cômica e poeta de qualidade, mas também como cidadão atento à realidade da Atenas do momento.*

Palavras-chave: *sexo; feminismo; conflito de género; mensagem política.*

LYSISTRATA, THE “PERFECT” WORK OF A MATURE POET

Abstract: *The analysis we propose to make of Lysistrata is based on three motifs. In the first place, the one that is the most visible and apparent, destined to provoke laughter among the less demanding spectators, the popular, spontaneous and ignorant mass: femininity and sex. But the poet was aware of the need to respond to another type of public, which expected from comedy a more sophisticated proposal. It is in this sense that the play also includes a political content, focused on the male governance of the city and the decadence to which it seemed to be condemned. Finally, as a corollary to these two thematic lines, a third strong motif in the play is gender conflict, both on the domestic and civic levels. With Lysistrata, Aristophanes affirmed himself as a mature creator of comic art and a poet of quality, but also as a citizen attentive to the reality of Athens at the time.*

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

** Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Projeto: Reescrita do mito. Orcid: 0000-0002-8107-9165. E-mail: fanp13@gmail.com.

Keywords: *sex; feminism; gender conflict; political message.*

1. Introdução

No leitor desprevenido, a *Lisístrata* deixa uma primeira impressão in-controvertida: trata-se de uma peça em que a sexualidade palpita à superfície. Gestos, palavras, alusões, subentendidos, não deixam dúvidas: Aristófanes manipula, como mestre, um património a que a sua arte se conformava desde tempos imemoriais. Era do público das galerias, impulsivo, espontâneo, um tanto néscio, que o poeta, antes de mais, garantia a gargalhada fácil e vibrante. Esta é a *Lisístrata* por alguns entendida, hoje em dia, como paradigma de um padrão de literatura erótica.

Nas filas da frente, porém, sentava-se um outro tipo de cidadão e de espectador, culto, exigente, atento à realidade imediata e familiarizado com a técnica teatral, a quem Aristófanes queria servir também. Por isso, numa segunda leitura mais atenta, sob a exuberância do sexo traduzida num feminismo oco de *toilettes*, cosméticos e apetrechos de toucador, impõe-se um outro nível de leitura, dirigido à crise social e aos efeitos de um conflito que penalizava, há duas décadas, não apenas os atenienses, como toda a Grécia. A *Lisístrata* sai então das páginas da literatura erótica, para integrar as do drama social.

Por fim, a própria crise, nesse momento tanto cívica quanto militar, convidava a olhar a realidade de um pós-guerra – ainda longe do seu desfecho final, mas cumprida já uma campanha desastrosa e, de alguma forma, decisiva para uma derrota que se anunciava –, em que o alvo da violência se repartia entre os guerreiros e as vítimas indefesas, que, na retaguarda, sofriam os golpes de um conflito cada vez mais sem sentido. A articulação harmoniosa de duas componentes tão heterogêneas como as que sustentam a peça – a sexualidade mais vulgar conjugada com uma mensagem politicamente construtiva – exigiram uma fórmula de difícil alquimia. E essa inspirou-se no confronto de géneros, no recurso à abordagem tradicional do feminino dentro de critérios cómicos, e na promoção de uma reforma desses velhos motivos. Vulgares donas de casa, submissas à rotina doméstica, desatentas aos interesses políticos da cidade, as mulheres são convidadas a sair da sombra para enfrentar os seus “inimigos” masculinos, não apenas os maridos sempre tão próximos e ao mesmo tempo tão distantes, mas também as autoridades da cidade, representantes de um mundo onde a voz

feminina soava baixo. Parecia aberta a transferência de *Lisístrata* para um novo trâmite literário: o da mensagem feminista e emancipadora da mulher.

São esses os três tópicos que iremos seguir na análise de uma peça complexa, em que Aristófanes se afirmava não só como um criador maduro na arte cômica e um poeta de qualidade, mas como um cidadão sensível e atento à realidade vivida para além das paredes do teatro.

2. O sexo, uma fonte de comicidade fácil... ou elaborada?

Entre os méritos que tornam Aristófanes um poeta justamente laureado entre os seus contemporâneos, está não só o domínio prático de uma técnica teatral, mas também a competência de um crítico que foi somando à manipulação dos recursos de cena uma reflexão sobre os processos e objetivos que sustentavam a sua arte. Avaliou, assim, com lucidez evidente, os méritos em que devia assentar uma comédia de qualidade. E fê-lo, antes de mais, pela observação de um processo que a arte cômica vinha cumprindo, desde uma fase de improvisação e espontaneidade, até àquele momento (486 a.C.) em que a decisão redentora do governo ateniense – de integrar a comédia como parceira legítima nas festas da cidade – lhe trouxe facilidades (económicas e logísticas) mas também compromisso. Este era o trajeto cumprido pelo género, a partir de uma arte absolutamente intuitiva e popular, até se converter num padrão de qualidade, política e estética. O sentido de serviço público que a *polis* esperava dos seus poetas exprimiu-se, em primeiro lugar, pela utilidade da mensagem e, depois, pela criatividade e imaginação da fórmula adotada. O viço do passado, no entanto, responsável pela adesão incondicional das massas populares a um modelo singular e espontâneo, não foi arquivado, nem esquecido. Foi, isso sim, remodelado, metamorfoseado, de acordo com outros objetivos e em obediência a uma tradição literária que somava, na Grécia do momento, já séculos de existência. Assim se produziu o milagre de transformar diversão em arte e mobilização cívica.

Vários foram os temas ou motivos que acompanharam, sem quebras, esse processo de reforma, de que os poetas – e de novo Aristófanes é um testemunho decisivo – deram conta nas suas peças, sobretudo nas parábases, como oportunidade consagrada para um diálogo próximo entre o autor e os atenienses. Entre os recursos tradicionais, a comicidade feminina e a convenção a que obedeceu desde sempre o retrato cômico da mulher evi-

denciam-se com indiscutível pujança. Uma breve alusão feita pelo autor de *Nuvens* ao córdax (540), como um recurso rasteiro e de excluir numa verdadeira arte, dá o tom geral ao assunto. Antes de mais, essa menção comporta o peso da antiguidade e tradição – Pickard-Cambridge (1962, p. 164; cf. ainda LAWLER, 1965, p. 87) situa a origem do córdax por volta do séc. VII a.C. A seguir, promove interessantes associações: é que, entre os resíduos arqueológicos que documentam a sua existência tão recuada, encontram-se vários exemplares de máscaras de velha, enrugadas e desdentadas, um tipo com larga fortuna na comédia de todos os tempos. A ligação da velha com o córdax recorda de imediato a utilização que, noutros tempos, Êupolis – e já antes Frínico (fr. 77 K.-A.), como, com certeza, muitos outros poetas – fez desse modelo, adaptando-o a outros requisitos: para ridicularizar a mãe de Hipérbolo, o demagogo, exibia-a em cena como uma velha embriagada a dançar o córdax (cf. *As Nuvens*, v. 555); um vislumbre de politização vinha, assim, somar-se a um expediente tradicional e rasteiro. A informação de Aristófanes aponta para o facto de, com o tempo e por força da repetição, o córdax ter se tornado a dança característica da comédia, a que escoliastas e lexicógrafos se referem como a “dança cómica”.¹ Tratava-se de uma dança associada à embriaguez e de tipo lascivo, que o escoliasta do referido passo de *Nuvens* descreve como αἰσχρῶς περιδινοῦσα τὴν ὀσφῦν, “meneando as ancas de forma indecorosa”. O verbo ἔλκειν, “arrastar, arrebatr”, que Aristófanes lhe adiciona num outro momento (cf. *A Paz*, v. 328), sugere a extrema vivacidade dos passos. E ainda, a propósito dos efeitos perturbadores do córdax, ouçamos o testemunho do poeta cómico Mnesímaco (fr. 4.18-19 K.-A.):

*Πρόποσις χωρεῖ λέπεται κόρδαξ
ἀκολασταίνει νοῦς μειρακίων.*

Seguem-se os brindes, arranca o córdax, a rapaziada perde a cabeça.

Já no século seguinte, Teofrasto confirma essa opinião, ao considerar que todo aquele que dança o córdax, quando sóbrio e sem pertencer a um coro de comédia, é vítima de ἀπόνοια, “falta de senso” (*Caracteres*, 6.3). Luxúria, embriaguez, falta de senso são, portanto, um conteúdo perceptível no tradicional córdax.

O próprio Aristófanes, ao dar voz aos protestos das mulheres contra o pior dos seus inimigos, Eurípidas,² o denunciante de todos os vícios que lhes são atribuídos, amplia “as cores” com que a tradição cómica produziu

o retrato feminino, alargando o testemunho sobre um passado nunca esquecido (*Tesmofórias*, vv. 389-394):

Haverá algum insulto com que esse tipo nos não tenha brindado? E calúnias? Seja onde for, desde que haja uma meia dúzia de espectadoras, atores e coros, lá começa ele a chamar-nos levianas, doidas por homens, bêbadas, traidoras, tagarelas, uns zeros, a desgraça completa dos maridos.

Anos passados, já em fim de carreira e depois de ter ensaiado tantas experiências inovadoras, o poeta de *Mulheres na assembleia* insistia ainda no mesmo retrato, desta vez colocando os fracos femininos, disfarçados de “virtudes”, na boca de Praxágora (vv. 221-228):

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.

Fica, portanto, perceptível o quadro de ‘prendas femininas’ com que a tradição brindara desde sempre as mulheres, e que, em Aristófanes, são constantes em todas as peças que têm o clã das mulheres por protagonista. Sem dúvida os motivos eram vulgares e repetitivos, sexo, bebedeira, gulodice e “falta de miolo” representando as linhas de força do retrato.

Tratou-se então, para um poeta de qualidade como Aristófanes, de produzir a metamorfose de uma comicidade elementar e de uma monotonia confessa em comédia de alto nível. Para tanto foi preciso “politizar” os motivos tradicionais, ampliar-lhes o significado e fazer deles parte de uma mensagem à medida dos interesses de um outro público, os cidadãos da *polis*. A inevitável evolução da arte cômica acomodou-se aos condicionamentos do *fluir* histórico. A imaginação, indispensável à concretização de passos decisivos no processo evolutivo da comédia, precisou, como de uma fonte inspiradora essencial, da experiência histórica da cidade. Como em todos os demais motivos, também no tratamento do feminino esse paralelismo é patente.

Tomemos como exemplo a estratégia aplicada no caso de *Lisístrata*.³ A cena de abertura marca o tom. Lisístrata, a promotora de um plano re-

volucionário de paz, agora que a guerra do Peloponeso prossegue com resultados penalizadores para Atenas – como, de resto, para todas as outras cidades da Grécia –, assume, como uma espécie de cúmplice do poeta, o difícil papel de converter em “patriotas” as mulheres que procura cooptar como aliadas. Trata-se de fazer das “pestes” de costume as salvadoras da Grécia (vv. 29-30), de envolvê-las, a todas, num projeto de redenção pan-helênico, nada menos. Desmioladas e tontas, elas são com certeza; basta ver como se atrasam, por motivos fúteis, a responder ao chamamento da que se assume como sua chefe, em nome de uma causa de peso. Uns zeros, também o são, inegavelmente; basta ver a dificuldade que têm de abandonar a sua rotina doméstica para acompanhar o plano ousado da companheira. E quando, finalmente, se inteiram das exigências da proposta – greve geral ao sexo para obter dos maridos a paz –, ei-las desistentes, incapazes de abdicarem do maior prazer das suas vidas. Não fosse a fórmula de juramento acompanhada de brindes e de uma boa pinga (vv. 195-197, 209-239),⁴ e teria sido difícil à promotora da revolução arrancar sequer com o seu projeto. Fica traçado, também em *Lisistrata*, o retrato de sempre, de acordo com suas linhas convencionais.

Garantida, por fim, a duras penas a cumplicidade indispensável de todas as mulheres da Grécia – com a inestimável colaboração de Lâmpito, a Espartana, sem a qual todo o esforço teria sido inútil –, Lisistrata expõe então a subtileza do seu plano: converter sexo em política, tradição popular em verdadeira comédia (vv. 149-154):

Porque se ficassemos em casa, todas aperaltadas, nuas em pêlo por baixo das nossas camisinhas transparentes, de triângulo depilado, e quando os nossos maridos viessem de pito aceso, em pulgas por nos darem um atracão, nós nos recusássemos e não lhes déssemos entrada, aí era vê-los a fazer as tréguas a toda a pressa.

Essa é a fórmula que sustenta a intriga: que, por milagre do engenho de um poeta, o sexo e os seus adereços, património do tipo tradicional da mulher e denúncia da sua habitual ausência dos assuntos públicos, se convertam em verdadeiras armas em defesa dos interesses da cidade e da Grécia.⁵ A utopia instala-se na cena, a intervenção que a cidade não consente ao grupo feminino vai tornar-se não só possível, mas necessária, na comédia. A proposta poderá ser, em termos práticos, fantástica, sem deixar mesmo assim de fazer sentido: se a política, até então sempre conduzida por homens, tinha levado a resultados deploráveis, não seria justo e louvável

vel ensaiar uma nova fórmula, desta vez confiada a um outro agente social – a mulher – normalmente arredado das decisões coletivas?

Arredado das decisões coletivas não significa, no entanto, neutro ou inútil, porque dentro de um plano que a convenção social lhes atribuiu, as mulheres têm, ainda assim, credenciais reconhecidas no mundo doméstico que, indiretamente, não deixam de ser um contributo elementar para o bem-estar da comunidade (vv. 17-19):⁶

*É uma que fica às voltas com o marido, outra a acordar um escravo,
outra a deitar o filho, a dar-lhe banho, a fazer-lhe a papa.*

A par do catálogo de vícios com que uma longa tradição as brindava, as companheiras de Lisístrata têm a oportunidade de defender um não menos impressionante catálogo de virtudes, outras tantas credenciais para a missão que agora reivindicam (vv. 545-547): “Que elas têm carácter, têm encanto, têm fêvera, têm finura, têm miolo para pôr ao serviço da pátria”. E sobre todos os méritos têm também motivos, ou não serão elas as principais vítimas da guerra? Ou não estarão as traidoras dos maridos e as desgraças das casas, como a comédia as rotulava, submetidas ao sofrimento real de verem partir filhos e maridos para longas ou definitivas ausências? E as jovens, solteiras por condenação, a quem nem mesmo é dada a possibilidade de perder o que nunca lhes foi dado possuir? Mais ainda, são cidadãs de legítimo direito, cumpriram todas as etapas do *curriculum* que a convenção social lhes destinava, foram parte ativa em celebrações e rituais; não terão por isso direito a uma opinião ou intervenção na cidade a que também pertencem?

À comédia, porém, não convinha permitir o ascendente da virtude sobre o vício. Por isso, enunciados os fatores contraditórios da natureza feminina e o papel das mulheres no teatro, Aristófanes opta por uma conciliação precária: a que associa a debilidade geral do clã feminino com a excepcionalidade de um paradigma, Lisístrata, a cabeça da rebelião. Porque a primeira dificuldade que esta tem de enfrentar é a impotência, recusa, fuga das que lhe haviam jurado fidelidade. Postas à prova, são elas as primeiras a capitular perante um mal que vai também visar os seus adversários masculinos: as exigências do desejo e da paixão. Com desculpas precárias e mal alinhavadas, uma a uma vai pretendendo abandonar o bastião de resistência e entregar-se aos braços quentes e saudosos do “inimigo”. Os estereótipos cômicos revivem em todas elas, mesmo diante da metamor-

fosse operada pela utopia sobre o clã feminino. Só mesmo a persuasão e a força de um oráculo, favorável à revolução, consegue ainda o milagre de retê-las (vv. 770-777).

Só Lisístrata é assética aos defeitos do seu gênero. Não tem idade nem estatuto conhecido, nem marido nem amante, nem mesmo fraquezas nem desejos. Tarefas domésticas não a prendem, nem lhe travam os propósitos. Tem apenas um objetivo firme, o de contribuir para a salvação da cidade e de assumir a condução da vida privada e pública, até poder depositar nas mãos dos legítimos detentores do poder uma Atenas luminosa, tranquila, purificada de uma crise que a empurra para o abismo. Desde o primeiro momento, ao tomar a iniciativa de convocar uma assembleia, ela assume o que era uma prerrogativa masculina. Mais ainda, exprime-se com maior seriedade do que as companheiras. Partilha mesmo de alguma “masculinidade” de espírito com os seus opositores (e.g., vv. 559, 1108), por ter aprendido essa postura com os homens que, em casa e nas suas relações, a rodeavam (vv. 1124-1127). Curiosamente, nem mesmo tem um papel atuante no plano que traça: não participa na ocupação da Acrópole, nem na greve de sexo. O mesmo é dizer que paira acima da situação concreta, funcionando como uma espécie de paradigma de “vontade e talento” como solução utópica para a cidade; ou como “autora, diretora e produtora” da peça, ao comando de um grupo que executa o espetáculo que ela determinou (cf. TAAFFE, 1993, p. 52); mas sobretudo afirma-se mais como ‘cidadã’ do que “simplesmente mulher” (v. 626).

3. O programa feminino contra a crise social

Agora que a proposta de Lisístrata teve a adesão – forçada – das companheiras, o passo seguinte será pô-la em prática. E, para isso, há que tomar consciência da crise social, identificar o problema para lhe adequar a terapia. Essa é a questão com que Aristófanes articula o que até agora fora a paródia à mulher com a mensagem política da peça.

A guerra e as suas contingências que, em anos muito próximos da produção de *Lisístrata*, se tinham agudizado, proporcionavam a mensagem adequada ao momento. Claro que admitir uma intervenção decisiva da mulher na política era ainda uma utopia. Mas a verdade é que o paradoxo ganhava uma oportunidade inegável nesse tempo em que as consequências do conflito subvertiam a ordem tradicional do coletivo. Com o afastamen-

to, ou mesmo desaparecimento, de parte da população masculina, ausente em campanha ou vítima do conflito, e perante uma gestão política cada vez mais imprudente, o bloco feminino, entregue a si mesmo na retaguarda, ganhou uma relevância natural, ou não tivesse passado a depender dele a sobrevivência das famílias e, indiretamente, da sociedade no seu todo. Em tempo de tamanha crise, as decisões masculinas revelavam-se inoperantes, na defesa das famílias e dos cidadãos. A própria Lisístrata se faz porta-voz da mudança operada, recordando primeiro (vv. 507-509): “Nós dantes, no início da guerra, com aquele bom senso que nos é próprio, aturámo-vos tudo em silêncio,⁷ a vocês os homens, fizessem o que fizessem – que vocês nem nos deixavam abrir bico”; para logo identificar as causas da mudança que se ia operando (vv. 523-526): “Mas quando começámos a ouvir-vos dizer, pelas ruas, às escâncaras: ‘Já não há um homem nesta terra’. E logo outro a confirmar: ‘Não, realmente não há’ – aí de imediato resolvemos, as mulheres unidas, salvar a Grécia num esforço comum”.

É, portanto, pelo olhar das que até agora foram testemunhas silenciosas da gestão da cidade – as esposas e mães de família –, que o poeta passa a fazer a leitura crítica do imediato cidadão. Como em outras das suas peças, Aristófanes avalia, com perspicácia, a crise produzida pela associação entre a disfunção na política democrática e a guerra. Em primeiro lugar, a questão da guerra envolve problemas de natureza económica, o conflito é um monstro devorador do erário público, um consumidor insaciável dos fundos que haveriam de prover aos interesses da população.⁸ Por isso não admira que Lisístrata se tenha antecipado a bloquear a Acrópole à insensatez das decisões masculinas, impedindo-lhe o acesso ao tesouro do Estado (v. 488); para esse objetivo valeu-se das velhas, inoperantes na greve de sexo, mas aguerridas no que se adivinha um conflito inevitável (vv. 175-179). Os méritos das tradicionais velhas decrépitas da comédia desta vez mudou de rumo; não se trata de lhes explorar a decadência física e o erotismo, mas de tirar benefício do azedume natural que a idade traz consigo. Vigorosas no gesto e nas ameaças, elas enfrentam com denodo o corpo de guarda e afastam os citas impotentes, que não chegam para sequer desmoralizar a sua determinação. A sua energia na defesa da Acrópole e do tesouro é tão vigorosa quanto terá de ser a das suas aliadas mais jovens na defesa da greve de sexo.

Não menos sensível do que a questão económica é a diplomacia de guerra então caótica. E nesse caso há que passar do impasse à iniciativa.

Para isso as mulheres detêm a competência de desensarilhar os novos de lã, “puxadela daqui, puxadela dali” (v. 568), usando de habilidade, de paciência, de persistência. Essa é a estratégia que se propõem aplicar à cidade, desdobrando embaixadas, para ordenarem – e cardarem de espinhos – a confusão reinante. O seu alvo é a corrupção interna, que urge limpar tantas são as sujidades e detritos, e, em sua vez, angariar boas vontades para enlaçar, numa meada limpa e coesa, os cidadãos de boa vontade e os aliados, como flocos de lã dispersos pelo chão.⁹ Assim Atenas sairá reforçada, interna e externamente. E mais capaz, ao assumir a imagem de uma coletividade organizada e cooperante, de enfrentar um inimigo e de negociar, sem complexos, uma paz duradoira.

Sobretudo explícito quanto aos motivos que desencadearam a iniciativa das mulheres é o discurso de Lisístrata, quando a cedência das duas partes era já manifesta. Aos argumentos de alcance interno, a promotora da rebelião acrescentava um olhar mais amplo sobre a política internacional. E sublinhava o risco que as dissensões entre as cidades gregas representavam para o recrudescimento de uma ameaça sempre latente: a da invasão da Grécia por uma potência estrangeira, uma vez mais a Pérsia, há décadas arredada do território helênico, mas, apesar disso, uma presença a temer do outro lado do mar (vv. 1129-1134).¹⁰ É, portanto, com um apelo à união pan-helénica, não só pelas vantagens, económicas, políticas, sociais, que ela pudesse trazer às cidades gregas, mas como salvaguarda contra ameaças estrangeiras, que Lisístrata sintetiza e consagra o grande projeto que anima as mulheres.

4. O confronto de géneros

A eficácia da crítica ao feminino na peça passa pelo recurso a uma ferramenta esperada numa arte de sentido agonístico, como o é a comédia grega antiga: o confronto de géneros. E talvez *Lisístrata* seja, das peças aristofânicas desse modelo, a mais vigorosa na execução desse contraste.

Em primeiro lugar, Aristófanes serve-se de um expediente que não tem réplica em qualquer outra das produções que dele conservamos: o recurso a semicoros, de homens e mulheres, invasores e defensoras do tesouro público, que dão ao contencioso uma tonalidade cívica e global. Os seus atributos são configurados simbolicamente em elementos opostos, fogo e água,¹¹ que se digladiam em torno do bastião do poder, a Acrópole. A vantagem de

um grupo aguerrido de mulheres, que leva a melhor sobre um outro grupo de velhos azedos e decrépitos, faz pender a balança para o lado feminino num primeiro recontro, ainda físico.

O *agôn* evolui, depois de um primeiro confronto coletivo, para um plano individual, ainda assim recheado de simbolismo, no momento em que a polémica se instala entre Lisístrata – a “desmobilizadora do exército”, ou seja, a pacifista – e o Comissário,¹² como representante da gestão central da guerra e dos recursos para mantê-la. Ao género associam-se os distintos papéis que cabem a cada um dentro da *polis*, e os valores que os norteiam. Essa é justamente a primeira questão suscitada por Lisístrata: a de caracterizar os diferentes papéis que a cidade destina a cada um dos sexos e de recordar a proporção em vigor no passado, a imposição do silêncio à mulher quando se tratava, compreensivelmente, de inquirir do marido a razão de decisões condenáveis. A má gestão masculina, que os próprios homens olham com reprovação, comprometeu a etiqueta tradicional; as mulheres foram ganhando visibilidade e, pelo menos na utopia cómica, impondo-se como alternativa. Por sua vez o Comissário retrata, com exemplos expressivos, a confusão que se vive, e assume, como homem, parte das responsabilidades pelo desnorte que se apoderou das famílias e da sociedade. Forçados a ausências prolongadas, os homens desprotegem as famílias e franqueiam o habitual recato exigido às mulheres ao convívio com estranhos. Numa palavra, o *Proboulos* é, em contraponto com Lisístrata e o seu projeto salvador, o paradigma da autoridade indesejável, que só tem contribuído para a anarquia familiar, social e política.

Tal revisão das competências convencionais e dos resultados obtidos só pode agudizar o conflito. É altura de passar das palavras aos atos. Apoiado pelo corpo da guarda pública, a corporação dos arceiros citas, o *Proboulos* faz valer a agressividade masculina, como homem e como autoridade cívica. Pela frente, tem o não menos determinado “batalhão” das mulheres, reforçado pela corporação das hortaliçadeiras e vendedeiras da praça, um “braço armado” das revolucionárias não menos poderoso (vv. 456-460). É, pois, pela força associada à persuasão (v. 203) que as mulheres conquistarão os seus direitos.

Esse primeiro confronto tem por objetivo legitimar a intervenção feminina, subvertendo o *nomos* estabelecido. E, como tantas vezes acontece em Aristófanes, essa subversão é materializada em cena pela transferência de insígnias: o véu e o cesto das lãs, logótipos femininos, passam a caracterizar

o *Proboulos*. Simbolicamente a transmutação de competências fica firmada com essa permuta de sinais. Travado entre duas gestões controversas da cidade – a antiga, que o Comissário representa, e a nova, proposta pelo plano de Lisístrata –, o *agôn* premeia a determinação do clã feminino e abre portas à reclusão das mulheres na Acrópole, sob a proteção da deusa tutelar da cidade. É de lá que a greve vai ser gerida, em duas etapas igualmente determinantes: a que, no plano privado, confronta um casal modelo das conseqüências da greve, e aquela outra que, no plano coletivo, confronta uma embaixada espartana com a autoridade ateniense. Em qualquer dos casos, o controle presente e o remoto – de Lisístrata e de Lâmpito – dominam a situação e movem, face ao manifesto desespero masculino, as peças do jogo.

O público é então convidado a testemunhar, na execução prática, os méritos do golpe preparado pelas mulheres, sob forma de um duplo assalto, diverso apenas na aparência: porque se trata, afinal, de investir contra o corpo feminino e, ao mesmo tempo, contra o coração da cidade e da vida cívica, a Acrópole. Em primeiro lugar, o casal Cinésias e Mírrina animam, no plano doméstico, um episódio ilustrativo.¹³ O próprio nome de Cinésias é, já por si, um eufemismo para o ato sexual.¹⁴ A imagem projetada pela sua vinda, correndo numa urgência, usando um grande falo ereto, é uma evidência do sucesso da greve (vv. 845-972). De Lisístrata, Mírrina recebe, por sua vez, instruções precisas, que antecipam, afinal, o movimento da cena iminente (cf. TAAFFE, 1993, p. 67)¹⁵, (vv. 839-841): “Pois então cabe-te a ti pô-lo em brasas, fazê-lo rabiar, fintá-lo, fazer e não fazer amor com ele, dar-lhe tudo o que ele quiser menos ... o que a taça bem sabe”. O que se prepara é, naturalmente, dado o impulso mais visível à ação da peça, um encontro sexual, que se incentiva para depois se frustrar. No entanto, alguns reparos mais discretos põem a descoberto a relação emocional e afetiva que existe também entre um casal. Cinésias reclama urgência na satisfação do seu desejo; mas vai confessando que a ausência da mulher deixou um vazio em casa, criou um caos na ordem doméstica, esbateu os tons felizes da sua existência; dá assim cobertura a uma evidência antes propalada por Lisístrata, como estímulo às revoltosas (vv. 165-166): “É que a felicidade para um homem não existe, se não estiver de bem com a mulher”.

Frustrado Cinésias – o que representa a primeira vitória para as adversárias –, é tempo de promover um outro encontro, desta vez político, entre os embaixadores espartanos e os atenienses. Juntamente com as famílias, importa apaziguar as cidades. A estratégia é equivalente, mas agora vivida

em coletivo. Se a ereção é única e geral, a solução será também única e geral. A todos é proporcionada uma só amante, a bela e sedutora Reconciliação, o símbolo vivo dos encantos da paz. Sobre o seu corpo esbelto são marcadas as linhas de uma trégua que reparte, em harmonia, a Grécia entre todos os que se reveem como gregos, todos aqueles que “em Olímpia, nas Termópilas, em Delfos¹⁶ – e quantos mais lugares não poderia eu citar, se fosse necessário! – aspergem água nos altares com um só hissopo, como se fizessem parte de uma mesma família” (vv. 1130-1132). Ao mesmo tempo, o desfecho da peça parece repor, paradoxalmente, o seu ponto de partida e devolver a mulher à sua condição cômica de símbolo de sexualidade; ao centrar as atenções no corpo da mulher e no desejo masculino, o fecho da peça repõe cada gênero no seu lugar e devolve à mulher o papel de objeto, politicamente passivo, da vontade dos homens. Mas Lisístrata lá estará, para funcionar como a reivindicação da utilidade dos subterfúgios femininos, até ao momento em que o regresso à normalidade a retira em definitivo de cena ou, pelo menos, da ação. Será então entre atenienses e espartanos que a trégua será firmada e celebrada.

5. Que vitória para o feminismo?

Estabelecida uma estratégia, mobilizadas forças capazes de levá-la a cabo e feito o diagnóstico sobre os males a enfrentar, falta apenas produzir o milagre. À padroeira da cidade o semicoro de mulheres implora o patrocínio para o grande objetivo que está em causa, e a proteção para os riscos a correr (vv. 341-342): “Essas, ó deusa, não as veja eu nunca em brasa, mas que possam libertar da guerra e da loucura a Hélade e os nossos concidadãos”.

Se os auditórios modernos têm usado a *Lisístrata* como baluarte da defesa das mulheres, é preciso avaliar qual o verdadeiro intuito das revolucionárias levadas à cena por Aristófanes. Seria uma ilusão procurar nelas as reivindicadoras de direitos de igualdade ou as proclamadoras de uma exigência de governarem a cidade. Não que esse não viesse a ser, no futuro, o intuito confesso e conseguido de uma outra reivindicação feminina, em que assenta *Mulheres na assembleia*: o poder às mulheres para gerirem a cidade.¹⁷ Em 411 a.C., os objetivos do levantamento feminino são radicais no que se refere a uma trégua pan-helénica, mas modestos quanto a qualquer vislumbre de igualdade de sexos. Assim, em nome do coletivo, a Co-

rifeia faz uma proclamação clara das intenções do seu grupo (vv. 473-475): “Tudo o que eu quero é ficar sossegada no meu canto, que nem uma donzela, sem mexer uma palha. A menos que alguém se venha meter no vespeiro para colher o meu mel, e me irrite”. A sua aspiração é, portanto, retomar o silêncio e anonimato anteriores. E assim atuam de facto na peça, deixando aos homens a última palavra, depois que tudo regressa à normalidade.

Do mesmo modo que um contencioso entre mulheres e velhos abria, com gestos e palavras agressivos, um primeiro embate, também o primeiro passo para a reconciliação tem os mesmos grupos por protagonistas.¹⁸ Antes mesmo que os dois episódios de teste à greve consagrem o sucesso do plano feminino, gestos de ternura entre velhos e velhas dos dois semicoros promovem um primeiro movimento de celebração e de tréguas,¹⁹ que se há de consagrar com a vinda à cena de uma alegoria da própria Reconciliação. Representada por uma jovem de uma nudez irresistível, ela traz à peça, no dizer de Taaffe (1993, p. 51), a inevitável aproximação e conciliação dos dois géneros, o mesmo é dizer, uma verdadeira harmonia social. Mas o espetro da sua atuação é mais amplo, na medida em que assegura um outro nível de harmonia, desta vez pan-helénico. Rendidos à causa da paz, os gregos no seu conjunto baixam armas e assumem uma derrota que é também a vitória de que a Grécia real tanto carecia. Mais ainda, é com alívio que se veem livres de um “bichinho” no olho, que lhes perturbava a vista;²⁰ agora que as mulheres amavelmente lho retiraram, parece garantida uma visão clara também para o futuro (vv. 1025-1029).

É certo que o movimento feminino foi bem-sucedido, e patente que a revolução intentada pelas mulheres mudou, na utopia cómica, o curso da vida nas cidades. Mas não como o entendem alguns dos propulsores modernos da emancipação feminina. As gregas não asseguraram o seu direito a uma igualdade, que claramente não estava nos seus propósitos. Conseguiram, isso sim, o direito a viver tranquilas, a realizarem-se dentro de um padrão tradicional de vida, do qual não queriam sair. Bastava-lhes a autoridade doméstica e a credencial de salvadoras dos interesses da grande família, que é a cidade e o coletivo social. Em palavras felizes de Foley (1982, p. 5): “A mulher na *Lisístrata*, portanto, representa tanto o *oikos* como a *polis*, e a sua ‘intrusão’ na vida pública, bem como o desfecho da peça enfatizam os interesses comuns, não exclusivos, de ambos os sexos”.

Referências bibliográficas

- DE KLERK, C. The politics of diversity: a quantitative analysis of Aristophanes. In: ROSEN, R. M.; FOLEY, H. (eds.). *Aristophanes and politics*. Leiden/Boston: Brill, 2020, p. 137-162.
- DOBROV, G. W. *Brill's companion to the study of Greek comedy*. Leiden: Brill, 2010.
- FOLEY, H. The 'Female Intruder' reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusai*. *Classical Philology*, Chicago, v. 77, n. 1, p. 1-21, 1982.
- HARVEY, D.; WILKINS, J. *The rivals of Aristophanes*. Studies in Athenian Old Comedy. London: Duckworth, The Classical Press of Wales, 2002.
- HENDERSON, J. *Lysistrata: The play and its themes*. *Yale Classical Studies*, New Haven, v. 26, p. 153-218, 1980.
- _____. Pherekrates and Women of Old Comedy. In: HARVEY, D.; WILKINS, J. *The rivals of Aristophanes*. Studies in Athenian Old Comedy. London: Duckworth, The Classical Press of Wales, 2002, p. 135-150.
- LAWLER, L. B. *The dance in Ancient Greece*. Wesleyan: University Press, reimpr. 1965.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, tragedy and comedy*. Edition revised by T. B. L. Webster. Oxford: University Press, 1962.
- REVERMANN, M. *The Cambridge companion to Greek comedy*. Cambridge: University Press, 2014.
- ROCHA PEREIRA, M. H. Introdução. In: PLATÃO. *República*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1949, p. v-lx.
- SILVA, M. F.; AUGUSTO, M. G. M. *Koinonia e politeia: a função das mulheres na polis*. Aproximações e diferenças entre as *Mulheres na assembleia* e a *República*. In: IRIGOYEN TRONCONIS, M. P.; MÉNDEZ AGUIRRE, V. H. *Mujeres en Grecia y Roma y su transcendencia: diosas, heroínas y esposas*. Ciudad de México: UNAM, 2015, p. 153-214.
- SOMMERSTEIN, A. H. *Talking about laughter and other studies in Greek comedy*. Oxford: University Press, 2009.
- STOREY, I. Origins and fifth-century comedy. In: DOBROV, G. W. *Brill's companion to the study of Greek comedy*. Leiden: Brill, 2010, p. 179-225.
- TAAFFE, L. K. *Aristophanes and women*. London and New York: Routledge, 1993.
- TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

USSHER, R. G. Introduction. In: ARISTOPHANES. *Ecclesiazusae*. Trad. R. G. Ussher. Oxford: Clarendon Press, 1973, p. xiii-xxxix.

ZUMBRUNNEN, J. *Aristophanic Comedy and the challenge of democratic citizenship*. Rochester: University of Rochester Press, 2012.

Notas

¹ Cf. *schol. As Nuvens* (v. 540): τρία εἶδη ὀρχήσεων, ἐμμέλεια τραγική, σίκιννις σατυρική, ἡ κόρδαξ δὲ κωμική.

² Aristófanes não deixa de aludir, em *Lisístrata* (vv. 283, 368-369), a esta “animosidade” entre Eurípides e as mulheres, que lhe serviu de tema para outra peça levada à cena no mesmo ano, *Mulheres que celebram as Tesmofórias*. A visibilidade dada às mulheres em ambas as peças é, de resto, coincidência significativa que tem merecido atenção por parte dos comentadores.

³ Vários comentadores têm se interrogado sobre o motivo por que peças de tema feminino se concentram, no espólio conservado de Aristófanes, numa fase já avançada da sua carreira, justamente a partir de 411 a.C., com *Lisístrata* e *Mulheres que celebram as Tesmofórias*. Henderson (apud DE KLERK, 2020, p. 154-155) sugere que as mulheres, “por estarem afastadas do mundo público dos homens”, poderiam, com maior segurança, “ser porta-vozes das observações e conselhos que, se confiados a personagens masculinas, poderiam provocar ansiedade e ressentimento, em lugar de riso”. Para alguns comentadores (cf. TAAFFE, 1993, p. 48), a *Lisístrata* poderia mesmo ter sido a primeira peça a obedecer a esse modelo, o que está longe de ser uma certeza perante a fragilidade dos testemunhos conservados.

⁴ Lisístrata adapta a versão do juramento aos gostos das mulheres. A vítima animal é substituída por um odre de vinho tinto, derramado numa taça do mesmo tom. Como boa apreciadora, Lisístrata propõe vinho de Tasos, conhecido pela cor e pelo aroma de excelência (*Mulheres na assembleia*, vv. 1118-1119; *Pluto*, vv. 1020-1021).

⁵ Ao longo da peça, o poeta vai recordando e reiterando esta sua estratégia; assim Calonice, determinada a enfrentar com ânimo a investida masculina, proclama, reivindicando os seus direitos de “peste” (vv. 252-253): “É que não mesmo, caramba! Ou seria em vão que nos iam chamar, a nós as mulheres, pestes indomáveis!”.

⁶ Anos mais tarde, em *Mulheres na assembleia*, é a credencial da rotina feminina que Aristófanes explora como argumento para repetir uma proposta semelhante à que sustenta em *Lisístrata*: a politização de traços elementares no retrato convencional da mulher, conferindo-lhes uma outra utilidade de dimensão pública. A justificação que legitima as novas gestoras, tomada por lema em *Mulheres na assembleia*, está também já sintetizada em *Lisístrata* (vv. 494-495): “O que vês tu de estranho nisso? Não somos nós já quem vos governa o dinheiro da casa?”.

⁷ Zumbrunnen (2012, p. 26-27) avalia a importância do “silêncio” neste *agôn* como sinal de ruptura na democracia ateniense que a peça denuncia. O mutismo a que está votada uma parte do bloco social, enquanto os que têm voz ativa promovem decisões insensatas, constitui a denúncia de um desequilíbrio que a democracia não conseguiu corrigir. Nessa medida, a revolução feminina não se limita a pôr fim à guerra entre cidades gregas, antes proclama o fim de uma assimetria de gêneros promotora de uma terrível crise em Atenas. Mais ainda, Zumbrunnen articula o silêncio, como um segundo grande tema da peça, com o pacifismo, o seu tema mais visível: “A recusa ao sexo funciona, então, como um contra-ataque, um meio de neutralizar a força com que os homens impuseram silêncio às mulheres”.

⁸ É curioso notar que a crítica social e política em *Lisístrata* se faz a grupos, ou decisões, ou estratégias de governação. Alusões diretas a figuras públicas restringem-se a uma única, a Pisandro (v. 490).

⁹ Zumbrunnen (2012, p. 25) fala da “disfunção da política democrática de Atenas, entendida como a interação entre elites desonestas e manipuladoras e um povo irresponsável e inconstante”.

¹⁰ *Lisístrata* refere-se à ameaça persa sempre latente que, em tempos recentes, perante a expedição ateniense contra a Sicília, havia adotado posição de aliança com Esparta.

¹¹ Além de sugestivos de sexualidade, estes elementos podem comportar sentidos psicológicos, de ira e de instabilidade emocional, por exemplo; ou de cegueira furiosa, o fogo, e de limpidez e frescura de atitudes e propósitos, a água.

¹² Os *probouloi*, em número de dez, eleitos dentre os membros da *Boulé* ou Conselho, passaram a existir depois da campanha militar desastrosa contra a Sicília, em 415-413 a.C. Na qualidade de delegados do Conselho, detinham poderes plenos para tomar as medidas necessárias à boa gestão e controle da cidade. Eram, portanto, gente de idade, experiência e prestígio. Os versos 421-422 mostram o *proboulos* a tratar do que parece ser um assunto de política externa: a aquisição direta de madeira para estruturas navais, que ele próprio se encarrega de pagar.

¹³ Foley (1982, p. 7) chama a atenção para a dimensão pública ou coletiva desta cena, em que casa e Acrópole se confundem; e conclui: “Ao mesmo tempo, a imagem da ágora e da Acrópole como esferas domésticas alargadas também sugere que esses lugares públicos não pertencem exclusivamente aos homens e que a própria Atenas pode ser legitimamente encarada como uma grande casa em que homens e mulheres têm funções distintas, mas importantes, a cumprir”.

¹⁴ O nome de Cinésias, que não é invulgar, tem por elemento inicial κινέω, “mover-se, sacudir-se”, usado também como referente ao ato sexual (cf. TAILLARDAT, 1965, p. 103).

¹⁵ Lisístrata “dá-lhe instruções como um diretor deve guiar um ator”.

¹⁶ Estes são exemplos significativos de lugares de reunião e convívio pan-helénico, onde, em conjunto, os gregos veneravam os seus deuses. Antes de mais Olímpia, com os seus jogos; depois a Anfictionia de Delfos, nas Termópilas, onde, no santuário de Deméter, se reunia um conselho constituído por elementos representativos de todo o mundo grego; e, por fim, o próprio santuário de Apolo em Delfos.

¹⁷ Qualquer que seja a novidade que esta comédia pudesse apresentar (para HENDERSON, 1980, p. 170, a opção por uma mulher como heroína na comédia seria uma inovação de Aristófanes; cf. a discussão desse assunto proposta por Storey – 2010, p. 219-220) – a ideia do governo confiado às mulheres não tendo afirmação nas peças anteriores de Aristófanes dedicadas ao assunto –, parece haver, mesmo assim, para o tema da *γυναικοκρατία*, antecedentes conhecidos (e.g., *Tirania* de Ferécrates; cf. HENDERSON, 2002, p. 135-150). A proposta comunista, que Aristófanes aqui faz, em termos caricaturais, de bens e mulheres, viria a ser apresentada por Platão para a sua cidade ideal, de uma forma que pressupõe irrefutável parentesco entre os dois textos. Para uma visão mais minuciosa da relação entre *Mulheres na assembleia* e *República* e de algumas soluções apontadas sobre o assunto, cf. Rocha Pereira (1980, p. XVI-XVIII), Ussher (1973, p. XIV-XX), Silva e Augusto (2015, p. 153-214). Ussher começa por estabelecer um contraste entre Ferécrates e Aristófanes. Praxágora faz uma proposta ousada, que talvez não estivesse na comédia *Tirania*: comunidade não apenas de bens, mas também de mulheres e filhos. Depois de sumariar circunstanciadamente as várias posições assumidas perante esse assunto, Ussher considera atraente – porquanto, na sua opinião, seja impossível estabelecer uma relação direta entre o comediógrafo e Platão – a hipótese de uma fonte comum, inspiradora das teorias da *República* e da paródia de *Mulheres na assembleia*.

¹⁸ Este é apenas um aspecto da muito louvada simetria e coerência estrutural que caracteriza esta peça.

¹⁹ “A peça fecha com o coro de mulheres a re-vestir e a alimentar – ou seja, a re-domesticar – o coro nu de homens” (FOLEY, 1982, p. 7). Esse é o preâmbulo de um momento em que a vitória das mulheres será completa, com o que Foley designa por “domesticação”, ou seja, contaminação de Atenas e mesmo de toda a Grécia dos valores e princípios em vigor na casa e na família.

²⁰ Henderson (1980, p. 193) retira desta metáfora um sentido mais forte: “O bicho no olho, símbolo de raiva, mantém-se vivo até ao final da peça, altura em que a possibilidade de o retirar, levada a cabo pelas velhas, estabelece a base para a reconciliação final dos semicoros”.

GÉNERO Y AFECTO: LA CÓLERA FEMENINA EN *LISÍSTRATA* DE ARISTÓFANES*

Claudia N. Fernández**

Resumen: *Analizamos en este trabajo la expresión, control, y evaluación de la cólera -un afecto atribuido a los varones ciudadanos- en la construcción de la experiencia emocional de los personajes femeninos de Lisístrata, a los efectos de determinar el modo en que su vida afectiva incide en la manipulación y tergiversación de las identidades sexuales inscriptas en la trama de esta comedia.*

Palabras clave: *emociones; género; Lisístrata; Aristófanes.*

GENDER AND PASSIONS: FEMALE ANGER IN ARISTOPHANES' *LYSISTRATA*

Abstract: *In this paper we explore the expression, control, and evaluation of anger -an affect attributed to male citizens- in the emotional experience structure of female characters of Lysistrata, in order to analyze the way in which their affective life has an impact on the manipulation and distortion of sexual identities inscribed within the plot of this comedy.*

Keywords: *emotions; gender; Lysistrata; Aristophanes.*

¿Crees que las mujeres no tienen bilis (χολήν ἐνεῖναι)?

(*Lisístrata*, v. 465)

Lisístrata, del 411 a.C., es la primera de las comedias de Aristófanes de protagonismo femenino.¹ Le siguen *Las tesmoforiantes*, producida durante el mismo año, y *Las asambleístas*, del 391 a.C. Las tres comedias juegan con la imagen estereotipada de los géneros, esto es, con el conjunto

* Recibido em: 28/12/2021 e aprovado em: 11/02/2022.

** Doctora en Letras (Universidad Nacional de La Plata). Docente (Universidad Nacional de La Plata) e investigadora CONICET. ORCID: 0000-0001-6693-5202.

de asignaciones socialmente construidas a partir de la identidad sexual.² La vida emocional de los sujetos también se inscribe sexuadamente, como demuestra el hecho evidente de que ciertas emociones se atribuyen por afinidad a un sexo en desmedro del otro, como sucede, por ejemplo, con la cólera, que en la antigüedad griega se asociaba, mayoritaria y positivamente, con los varones ciudadanos.³ Sobre esta emoción -sobre su evaluación, control, e incitación en la comedia *Lisístrata*- ahondaremos en este trabajo para explorar de qué modo se trasluce la manipulación y tergiversación de las identidades sexuales inscriptas en su trama en la dinámica emocional de sus personajes mujeres.⁴

En efecto, se percibía la cólera (ὀργή, χόλος) como una emoción ‘sexuada’, propia de la virilidad, debido a su fuerte dependencia del código de honor típicamente masculino.⁵ Se la concebía como una reacción ante un menosprecio inmerecido, tanto de uno mismo como de uno de los nuestros. La definición que nos provee Aristóteles en su libro II de la *Retórica* –una suerte de tratado sobre las emociones- se asienta sobre esta consideración. Para el Estagirita, se trata de una reacción de venganza (τιμωρία), ante un menosprecio evidente (διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν), sea este del orden de un desdén (καταφρόνησις), una amenaza (ἐπιρρασμός), o un ultraje (ὑβρις) (1378b15).⁶ Este último, en especial, incumbe a la honra del ultrajado (“Es propio del ultraje la deshonra”, ὕβρεως δὲ ἀτιμία, 1378b29), por ello la cólera lleva implícita en sí un reconocimiento social legítimo ligado a las exigencias de las estructuras recíprocas o jerárquicas del honor y, en consonancia, atañe a las estructuras de clase o estatus.⁷

La evidente situación disimétrica de las mujeres, jerárquicamente hablando, con respecto a los hombres, ha llevado a preguntarse hasta qué punto, o en qué circunstancias, se consideraba pertinente u oportuno que las mujeres se encolerizaran. El estudio de la cólera femenina, hasta el momento, se ha enfocado principalmente en las heroínas trágicas, sobre todo en aquellas cuyo comportamiento transgresor se explica por su naturaleza irascible, como ocurre con Medea (*Medea* de Eurípides), Deyanira (*Las traquinias* de Sófocles) o Hécuba (*Hécuba* de Eurípides), (cf. HARRIS, 2001; KONSTAN, 2006).⁸ En el género cómico, las mujeres llevan al límite esa transgresión porque, a los fines de superar los males de su tiempo, materializan una utopía sobre la base de la inversión completa de las relaciones de poder. En *Lisístrata*, concretamente, las mujeres se hacen temporalmente con las riendas de la acción pública y obligan a los hombres a

obedecerlas en cuestiones políticas y, sobre todo, militares, pues conspiran panhelénicamente para que estos firmen un acuerdo de paz. ¿Se refleja en la respuesta emocional de estas mujeres la inversión de género (*gender*) que el género (*genre*) propicia?

En *Lisístrata*, los personajes femeninos no conforman un grupo homogéneo. En rigor, la regulación social implicada en el género sexual se ve cruzada por varios parámetros, entre otros, la clase, el estatus social, el rol público, la edad. De este último, precisamente, depende el agrupamiento de los personajes femeninos en dos conjuntos etariamente diferenciados: las jóvenes esposas por un lado y las ancianas que forman parte del coro por el otro. Cada grupo tiene asignado su propio frente de batalla: las jóvenes esposas, atenienses, espartanas y aliadas, son las encargadas de llevar a cabo una huelga sexual en sus hogares y las ancianas atenienses estarán a cargo de la toma de la ciudadela, donde se guarda el tesoro público con el que llevar adelante la contienda bélica. Esa división conlleva, además, consecuencias valorativas, ya que las viejas están presentadas de manera positiva, mientras se cargan las tintas contra las jóvenes, cuya conducta oscilante amenaza con hacer fracasar el proyecto pergeñado por la heroína.

Ahora bien, esta parcelación del conjunto femenino repercute en el tipo de comunidad emocional que las cohesionan: mientras las jóvenes se ven afectadas por el “amor” (ἔρως y el “deseo sexual” (ἵμερος) -a los que la heroína responsabiliza del éxito de su empresa (551-4)-, y, primordialmente, el “deseo erótico” (πόθος) por los maridos (99, 763-6), las ancianas, en cambio, responden emocionalmente con una intempestiva cólera ante las circunstancias que deben afrontar. Furiosas se oponen a los ancianos que pretenden ingresar a la Acrópolis para liberarla del asedio femenino. La corifeo instiga al grupo de las viejas de este modo:¹⁰

*También nosotras, mujeres, desvistámonos rápido, para que podamos oler a mujeres **encolerizadas** (γυναικῶν ... ὠργισμένων) capaces de morder (αὐτοδαΐ), (vv. 686-688).*

Y el coro en su conjunto amenaza a los ancianos:

*(...) de lo **enojadísima** (ὑπερχολῶ) que estoy, te haré de partera como hizo el escarabajo con el águila a punto de parir (vv. 694-695).¹¹*

La ferocidad y desmesura de la cólera de las ancianas se pone de manifiesto en su deseo de morder (αὐτοδάξ)¹² y en la hipérbole inscrita en el preverbio ὑπέρ del verbo ὑπερχολάω.¹³ Con ello se ratifica la percepción generalizada entre los griegos -sostenida por diversas culturas y nada ajena a nuestro tiempo- acerca de la intensidad emocional de las mujeres, al extremo del desborde y la desmesura: la mujer no solo siente más, sino que también exterioriza más sus afectos. Las fuentes médicas antiguas encuentran en la debilidad de su físico la causa para esa debilidad emocional, sobre todo en lo que respecta a la incontinencia de la expresión del sufrimiento, algo que dio lugar a la promulgación de leyes, en tiempos de Solón, que controlaran su manifestación en la ciudad de Atenas.¹⁴ En *Lisístrata*, es el magistrado el que mejor expone la inconveniencia de que las emociones femeninas invadan el espacio público (vv. 387-98), cuando recuerda la participación desenfadada de las mujeres en ritos orgiásticos, mientras los hombres celebran la asamblea: “Excesos (ἀκολαστήματα) como esos provienen de ellas”, concluye.¹⁵ Por lo demás, la expresión del fervor emocional femenino permea toda la obra, principalmente en lo que respecta a cuestiones amorosas y sexuales: frente al pedido de la abstención sexual, las jóvenes abandonan rápidamente el lugar (v. 125), tuercen la boca y niegan con la cabeza (v. 126), se ponen pálidas (v; 127), lloran (v. 127). También con entusiasmo se disponen a jurar ante la expectativa de beber vino (cf. interjecciones y exclamaciones: vv. 198, 215, 200, 201). La cólera femenina, en esa misma dirección, se expresa con un grado de furia que la acerca a la locura, con lo cual las ancianas no harían sino confirmar el carácter irascible de las mujeres que la tragedia en particular, con personajes como Clitemnestra o Medea, han vuelto un tópico.¹⁶ Este estereotipo de mujeres susceptibles de montar rápidamente en cólera, sin embargo, es rastreable también en otras fuentes, como Heródoto, Platón o los oradores áticos. Y suelen ser las viejas las más proclives a la irritación o el enfado.

Ahora bien, esta ira femenina es presentada casi siempre como ilegítima,¹⁷ una opinión que las viejas parecen tener muy presente, porque se ocupan de reclamar su derecho a reaccionar de esa forma a partir del reconocimiento de haber servido a la ciudad. Explicitan que merecen ser honradas y condenan el ultraje de los ancianos. Para decirlo de otro modo, reclaman el honor que conlleva la autorización para sentirse encolerizadas. Así como los viejos se enorgullecen por el servicio a la patria rendido en Maratón (v. 285) o Salamina (v. 675),¹⁸ las ancianas proclaman su patriotismo por

haber participado en una serie de selectos rituales públicos que con detalle enumeran: fueron *arrhephoroi* (v. 641), prepararon tortas para Atenea, la patrona de la ciudad (v. 644), participaron en las Brauronias en honor a Deméter (v. 645) y oficiaron de canéforas en las Panateneas (vv. 646-647) y, por si fuera poco, pagan también su contribución cívica engendrando hombres (v. 651).¹⁹ Ellas reconocen su identidad cívica y hacen hincapié en su integración en la vida de la polis. Si, como Allen (2003, p. 85) sostiene, la exclusión de las mujeres de las instituciones políticas provoca su exclusión de la “práctica de la cólera” de los lugares donde este sentimiento está valorizado como una actividad socialmente viable, las ancianas de *Lisístrata*, atentas a esta circunstancia, proponen ser integradas en la ciudad, en la cual tendrían efectivamente una activa participación sociopolítica, que los varones parecen -o no quieren- ver.

Sin embargo, al mismo tiempo, como saben que no es la cólera lo que los hombres aprecian de una mujer,²⁰ sino, todo lo contrario, la serenidad, la calma y, sobre todo, el silencio, terminan las viejas validando la óptica masculina, haciendo propios estos parámetros virtuosos de comportamiento femenino.²¹ El sometimiento femenino implica también la imposibilidad de expresar cualquier tipo de sentimiento que no sea la templanza. Ello explica la insistencia con que las ancianas limitan la expresión de su encono a los términos de una reacción que expresamente catalogan de no querida ni buscada, sino forzada por la conducta disparatada de los hombres, lo que las ha llevado a actuar incluso contra lo que sería su discreta y contenida naturaleza femenina. Las emociones siempre están sujetas a un escrutinio y un juicio de valor por parte de quien las percibe y por parte de quien las siente, y están sujetas a intervenciones normativas. El caso de la cólera y su relación con las prescripciones de los roles sexuales no puede ilustrarlo mejor. Dicen las viejas:

*Bueno, amigo, no hay que ponerles la mano encima a los vecinos como si tal cosa; si lo haces, es **forzoso** (ἀνάγκη) que acabes con un ojo hinchado. Porque todo lo que quiero es **estar sentada en casa, discretamente** (σωφρόνως) como una muchachita, **sin incomodar aquí a nadie, ni mover una pajita**, a no ser que alguno me exprima el panal y **me haga enojar** (με κάρεθίζη), como si fuera un avispero (vv. 471-475).²²*

...si **me calientas** (ζωπυρήσεις), entonces voy a soltar la cerda (ῥν) que llevo dentro de mí²³ y voy a hacer que pidas ayuda a los vecinos cuando te esquile (vv. 683-685).

Las ancianas se hacen cargo de las expectativas masculinas acerca de cómo deben sentir. Presentan su exasperación como provocada por la improcedente conducta masculina, que las conduce a un grado de excitación ajena a su forma de ser moderada. Son los hombres los que han provocado todo el desorden: el de la guerra en el plano cívico-militar y el de la irritación femenina en el plano emocional. Por lo demás, sobran los testimonios que dan cuenta de la valoración del silencio, considerado una virtud femenina, relacionado con la *sophrosyne*, que también era percibida como una emoción entre los antiguos.²⁴ En el *agón* de la obra, la heroína expone el caso del silenciamiento femenino de las mujeres en el *oikos* y repite esta idea de su natural calma para soportar la incompetencia masculina: “(...) por nuestra natural templanza (ὑπὸ σωφροσύνης), soportábamos (ἠνεσχόμεθ’) cualquier cosa que hacíais vosotros los hombres, porque no nos dejabais ni chistar (οὐ γὰρ γρούζειν εἰᾶθ’ ἡμᾶς)” (vv. 507-509).²⁵

El segundo de los pasajes arriba citado es revelador del modo como las emociones suelen conceptualizarse térmicamente en el sistema metafórico que las contempla, recordando que el sentimiento es también algo palpable y material (KÖVECSES, 2000).²⁶ Resulta natural que, dada su fisiología, la cólera se vincule con el calor, y que un verbo como ζωπυρέω (“encender”, “calentar”) se use como sinónimo de “encolerizar”. La imagen de la cólera como fuego aparece ya en Homero y recorre toda la literatura griega, incluyendo al propio Aristófanes en varias de sus obras.²⁷ En cuanto a la mención de la cerda (ῥν) -en rigor una jabalina o cerda salvaje-, existen otros testimonios que certifican su valor simbólico para aludir a la cólera violenta (cf. *Avispas*, v. 36, en alusión a Cleón). El mismo simbolismo se les adjudica a las avispas, cuya irascibilidad también era proverbial (cf. *Iliada* XVI, vv. 259-265), y explica la alusión de las ancianas a sí mismas como “avispero” (475) en el primero de los pasajes citados. Sobre la imagen irascible de las avispas, reposa la concepción de los jueces en la comedia *Avispas*, cuya cólera se materializa metafóricamente en su agujijón (cf. *Avispas*, vv. 223-224: “la raza de los viejos, si uno la irrita (ἦν τις ὀργίση) se parece a un avispero (ἔσθ’ ὅμοιον σφηκιᾶ).²⁸

Es significativo también que los ancianos eviten darle el nombre de cólera al arrebató emocional de las ancianas. Prefieren, a cambio, hablar de desvergüenza -considerada también un afecto-, o de osadía, una suerte de coraje mal habido. Ello puede deberse a lo que venimos comentando, que la cólera se relacionaba con el honor y suponía el reconocimiento de una jerarquía que los viejos se niegan a otorgar a las mujeres. La desvergüenza, por su parte, es una emoción de tipo ético, relacionada con el juicio moral de los otros, que los viejos expresan implícitamente en su condena a las mujeres.²⁹

no hay criatura tan desvergonzada como las mujeres (ἀναιδές ἔστιν ὡς γυναικες), (v. 369).

No hay bestia más indomable que la mujer, ni siquiera el fuego, ni ninguna pantera es tan desvergonzada (ἀναιδής), (vv. 1014-1015).³⁰

Los viejos juzgan la actitud de las ancianas acorde con la misoginia popular, de tradición hesiódica, y reproducen una serie de lugares comunes al compararlas con bestias y monstruos (v. 476), considerarlas insolentes (vv. 399, 425, 659) y con justicia odiadas por el trágico Eurípides y todos los dioses (vv. 283, 371, 622, 635). La contienda entre ambos semicoros se instaura como una cuestión de rivalidad entre los sexos.

Al margen de sus compañeras, sin llegar nunca a identificarse con ellas, se encuentra la heroína Lisístrata. No ha pasado inadvertida la excepcionalidad del personaje: la noble idea de salvar a la *polis* provino solo de ella y es la que instruye al resto de las mujeres sobre cómo llevar este proyecto a cabo. Habla solemnemente y lo hace un público, incluso de cara a los hombres, quienes, además, la llaman por su nombre (v. 1086), algo totalmente inusual para una mujer de su tiempo. Cuando habla, ella se incluye en el grupo de las esposas, pero no sabemos nada de su marido, ni de su edad, y se muestra insensible a los sentimientos eróticos y domésticos. Se ha creído encontrar la clave de esta circunstancia en la relación que habría guardado su nombre (“La Disuelve-ejércitos”) -y por ende el personaje- con el de Lisímaca (“La Disuelve-guerras”), la sacerdotisa de Atenea Políade en ese momento, la encargada de cuidar el tesoro de Atenas.³¹ A través de Lisímaca, también podría Lisístrata tener algo que ver con la propia Atenea, una diosa que combina, como ella, atributos femeninos y masculinos, es inmune a las tentaciones del sexo, vela por los valores del hogar, pero es al mismo tiempo una guerrera (FOLEY, 1982, p. 9ss.).

Esta relación con Lisímaca, también ha servido para explicar su semblante ofuscado un rasgo de su rostro sobre el cual por dos veces se llama la atención en la comedia. No bien comenzada la pieza, su vecina Calonica indaga sobre el motivo de la preocupación que su rostro delata.

¿Qué te conmueve (συντετάραζαι)?³² ¿No pongas esa cara de preocupación (σκυθρώπαζ'), criatura, que no te queda bien arquear las cejas (τοξοποιεῖν τὰς ὄφρῳς)! (vv. 7-8)

Lisístrata no hace esperar su respuesta y manifiesta que le “arde el corazón” (κάομαι τὴν καρδίαν, v. 9), porque está afligida (ἄχθομαι, v. 10) a causa de las mujeres jóvenes que, a pesar de haber sido convocadas, todavía no se han hecho presentes en el lugar, dando así por cierta la acusación de los hombres de que son “capaces de cualquier cosa (πανούργοι, v. 11)”. Las emociones se leen en el rostro, pero se sienten en el corazón.³³ Ya Aristóteles (*De anima*, 1.1.403a30-b1) estipulaba que “el médico (ὁ φυσικὸς) definía la cólera como una ebullición de la sangre y algo caliente alrededor del corazón (τοῦ περὶ καρδίαν αἵματος καὶ θερμοῦ)”. La observación de Calonica y la reacción somática de la heroína apuntan al mismo sentido: Lisístrata no puede ocultar su cólera contra sus propias congéneres.³⁴ El verbo σκυθρωπάζω –que Liddell & Scott traducen “look angry or sullen, be of a sad countenance”– remite a la pesadumbre de su talante sombrío³⁵, pero es la alusión al arqueo de las cejas lo que termina por perfilar la emoción que la perturba: la disposición de las cejas unidas es ampliamente reconocida como un signo de encono.³⁶ Precisamente, entre los griegos, la expresión metonímica más común para denominar la cólera es τὰς ὄφρῳς συνάγειν (“unir las cejas”), que equivale a ‘encolerizarse’ (cf. *Nubes*, v. 582; *Pluto*, v. 756). El verbo usado por Calonica, τοξοποιεῖν (“poner en forma de arco”) tiene el mismo sentido, pero, como no se registra con anterioridad, podría ser original de Aristófanes, y jugar paronímicamente, como propone Taillardat (1962, p. 216), con el verbo que le antecede, σκυθρωπάζειν, que remeda fonéticamente el gentilicio ‘escita’ (Σκύθης): los escitas, recordemos, eran muy buenos arqueros y también muy irritables.

La referencia a las partes del cuerpo para conceptualizar las emociones es una táctica culturalmente determinada, presente en todas las lenguas, ya sea a través de expresiones metonímicas, que ponen el foco en alguna reacción corporal o parte del cuerpo –como el arqueo de las cejas (v. 8); ya sea metafóricas, que subrayan el elemento experiencial de la emoción

-como la intensidad que indica un corazón en llamas (v. 9).³⁷ El cuerpo -sus gestos, movimientos, o posturas- constituye el componente expresivo esencial de las emociones. Aunque socialmente construidas, las emociones están enraizadas en nuestra naturaleza física y por ello muchas veces escapan al control racional. El hecho de que la mera expresión de un síntoma fisiológico valga por la emoción misma indicaría que el aspecto cognitivo y la sensación corporal no siempre pueden separarse.

La segunda de las ocasiones en la que se llama la atención sobre el semblante de Lisístrata se registra en momentos en que ella sale inesperadamente de la Acrópolis, con un gesto rígido que vuelve a expresar su insatisfacción y enojo. Pregunta la corifeo:

Soberana de esta acción y de este plan ¿por qué has salido del recinto con cara de preocupación (σκυθρωπός)?

Y ella le responde:

*El comportamiento de unas mujeres malvadas y el modo de pensar femenino me hacen perder el ánimo (ἀθυμείν) y dar vueltas de arriba para abajo (περιπατεῖν ἄνω κάτω), (706-709).*³⁸

Es de destacar que nuevamente se alude a su “cara de preocupación” con el término que había usado Calónica al comienzo de la comedia (v. 7), esta vez en su forma adjetival σκυθρωπός, lo que nos hace suponer que los espectadores asociaran de inmediato con el sentimiento de la cólera que en su momento había expresado. Aquí se sumaría la frustración, el fastidio y el desánimo -¿tal vez la desilusión?-, según sugiere el verbo ἀθυμέω y el desplazamiento desorientado que el propio personaje refiere.³⁹ Tal como la acción se resuelve a continuación -con la enérgica amonestación de las jóvenes por parte de la heroína cuando intentan escapar a sus hogares- no se da lugar para dudar de su enojo.⁴⁰ Puede dar fe la heroína de que no es una empresa fácil hacer depender de la castidad de las mujeres la salvación de Atenas, conocidas como son por su insaciabilidad en materia sexual. Con la mostración de su cólera, ella logra encauzar y contener aquello que estaba a punto de desmadrarse. Es la suya una cólera completamente ajena a la cólera escandalosa y violenta de las ancianas. Carece de su histrionismo y violencia, física y/o verbal. Por el contrario, la suya es una cólera silenciosa, al punto de que también se manifiesta a través del silencio. “¿Por qué te

callas” (Τί σιγάς; v. 70), le pregunta Mírrina, tras su arribo retrasado. Como bien observa Cairns (2003, p. 48), en relación con pasajes de la *Iliada*, el silencio puede también ser una manera de contener la ira, evitando de este modo una respuesta agresiva de la otra parte; si el silencio se hace obstinado, que no es el caso de Lisístrata, se vuelve una forma de retaliación en sí mismo.

Lisístrata posee el liderazgo de un estratega, por eso su cólera equivale a la cólera de los líderes políticos. En los hombres, explica Sartre (2016, p. 25), la cólera es antes que nada manifestación de su actividad, de su capacidad de juicio, que los lleva a enojarse y decidir las medidas que imponen para calmarla.⁴¹ En esa misma dirección, es la cólera de Lisístrata el agente del cambio social que ella concibe y ejecuta y, en virtud de los valores que encarna, su cólera no solo es legítima sino necesaria para llevar a término la utópica resolución de un acuerdo de paz. No deja de ser un hecho significativo que su enojo no solo esté suscitado por los hombres, responsables del desorden cívico y doméstico que reina a raíz de su empecinado belicismo, sino que también está dirigida hacia las de su propio sexo, que demuestran no estar a la altura de su noble propósito, el de la salvación de Atenas (vv. 30-31). Ella percibe la indolencia femenina como una ofensa personal, pero sabe autocontrolar su cólera como se esperaba que los varones ciudadanos lo hicieran.⁴² El control de la cólera, que implica la limitación de su expresión y la moderación, es un consejo recurrente en la oratoria forense, donde los jueces son instados a enojarse contra aquellos que actúan en contra de la *polis*, cuyos intereses hacen propios.⁴³ Lo mismo ocurre con Lisístrata, cuya cólera orienta su toma justa de decisiones y la mueve a actuar. La forma en la que gestiona su cólera es, fácil de ver, típicamente masculina -no por nada es llamada la más valiente (ἀνδρειοτάτη, vv. 549, 1108), que significa ser la más viril.⁴⁴

Por otro lado, y en atención a la técnica de la composición dramática, reconocemos en el modo solapado en que ella devela sus sentimientos una forma de generar curiosidad en el público. Esto se hace más evidente en el prólogo, que juega precisamente con las expectativas que provoca el hecho de que muy gradualmente se dé a conocer su plan, generando graciosos equívocos, que están en la base del divertimento cómico.

Conclusiones

Las emociones forman parte de la interacción entre los sexos y, en ese sentido, también son reveladoras de las estructuras de poder imbricadas en ellas. La cólera, en concreto, es un marcador de género y cumple un papel significativo en la construcción de las identidades sexuales. Nos hemos concentrado en la cólera de los personajes femeninos de *Lisístrata*, porque, al ser percibida como una emoción viril, pone en evidencia las transgresiones que en materia de género permean toda la comedia. Según hemos tratado de demostrar, la cólera tiene un importante espesor dramático, habida cuenta de que aparece lexicalizada en varios pasajes y que se manifiesta su percepción y su expresión, tanto verbal como corporal. En consonancia con unas prácticas culturales familiares para su público, estas mujeres actúan sus emociones con un alto compromiso afectivo y se muestran altamente conscientes de su experiencia emocional hasta el punto de volverla un tópico de su discurso.

En ese desarrollo, observamos que los subgrupos femeninos conforman comunidades emocionales, esto es, agrupaciones definidas por su propio sistema de sentimientos, que las diferencia de los otros. La cólera, precisamente, es uno de los componentes afectivos que caracteriza la experiencia emocional del semicoro de ancianas. La construcción e interpretación de esta cólera reproduce la ambivalente tensión que en toda la obra gira en torno a la consideración del género femenino: por un lado las mujeres responden al estereotipo de la debilidad y desenfreno típicos de la concepción misógina griega, pero, por el otro, las viejas en particular consideran legítima su expectación de un respeto ganado por preservar los nobles valores del hogar y la familia, y, en especial, por contribuir patrióticamente con la vida cívica de la *polis* -un reclamo de corte político para el cual la cólera se presenta como un afecto apropiado por su notoria connotación ideológica y cívica. Como los hombres griegos parecen haber reservado la cólera para sí, con su cólera las mujeres cuestionan esta 'exclusión' de tipo afectiva y reclaman a un tiempo, la paridad y el reconocimiento social. Ello no obsta, sin embargo, -y aquí subrayamos la contradicción- que ellas confiesen que no buscan encolerizarse, porque, según sus palabras, están a gusto con el régimen emocional que los hombres le han impuesto: el de la *sophrosyne* y el silencio.⁴⁵

Distinto es el caso de la cólera del personaje de Lisístrata. Como elaboración cultural que son, las pasiones están socialmente conceptualizadas en

atención a los actores involucrados y la ocasión que las contempla. En las antípodas de la cólera destructiva que desvaloriza a las viejas y las ancla en la deficiencia que supone su feminidad -ellas encarnan la imagen de las mujeres como peste-, en cambio la cólera ennoblece a la heroína. Alejada, sentimentalmente hablando, de sus congéneres, entonces se sitúa más cerca del ideal de comportamiento masculino, también en lo que respecta a la dinámica emocional que la representa. Con justo reclamo ella pretende y exige el respeto que su personaje y, especialmente, su agenda política merecen.

En una comedia cuyo argumento se funda en la denuncia de la incompetencia de los varones para llevar adelante la cosa pública, enfrascados como están en una contienda fratricida, se trasladan a la heroína los valores y deberes del buen ciudadano. Ello se logra, claramente, masculinizando al personaje, para lo cual el componente afectivo juega un rol crucial. La cólera de Lisístrata agencia el cambio y marca el camino recto a las mujeres para el cumplimiento de lo pactado. Saca fuerzas de ella y la manipula también retóricamente, a sabiendas de la amenaza inherente que este sentimiento encierra. El ejercicio de la cólera da peso político a su comportamiento y con ella afirma su virilidad. Si la cólera fue valorizada como un principio de acción pública en la Atenas democrática (ALLEN, 2003) y fue central en la organización social, en Lisístrata garantiza el éxito de su transformación social.⁴⁶

Resumiendo, la representación dramática de la cólera en las mujeres de *Lisístrata* ilustra con creces la conceptualización social de una emoción que es clave para iluminar acerca de la mala reputación de las mujeres, como sucede con las ancianas y, al mismo tiempo, se vuelve un instrumento esencial en la heroína para construir su política de paz. No es tanto su reputación personal lo que está en juego como la afrenta al proyecto político que ella representa. Para que su cólera sea legítima, Lisístrata debe permanecer al margen del resto de los personajes femeninos, enfrentada a hombres y mujeres por igual. Como los afectos también se aprenden, es completamente verosímil que ella, que fue educada por hombres (su padre y otros ancianos, vv. 1126-1127), también haya aprendido a sentir como ellos, lo que la ha llevado a tomar las riendas de la acción.

Referencias bibliográficas

Documentación escrita

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu; Introd. Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Trad. Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1987.

_____. *The comedies of Aristophanes. Lysistrata*. Trad. Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris and Phillips, 1990. v. 7.

Bibliografía

ALLARD, Jean-Noël; MONTLAHUC, Pascal. The gendered construction of emotions in the Greek and Roman worlds. *Clio. Women, Gender, History*, Paris, v. 47, n. 1, p. 23-43, 2018.

ALLEN, Danielle. Angry bees, wasps and jurors: the symbolic politics of ὀργή in Athens. In: BRAUND, Susanna; MOST, Glenn (eds.). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 76-98.

BLOK, Josine. Recht und Ritus der Polis. Zu Bürgerstatus und Geschlechterverhältnissen im klassischen Athen. *Historische Zeitschrift*, Berlin, v. 278, n. 1, p. 1-16, 2004.

BOEHRINGER, Sandra; SEBILLOTTE CUCHET, Violaine. Corps, sexualité et genre dans les mondes grec et romain. In: GHERCHANOC, Florence (ed.). *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2015, p. 83-108.

BOQUET, Damien; LETT, Didier. Emotion and the Concept of Gender. *Clio. Women, Gender, History*, Paris, v. 47, n. 1, p. 7-22, 2018.

BOUVIER, David. Peut-on légiférer sur les émotions funéraires? Platon et l'interdiction des chants funèbres. *Revue d'Histoire des Religions*, Paris, v. 225, n. 2, p. 243-272, 2008.

BRAUND, Susanna; MOST, Glenn (eds.). *Ancient anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BRUIT ZAIDMAN, Louise; SCHMITT PANTEL, Pauline. L'historiographie du genre: état des lieux. In: SEBILLOTTE CUCHET, Violaine; ERNOULT,

- Nathalie (eds.). *Problèmes du genre en Grèce ancienne*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2007, p. 27-48.
- CAIRNS, Douglas. Ethics, Ethology, Terminology: Iliadic Anger and the Cross-Cultural Study of Emotion. In: BRAUND, Susanna; MOST, Glenn (eds.). *Ancient anger*. Perspectives from Homer to Galen. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 11-49.
- _____. *Aidos*. The psychology and ethics of honour and shame in Ancient Greek literature. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- _____.; FULKERSON, Laurel (eds.). *Emotions between Greece and Rome*. London: Institute of Classical Studies, 2015.
- CAIRNS, Douglas; NELIS, Damien (eds.). *Emotions in the Classical world*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.
- CHANIOTIS, Angelos (ed.). *Unveiling emotions: sources and methods for the study of emotions in the Greek World*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2012.
- _____.; DUCREY, Pierre (eds.). *Unveiling emotions II: emotions in Greece and Rome: texts, images, material culture*. Stuttgart: Franz Steiner, 2013.
- CHANIOTIS, Angelos (ed.). *Unveiling emotions III. Arousal, display, and performance of emotions in the Greek world*. Stuttgart: Franz Steiner, 2021.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Histoire des mots. Avec un supplément sous la direction de: Alain Blanc, Charles de Lamberterie, Jean-Louis Perpillou. Paris: Klincksieck, 1999.
- FERNÁNDEZ, Claudia N. Lisístrata, la estratega. In: GASTALDI, Viviana; FERNÁNDEZ, Claudia; DE SANTIS, Guillermo (eds.). *Imaginarios de la integración y marginalidad en el drama ático*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2016, p. 99-129.
- FOLEY, Helene. The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*. *Classical Philology*, Chicago, v. 77, n. 1, p. 1-21, 1982.
- GOFF, Barbara. *Citizen Bacchae*. Women's ritual practice in Ancient Greece. Berkeley: University of California Press, 2004.
- HANDLEY, Eric. Words for 'soul', 'heart' and 'mind' in Aristophanes. *Rheinisches Museum*, Frankfurt, v. 99, p. 205-2225, 1959.
- HARDER, Marijke; STÖPPELKAMP, Katrin (eds.). *Emotions in Antiquity*. Blessing or Curse? Leuven: Peeters, 2016.
- HARRIS, William. *Restraining rage: the ideology of anger control in Classical Antiquity*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2001.

_____. The rage of women. In: BRAUND, Susanna; MOST, Glenn (eds.). *Ancient anger. Perspectives from Homer to Galen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 141-143.

HOLOKA, James. “Looking darkly”: reflections on status and decorum in Homer. *Transactions of the American Philological Association*, Cleveland, v. 113, p. 1-16, 1983.

IRIARTE, Ana. *Feminidades y convivencia política en la antigua Grecia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2020.

KONSTAN, David. *The emotions of the Ancient Greeks*. Studies in Aristotle and Classical literature. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

_____. Between appetite and emotion, or Why can't animals have erôs? In: SANDERS, Ed; THUMIGER, Chiara; CAREY, Chris; LOWE, Nick (eds.). *Erôs in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 13-26.

KALIMTZIS, Kostas. *Taming anger: the Hellenic approach to the limitations of reason*. London: Bristol Classical Press, 2012.

KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor and emotion: language, culture and body in human feeling*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LATEINER, Donald. *Sardonic smile: nonverbal behavior in Homeric epic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

LEWIS, David. Notes on Attic inscriptions (II) XXIII: Who was Lysistrata. *Annual of the British School at Athens*, London, v. 1, p. 1-12, 1955.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, with a revised supplement edited by P. G. W. Glare. Oxford: Clarendon Press, 1996 [1843].

MCCLURE, Laura. *Spoken like a woman: speech and gender in Athenian drama*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

MUELLNER, Leonard. *The anger of Achilles: mēnis in Greek epic*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2004.

MUNTEANU, Dana (ed.). *Emotion, genre and gender in Classical Antiquity*. London: Bristol Classical Press, 2011.

OLSON, Douglas. Kleon's Eyebrows (Cratin. fr. 228 K-A) and Late 5th-Century Comic Portrait-Masks. *The Classical Quarterly*, Oxford, v. 49, n. 1, p. 320-321, 1999.

PERFETTI, Lisa (ed.). *The representation of women's emotions in Medieval and Early Modern culture*. Gainesville: University Press of Florida, 2005.

- RADEMAKER, Adriaan. *Sophrosyne and the rhetoric of self-restraint: polysemy & persuasive use of an Ancient Greek value term*. Leiden: Brill, 2005.
- ROBSON, James. The language(s) of love in Aristophanes. In: SANDERS, Ed; THUMIGER, Chiara; CAREY, Chris; LOWE, Nick (eds.). *Eros in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 251-266.
- ROSENWEIN, Barbara. *Emotional communities in the Early Middle Ages*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2006
- _____. Problems and methods in the History of Emotions. *Passions in Context*, Cidade do México, v. 1, p. 1-31, 2010.
- _____. *Anger: the conflicted history of an emotion*. New Haven: Yale University Press, 2020.
- SANDERS, Ed; JOHNCOCK, Matthew (eds.). *Emotion and persuasion in Classical Antiquity*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2016.
- SARTRE, Maurice. Les Grecs. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (eds.). *Histoire des émotions*. I. De l'Antiquité aux Lumières. Paris: Le Seuil, 2016, p. 17-63.
- SEBILLOTTE CUCHET, Violaine. Les antiquistes et le genre. In: SEBILLOTTE CUCHET, Violaine; ERNOULT, Nathalie (eds.). *Problèmes du genre en Grèce ancienne*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2007, p. 11-26.
- SOMMERSTEIN, Alan. Notes. In: ARISTOPHANES. *The comedies of Aristophanes*. Lysistrata. Trad. Alan H. Sommerstein. Warminster: Aris and Phillips, 1990, p. 155-224. v. 7.
- SPATHARAS, Dimos. *Emotions, persuasion, and public discourse in Classical Athens*. Berlin: De Gruyter, 2019.
- TAILLARDAT, Jean. *Les images d'Aristophane: études de langue et de style*. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- THEODOROPOULOU, Maria. The emotions seeks to be expressed. Thoughts from a linguist's point of view. In: CHANIOTIS, Angelos (ed.). *Unveiling emotions: sources and methods for the study of emotions in the Greek world*. Stuttgart: Steiner, 2012, p. 433-68.
- WALSH, Thomas. *Fighting words and feuding words: anger and the Homeric poems*. Lanham: Lexington Books, 2005.

¹ En las obras previas del comediógrafo, las mujeres cumplían solo papeles marginales. *Lisístrata* fue representada bajo el nombre del productor Calístrato, durante una época en que Atenas había logrado sobreponerse a los desastres de la expedición a Sicilia y conseguido reconquistar algunas ciudades rebeldes, como Mitilene o Lesbos o Quíos. Sin embargo, un acuerdo de paz con Esparta estaba muy lejos de pensarse como una propuesta efectiva. La ocupación espartana de Declea (413 a.C.) había cerrado el acceso a las minas de Laurión y obligado a los campesinos a abandonar sus campos. Si comparamos con otras comedias, *Lisístrata* tiene muy pocas referencias a personajes o situaciones de la época.

² Abundan los estudios de género dedicados a la antigüedad griega. Para una visión de conjunto acerca de sus aportes, desarrollo y evolución, cf. Sebillotte Cuchet (2007); Boehringer; Sebillotte Cuchet (2015); Iriarte (2020).

³ Las emociones, según la perspectiva constructivista que adoptamos, dependen de un proceso de evaluación cognitiva en un contexto social específico. La bibliografía sobre su estudio en la antigüedad es ingente. Destacamos, entre muchos otros, Konstan (2006); Chaniotis (2012); Sanders; Johncock (2016); Chaniotis; Ducrey (2013); Cairns; Fulkerson (2015); Harder; Stöppelkamp (2016); Cairns; Nelis (2017); Spatharas (2019); Chaniotis (2021). Sobre emociones y género, cf. Munteanu (2011); Boquet; Lett (2018); Allard; Montlahuc (2018).

⁴ Sobre la cólera en la antigüedad -probablemente la emoción más y mejor estudiada-, cf. Harris (2001); Braund; G. W. Most (2003); Muellner (2004); Walsh (2005); Kalimtzis (2012). Rosenwein (2020) expone las dificultades que ha supuesto su estudio y la dificultad de conciliar las distintas concepciones que se han tenido de ella a través de los tiempos.

⁵ Son muchos los términos -no exactamente sinónimos- que designan el sentimiento de la cólera: *μῆνις*, *χόλος*, *χαλεπαίνω*, *θυμός*, *ὄργη* y sus cognados. Obviamente no siempre la expresión de un sentimiento viene etiquetada en un diálogo, por ello es necesario examinar también sus procesos narrativos, lo que se ha dado en llamar el ‘libreto’ de las emociones, que contemplan las condiciones sociales en las que se provocan y reconocen.

⁶ Cf. *Retórica*, 1378a30-2: “Sea la cólera (*ὄργη*) un anhelo (*ὄρεξις*), acompañado de pesar (*μετὰ λύπης*), de una venganza evidente (*τιμωρίας* [*φαινομένης*]), a causa de un menosprecio manifiesto (*διὰ φαινομένην*)

ὀλιγοψίαν) hacia uno mismo o a uno de los suyos, cuando no es merecedor del desprecio”. En la *Ética a Nicómaco* (1103b18-20, 1145b12-14, 1150b19-28), el tratamiento de la cólera pone el foco en su aspecto moral; en ese contexto ella es concebida como la respuesta ante una injusticia (ἐπιφαινομένη γὰρ ἀδικία ἡ ὀργή ἐστίν, 1135b28-9), pero, como todas las pasiones, debe controlarse y ajustarse a la razón.

⁷ Cf. Konstan (2006, p. 73): “We might describe the social situations in which anger is triggered or allayed in Aristotle’s account as informed by an acute sense of honor, with its intense regard for status, protocols of conduct, and the opinion of others (...)”. Sobre la cólera se expresaron también los estoicos, como Crisipo en su *Περὶ παθῶν*, o el epicúreo Filodemo (*Περὶ ὀργῆς*); también Séneca (*De ira*), Plutarco (*Περὶ ἀοργησίας*), o Galeno (*Περὶ διαγνώσεως καὶ θεραπείας τῶν ἐν τῇ ἐκάστου ψυχῇ ἰδίων παθῶν*).

⁸ Konstan (2006, p. 57ss.) reconoce la cólera de un personaje cuasi divino como Medea, pero no la de Deyanira, cuya intención no era producir la muerte de su esposo. Cuestiones como la posibilidad de hacer efectiva la venganza o el carácter voluntario de la misma han servido para determinar si es la cólera la emoción que explica su temeridad. Harris (2003), por su parte, se ocupa también de Alcmena (*Los Heraclidas*), o de la cólera divina, como la de Afrodita en *Hipólito*; por fuera de los personajes de ficción, menciona a Jantipa, la mujer de Sócrates, cuya reputación por su mal genio era paradigmática.

⁹ El amor podría ser considerado un apetito (en griego ἐπιθυμία) y no una emoción (πάθος). Konstan (2013) lo considera a mitad de camino entre el deseo elemental y la emoción. Sobre *eros* en la comedia, cf. Robson (2013). El deseo sexual domina a las mujeres, pero también provocan ellas el mismo sentimiento en los hombres, lo que las vuelve poderosas. Sobre el concepto de ‘comunidad emocional’, cf. Rosenwein (2006; 2010).

¹⁰ Es el momento de la parábasis, pero la división del coro impide su desarrollo convencional. Perdura, sin embargo, el gesto de los coreutas de despojarse de sus vestimentas: primero los hombres se quitan las capas y túnicas (vv. 614, 662), y las mujeres replican el mismo gesto (vv. 637, 686).

¹¹ La fábula que se menciona en este pasaje, atribuida a Esopo, se refiere a un escarabajo que se venga de un águila que rompía sus huevos cada vez que los depositaba en el nido. Cuando finalmente el águila dejó los huevos en el regazo de Zeus, el escarabajo se la ingenia para que Zeus los descuide y los deje caer. Las mujeres amenazan, recordando este relato, con castrar a los ancianos. La mención de los testículos es habitual en este tipo de provocaciones, pero no pierde por ello su connotación erótica.

¹² El término ἀποδοᾶξ está solamente atestiguado en Aristófanes. Entendemos, siguiendo a Taillardat (1962, p. 218-9), que “les femmes son prêtes, dans leur rage, à mordre les vieillards qui les attaquent”. Henderson (1987, p. 161), en el mismo sentido, interpreta “angry enough to bite” (cf. situaciones similares en *Avispas*, vv. 164, 943; *Paz*, v. 607). Podría también interpretarse que las ancianas están tan irritadas que se muerden los labios, como traduce Pompeu (2010, p. 78): “... o cheiro de mulheres iradas a se morderem”.

¹³ En los escritos hipocráticos significa “estar sobrecargado de bilis”.

¹⁴ Cf. Allard; Montlahuc (2018, p. 35ss.). Este tipo de regulaciones apuntaban sobre todo a limitar el lamento femenino en el marco de los rituales fúnebres; al respecto cf. Bouvier (2008). Sobre la proclividad de las mujeres a expresar el dolor, cf. Sófocles (*Ajax*, v. 580) y Eurípides (*Andrómaca*, v. 94-5). En la concepción del cuerpo enraizada en la teoría de los humores, las mujeres eran consideradas más frías y húmedas y por tanto más volátiles y menos estables que los hombres, cuya constitución era seca y caliente. Con las primeras se asociaban la modestia, la dulzura, el temor, la compasión, con los segundos la cólera, la audacia, el odio (cf. PERFETTI, 2005, p. 5). En su *Historia de los animales* (608b), el Estagirita explica que la mujer, por su naturaleza menos perfecta que la de los hombres, es más llorona, celosa, quejumbrosa, parlanchina, hiriente.

¹⁵ El magistrado, un delegado del gobierno, representa emblemáticamente la mentalidad masculina. Es derrotado por la heroína en el *agón* (vv. 476-613).

¹⁶ Es una idea que se repite en varios testimonios. En rigor, la relación de la cólera con la locura trasciende a las mujeres e involucra también a los hombres -recordemos el retrato de Cambises por parte de Heródoto; cf. también Galeno, *Περὶ διαγνώσεως καὶ θεραπείας τῶν ἐν τῇ ἐκάστου ψυχῇ ἰδίων παθῶν* 5.2

¹⁷ Que la cólera era considerada una emoción típicamente masculina e inapropiada para una mujer se depende de la pregunta retórica que Lisístrata le hace al magistrado (v. 465): ¿O no crees que las mujeres tienen bilis (χολὴν ἐνεῖναι)? Cf. Harris (2003, p. 137): “The point of the stereotyped angry woman is that she represents an attempt at the thorough denigration, indeed delegitimization, of female anger.”

¹⁸ En la vida cívica, la conmemoración de las guerras pasadas contribuye fuertemente a la constitución de la comunidad emocional.

¹⁹ De acuerdo con Sebillotte Cuchet (2007), y antes Blok (2004), las mujeres ejercitaban su autoridad en la esfera pública a través de su participación en celebraciones solemnes como las nombradas por las ancianas, que les permitían ocupar el espacio cívico. A partir de esta observación, la autora

pretende corregir aquella imagen distorsionada que suponía que la ciudad se fundaba con la exclusión de las mujeres, una mirada exclusivamente masculina y militar. Para Goff (2004), el ritual provee a las mujeres una forma de actividad “para-política” que remedia en parte su exclusión de la ciudadanía. Cf. al respecto también Bruit Zaidman; Schmitt Pantel (2007).

²⁰ Cf. en boca de Deyanira (*Las traquinias*, vv. 552-3): “no está bien que monte en cólera (ὀργαίνειν) una mujer sensata (νοῦν ἔχουσαν); una opinión similar en *Electra* de Sófocles (v. 176). La fuerte disposición de la mujer para encolerizarse es consecuencia de su naturaleza débil; sobre el control de la cólera en general y en la mujer en particular, cf. Harris (2001, p. 264-74; 2003).

²¹ Cf. McClure (1999, p. 19-20): “(...) both Athenian and non-Athenian literary texts universally praise female silence and verbal submission while equating woman’s talk with promiscuity and adultery”; cf. *Áyax* (v. 293): “El silencio le procura un adorno (κόσμον) a la mujer”, cita referida por Aristóteles en *Política* (1260a30). Cuando el magistrado es derrotado en el *agón*, es feminizado y, en consecuencia, también silenciado (v. 529ss.).

²² Las palabras de Macaria, en *Los Heraclidas* (vv. 476-477), reproducen la misma idea: “Sea lo mejor para la mujer el silencio (σιγή), la moderación (τὸ σωφρονεῖν) y permanecer inactiva (ἤσυχον μένειν) dentro de la casa”. La *sophrosyne* (‘moderación’, ‘modestia’) es la virtud femenina más apreciada según el testimonio de los epitafios. Sobre *sophrosyne*, sus significados en la tragedia, la comedia, la filosofía, la historiografía, etc., cf. Rademaker (2005).

²³ El escolio explica: τὴν φύσιν λέγει, τὴν ὀργήν. Cf. Henderson (1987, p. 161): “Boars and bulls were common symbols of anger and obstinacy”.

²⁴ Hoy suelen considerarse emociones los estados emocionales como la sorpresa, el desprecio, el arrepentimiento o la repugnancia, por no nombrar algunas cualidades morales que también podrían formar parte de la serie como el coraje y, precisamente, la *sophrosyne* (cf. Sartre, 2016, p. 17-22).

²⁵ Forzadas a reprimir la expresión de sus emociones, las esposas se ven obligadas a fingir aquello que no sienten (sonríen, cuando están angustiadas, 512). El enmascaramiento de las emociones ya se testimonia en Homero: En *Iliada* (XV, vv. 101-3), Hera se ríe pero su mirada torva delata su indignación.

²⁶ El amor también se manifiesta calóricamente: los maridos tendrán que arder de amor (ἐπιτοφῆ, 221, 222), o ser calentados al rojo vivo (ξυσταθεύσω, 844) y se los atrapa hirviendo de deseo (ὀργῶντας, 1112). Se ha señalado una conexión entre la cólera y la potencia sexual (cf. ALLEN, 2003), una

asociación que Harris (2003, p. 122) cuestiona, aunque admite que puede darse en ciertas ocasiones, sobre todo porque ambos sentimientos deben ser resistidos por las mujeres, y *eros*, además, conduce a varios tipos de cólera. Por nuestra parte, observamos que tanto la cólera como el deseo sexual potencian la comicidad por estar fuera de lugar en mujeres ancianas.

²⁷ La misma imagen de ‘inflamarse de cólera’ en *Nubes* (v. 992) expresada con el verbo φλέγω; en *Ranas* (v. 844), con θερμαίνω y la mención explícita a la cólera (πρὸς ὀργήν), y también con ἐμπύμπρημι (v. 859). Cf. otras imágenes para designar la cólera, como la del viento huracanado, en Taillardat (1962, p.180-220).

²⁸ Cf. Taillardat (1962, p. 210-1). Sommerstein (1990, p. 177) sugiere que la expresión proverbial usada por las viejas -σφηκιὰν βλίττειν (“to rifle a wasps’ nest” -cf. Sófocles, fr. 778)- tal vez haga referencia al intento de tomar miel de una colmena ocupada por avispa. El mismo valor simbólico, por su carácter irascible, tienen los gallos de riña.

²⁹ Hay dos palabras griegas para designar la vergüenza: αἰδῶς. y αἰσχύνη. Según Cairns (1993), αἰδῶς es una emoción inhibitoria, que se basa en la sensibilidad y protección de la imagen de uno mismo. En Aristóteles tiene justamente un sentido prospectivo, a diferencia de αἰσχύνη que, afirma Konstan (2006, p. 95), tiene una dimensión tanto prospectiva como retrospectiva, pues significa “shame” y “a sense of shame”. Si la vergüenza es el dolor o perturbación concerniente a males que se perciben como portadores de desgracias (*Retórica*, 1383b12-4), la desvergüenza es la indiferencia o impasividad relativas a estas cosas.

³⁰ En la misma dirección, se califica su conducta de ‘atrevimiento’, ‘osadía’ y ‘ultraje’ (vv. 284, 318, 379, 399, 425, 659).

³¹ Lewis (1955) fue el primero en sugerir, sobre la base de la inscripción de la estatua perdida de la sacerdotisa, que Lisímaca proveía el modelo para Lisístrata. Quienes abogan por una efectiva relación entre Lisístrata y la sacerdotisa hacen hincapié en algunos datos claves, como el hecho de residir en la Acrópolis, el acceso a los oráculos, su experiencia en el tejido, así como la mención de la serpiente que la sacerdotisa alimentaba. Es bastante peculiar también que en la obra se mencione el nombre de Lisístrata con tanta insistencia (unas once veces: vv. 6, 21, 69, 135, 186, 189, 216, 746, 1086, 1103, 1146).

³² Sartre (2016), que distingue semánticamente entre ‘pasión’ y ‘emoción’ según su duración (la emoción sería más pasajera y violenta), advierte que en griego existen términos que se corresponden, mejor que πάθος, con nuestra definición de emoción (del latín *movere*), como θόρυβος, κίνησις,

ο παραχή. Este último nos interesa por ser un cognado de συνταράσσω (v. 7) y designa justamente, según el historiador francés, “un mouvement intérieur, une agitation personnelle, un trouble de l’âme ou des sens, un bouillonnement qui peut être la conséquence de la colère, d’un violent désir, du dépit ou de tout autre type d’émotion” (p. 22-3).

³³ Sobre el corazón (καρδία) como sede de las emociones, cf. Handley (1959). En la comedia aristofánica el corazón recibe los embates afectivos: es sacudido (*Acarnienses*, v. 12: ἔσεισέ), golpeado (*Ranas*, v. 54: ἐπάταξε), mordido (*Avispas*, v. 375: δακεῖν).

³⁴ Cf. Henderson (1990, p. 65): “[She] has summoned the others on urgent business and is angry about their apparent lack of enthusiasm”. Con respecto a la máscara del personaje, Sommerstein (1990, p. 155) admite que no hay necesidad de suponer que tuviera una mirada que destilara encono, pero bien habría podido reflejar una expresión seria, sin sonrisa.

³⁵ Chantraine (1999, p. 1023) hace derivar σκυθρός (“grognon, de mauvaise humeur, sombre”) de σκύζομαι (“murmurer contre, gronder, grogner”). Los dos vocablos, junto con σκυθρωπός, se registran en *Iliada*, y, en algunos casos, su mención vale simplemente por ‘estar enojado’, o hasta puede señalar el gesto que delata una cólera que se pretende ocultar (cf. CAIRNS, 2003, p. 44).

³⁶ Lateiner (1995, p. 89) habla de “metaconversación facial” (“facial meta-talk”), relativa a los gestos integrados en las palabras convencionales. El registro de las expresiones faciales es un hecho patente desde Homero: la frase formular ὑπόδρα ἰδών (“looking darkly”), por ejemplo, señalaba, de acuerdo con Holoka (1983), la cólera de quien era ofendido por alguien inferior. Cairns (2003, p. 44) corrige esta lectura y señala que “the invasion of the interlocutor’s space that it entails, presupposes a claim to superiority only in the sense that it takes upon itself the right to rebuke, to criticize, or to protest”. Por otro lado, la elevación de las cejas se interpretaba como una señal de solemnidad o arrogancia (cf. *Caballeros*, v. 631: κἄβλεψε νᾶπυ καὶ τὰ μέτωπ’, o *Acarnienses* 1070: τὰς ὄφρῦς ἀνεσπακῶς; cf. al respecto Olson (1999); Taillardat (1962, p. 173).

³⁷ Sobre este tema cf. Kövecses (2000) y Theodoropoulou (2012).

³⁸ Henderson (1987, p. 163) llama la atención sobre el tono paratrágico de estos versos.

³⁹ ἄθυμειν es una enmienda de Porson, en el manuscrito se registra ἄθυμον.

⁴⁰ Al respecto, bien vale esta observación de Cairns (2003, p. 19): “we must (I think) accommodate the intuition that some forms of anger express mere

frustration or annoyance, sometimes focusing, perhaps, on the individual's public status, but not entailing a claim that that status has been affronted by another's offense."

⁴¹ "(...) angry male citizens are full-fledged agents in political life who can draw strength from their anger, while angry women are excluded from the political realm precisely because of their anger" (ALLARD; MON-TLAHUC, 2018, p. 34).

⁴² Cf. Harris (2003, p. 127): "In the social elite there was now, evidently, disgrace attached to displays of *orge*, at least if they went beyond a certain ill-defined level".

⁴³ La cólera, de acuerdo con el testimonio de las oraciones judiciales del s. IV, era un término de corte ético, central para definir a un buen ciudadano, la justicia y el comportamiento justo (Allen, 2003).

⁴⁴ Sobre los sentidos inscriptos en este superlativo y las posibilidades de su traducción, cf. Fernández (2016).

⁴⁵ Esto acuerda con el final de la comedia, en que los hombres retoman las riendas de la vida pública y las mujeres regresan a sus hogares, luego de haber celebrado la reconciliación.

⁴⁶ El presente artículo fue realizado en el marco del Proyecto "Pensar las emociones en la Atenas democrática: diálogo entre la comedia y la filosofía (PATHE)"; Programa LOGOS de ayudas a la investigación en Estudios Clásicos (Fundación BBVA). También se vincula con las actividades desarrolladas dentro del PIP 530 CONICET: "Palabras, cuerpos, objetos: soportes discursivos y materiales de las emociones en la comedia griega.

SOBRE O “CICLO LISÍSTRATA”: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO*

Luisa Buarque**

Resumo: O “Ciclo Lisístrata” foi concebido e organizado especialmente para o canal youtube da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas. Trata-se de um conjunto de três entrevistas com tradutoras da Lisístrata de Aristófanes para o português, precedidas de uma introdução à peça cômica e às questões envolvidas em sua recepção. Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Adriane Duarte (Universidade de São Paulo) e Ana Maria César Pompeu (Universidade Federal do Ceará) são as entrevistadas do ciclo. Elas traduziram Lisístrata para o português de Portugal e do Brasil e produziram excelentes comentários, notas, artigos e introduções à obra. As entrevistas com as três professoras são conversas a respeito de suas trajetórias profissionais, de suas visões sobre a obra aristofânica e de suas opções e métodos de tradução. Luisa Buarque (PUC-Rio) foi a organizadora e entrevistadora do “Ciclo Lisístrata”. Este artigo, de sua autoria, é uma expansão e um aprofundamento da introdução que precede as conversas do ciclo, e pretende apresentar resumidamente algumas das principais discussões em torno da questão do feminino em Lisístrata, bem como divulgar as entrevistas.

Palavras-chave: Tradução; Lisístrata; Aristófanes; o feminino; “Ciclo Lisístrata”.

ABOUT THE ‘LYSISTRATA CYCLE’: A BRIEF CONTEXTUALISATION

Abstract: The “Lysistrata Cycle” was conceived and made especially for the youtube channel of the Brazilian Network of Women Philosophers. It is a set of three interviews with translators of Aristophanes’ Lysistrata into Portuguese, preceded by an introduction to the comic play and to the issues involved in its reception. Maria de Fátima Sousa e Silva (University of Coimbra), Adriane Duarte (University of São Paulo) and Ana Maria César

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

** Luisa Buarque (PUC-Rio), doutora em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1888-2465>. E-mail: luisabuarquedeholanda@gmail.com.

Pompeu (Federal University of Ceará) are the interviewees for this cycle. They have translated Lysistrata into Portuguese from Portugal and Brazil and have produced excellent commentaries, notes, papers and introductions to the work. The interviews with the three professors are conversations about their professional paths, their views on the Aristophanic work and their options and methods of translation. Luisa Buarque (PUC-Rio) was the organizer and interviewer of the “Lysistrata Cycle”. This article, written by her, is an expansion and a deepening of the introduction that precedes the conversations of the cycle, and intends to present briefly some of the main discussions around the question of the feminine in Lysistrata, as well as to make known the interviews.

Keywords: Translation; Lysistrata; Aristophanes; the feminine; “Lysistrata Cycle”.

No segundo semestre de 2021, o canal youtube da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas lançou o “Ciclo Lisístrata”, que consiste em um conjunto de entrevistas com três das principais tradutoras de Aristófanes para a língua portuguesa: Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Adriane Duarte (USP) e Ana Maria César Pompeu (UFC). Nessas conversas, as professoras e estudiosas da comédia grega falaram a respeito de suas trajetórias profissionais, de suas concepções a respeito da atividade de traduzir, de suas visões sobre o *corpus* aristofânico e, sobretudo, da peça que batizou o ciclo de entrevistas, a *Lisístrata* – uma das mais famosas comédias da história e provavelmente a peça de Aristófanes mais montada no século XX.

O interesse da Rede Brasileira de Mulheres Filósofas nessa peça, evidentemente, não é casual. O seu enredo tem sido considerado nas últimas décadas como uma rara oportunidade para abordar questões relativas ao feminino, ao feminismo e também à paz como condição para o amor. E isso não à toa, uma vez que, em plena Atenas do século V a.C. (mais especificamente em 411 a.C.), encontramos uma mulher empenhada em acabar com a Guerra do Peloponeso, que àquela altura já durava vinte anos, e em restituir a paz a Atenas. Para isso, ela propõe a suas companheiras atenienses, espartanas e de outras cidades gregas uma estratégia de greve de sexo. Todas as mulheres casadas e jovens deveriam recusar o sexo enquanto a guerra não terminasse, forçando seus maridos a desistirem da empreitada bélica. Ao mesmo tempo, as mais velhas deveriam ocupar a Acrópole e dominar o tesouro da pólis – junto com seus bastiões políticos, religiosos e cívicos –, impedindo o acesso masculino aos recursos que financiavam a guerra. E, além disso, explorando em prol do riso todos os imagináveis duplos sentidos que essas situações propiciam.

As estratégias de greve e de ocupação boladas pela heroína cômica são bem-sucedidas e sugerem uma reversão temporária de papéis políticos, sendo que a experiência feminina com a administração do lar (ou do *oikos*) garante aqui a capacidade de administrar os negócios da cidade. Em todo caso, eles já estão muito mal administrados pelo mundo masculino, ocupado apenas com o proveito pessoal e tendo feito da guerra um meio de obter vantagens particulares. Perante o estado de coisas ateniense, os recursos femininos mostram-se como os mais sensatos e desejáveis, por mais inimaginável que pudesse soar essa conclusão aos ouvidos da época. Assim, Lisístrata, a que dissolve ou libera os exércitos, uma personagem sagaz, astuta e eloquente, que se destaca entre mulheres e homens por seu bom senso e sabedoria – e feita à medida de uma protagonista trágica, a Melanipa Filósofa de Eurípides¹ –, consegue driblar a resistência da cidade.

Ao fim de muitas peripécias e negociações, a protagonista promove a Reconciliação, encarnada na figura de uma bela jovem cobiçada por atenienses e espartanos e cuja anatomia corresponde à geografia grega. Dessa forma, ela recupera a paz perdida. Junto com a paz, recupera a festa, o vinho e os banquetes dionisiacos, típicos dos desfechos das comédias de Aristófanes. Mesmo que seu objetivo esteja longe de ser a emancipação das mulheres e se restrinja à promoção da paz necessária para que seus lares e famílias voltem a ser o que eram antes, ainda assim a audácia de Lisístrata ficou marcada na história como uma façanha feminina, e – junto com *As Mulheres na assembleia* – continua a abrir espaço para abordarmos a questão da posição política das mulheres. E ainda, talvez, algumas outras questões menos explícitas no texto, mas não menos importantes, tais como as relações entre sexo e política, entre guerra, casamento e controle social da reprodução, entre público e privado, etc.

Esses fatores não necessariamente fazem de Aristófanes um profeminista, tampouco um pacifista, no sentido amplo do termo – etiquetas que seriam anacrônicas, segundo diversos intérpretes da obra e também de acordo com as três entrevistadas do “Ciclo Lisístrata” (DUARTE, 2005, p. xxviii; SOUSA E SILVA, 2010, p. 540; POMPEU, 2018, p. 30). Em todo caso, a posição de Aristófanes em relação ao tema da situação feminina, do qual a questão da paz não se separa, tem sido interpretada de maneiras diversas e não raro divergentes. Há muitas razões palpáveis no texto para isso e talvez uma delas seja, como procurarei expor aqui, uma ambiguidade constitutiva da maneira como o comediógrafo trata o assunto central de sua peça. Essa

ambiguidade, a meu ver, está em dois planos. Em um deles, a saber, no plano do manejo da imagem feminina ao longo da peça, penso que a ambiguidade acaba por desfazer-se em prol das mulheres. No outro plano, o do projeto autoral que se revela ao fim do enredo, a ambiguidade é no mínimo mantida, pois se instala na tensão entre os festejos dionisiacos – sempre de caráter carnavalesco, provocador e, portanto, questionador dos estados de coisas naturalizados – e o regresso à situação anterior à guerra, ou seja, em última instância ao casamento convencional e à dominação política masculina.

Começando pelo primeiro plano, é possível dizer que, por um lado, o autor incorpora com toda tranquilidade os estereótipos gregos em torno das mulheres, que vão da frivolidade e lentidão de raciocínio à lascívia e à avidez por bebida alcoólica.² Por outro lado, ele responde a essas imagens pejorativas de diversas formas, sendo capaz de constituir um olhar feminino que ri dos estereótipos e os supera ao tomá-los para si; e que, de quebra, denuncia a condição das mulheres e sua potência reprimida naquela sociedade.

Esse primeiro aspecto é bastante visível, por exemplo, na cena de abertura da peça. Lisístrata espera suas colegas em um encontro combinado com antecedência e, verificando que todas se atrasaram, atribui ao conjunto de vícios femininos a razão das suas condutas pouco interessadas em negócios de alta monta e úteis para o bem público (*Lisístrata*, vv. 13/14; 20). Calonice é a primeira a chegar, e a conversa das duas vacila entre, por um lado, o olhar masculino endossado por ambas e, por outro, as razões femininas apontadas pela segunda, que podem ser coligidas como uma descrição bem-humorada da situação das mulheres no ambiente privado do *oikos*, ao qual estão relegadas e do qual dificilmente conseguem sair (*Lisístrata*, vv. 15-18). Calonice dá uma dimensão exata do lugar reservado às mulheres e ao mesmo tempo justifica parte de suas atitudes, delineando uma resposta alternativa para o seu atraso: não são apenas os vícios da natureza feminina que explicam a falta de interesse pela proposta da protagonista, mas também as suas atribuições sociais.

Porém, é no momento da revelação do plano de Lisístrata a Calonice que se apresenta textualmente boa parte dessa ambiguidade, em operação proléptica típica de Aristófanes:

Lisístrata: Bem pequena, realmente, / porque é nas mãos das mulheres que está a salvação da Grécia inteira.

Calonice: Nas mãos das mulheres? De bem fraca coisa depende ela então. (...)

C.: E o que podemos nós, mulheres, fazer de sensato ou de brilhante, se levamos o tempo sentadas, de ponto em branco, bem enfarpeladas de amarelo, todas maquilhadas,/ de túnicas soltas e de sapatos nos pés?

L.: Deixa que te diga. Vão ser essas exactamente as armas com que havemos de salvar a Grécia, as toilettes, os perfumes, os sapatos, o pó de arroz, as camisas transparentes. (vv. 30-2/43-9)³

A exclamação inicial de Calonice, expressando espanto com o fato de que a salvação da Grécia repousa sobre a fraqueza feminina, seguida de sua indagação a respeito de como as mulheres poderiam fazer algo de grandioso, prepara tanto a resposta quanto a ação futura da protagonista: a salvação virá de onde menos se espera e esse elemento surpresa não decepcionará. O lado mais frágil, menos potente e menos capaz transformará em força as suas fraquezas sob a liderança política de Lisístrata. Aos poucos, o absurdo proposto pela comédia começa a mostrar-se como desejável, sem deixar de ser, até certo ponto, uma imaginação descolada da realidade.⁴

Dessa forma, o que a fantasia cômica de Aristófanes propõe pode ser caracterizado como uma inversão de papéis; não, porém, no sentido estrito da troca, uma vez que as mulheres não se masculinizam para levar a cabo o seu propósito. Antes, é a pólis que se feminiliza, pois o plano que Lisístrata propõe é em tudo feminino: usar as características das mulheres, e mais especificamente seu poder de sedução, como modo de acabar com a guerra, substituindo as armas masculinas pelas femininas. Em conformidade com essa feminilização da cidade, sua proposta de governo é misturar o saber “oikonômico” com o político, o que se nota na famosa cena com o Probulo – espécie de cargo que pode ser caracterizado como um delegado ou conselheiro e que, como personagem, manifesta a visão masculina e a ordem vigente. É para ele que Lisístrata relata o seu famoso “projeto” do novelo de lã:

Li: Como um fio, quando está embaraçado, como este, tomando-o, puxando-o com fusos deste lado e daquele outro, assim também esta guerra acabaremos, se nos deixarem, desembaraçando-a pelos embaixadores, deste lado e daquele outro. Co: Das lãs, dos fios e dos fusos negócios terríveis presumir cessar? Que tolas! Li: E se houvesse algum bom senso em vós, das nossas lãs administraríeis todas as coisas. Co: Como então? Vejamos. Li: 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 comoovelos caídos ao chão cada um por si; e em seguida, tomando o fio de todos estes, trazê-los aqui e reuni-los em um todo, e depois de formar um novelo grande, dele então confeccionar uma manta para o povo. (vv. 573-586)⁵

A proposta de Lisístrata, que revela um saber privado e não público e parece à primeira vista completamente deslocada, termina por funcionar como denúncia dos disparates da política masculina, como diagnóstico dos problemas da pólis e como proposta de erradicação dos seus males.

Assim, ela se faz ouvir, antes de mais nada, por ser muito mais eloquente e esperta do que os homens com quem negocia. Além disso, seu plano – não o do novelo de lã, mas aquele consumado da greve de sexo – dirige-se a um ponto sensível da sociedade: não se trata apenas de deixar os homens com desejo sexual, mas de mexer no vespeiro das relações entre casamento e política. A questão da herança, tanto em sua dimensão concreta de transmissão de posses e bens quanto em sua dimensão simbólica e política de transmissão da cidadania, depende da reprodução sexuada.⁶ Assim, o controle social da reprodução, que é prerrogativa dos homens, é virado por Lisístrata contra eles. As mulheres não querem mais perder filhos em campos de batalha, de modo que pararão de doar soldados hoplitas a Atenas (v. 589). Logo, pararão também de doar herdeiros e de fabricar atenienses.

Nesse quadro, a inteligência de Lisístrata faz com que a capacidade feminina reprodutiva passiva, de mera procriação, seja transformada em potência sexual, na medida mesma em que elas recusam o sexo.⁷ Correspondentemente, o léxico sexual aristofânico, que por um lado é bastante corriqueiro e se alimenta da tradição obscena elaborada pelo gênero cômico (SOUSA E SILVA, 2010, p. 532; POMPEU, 2018, p. 28), por outro lado é capaz de expressar de maneira ímpar o entrelaçamento entre sexo e política (POMPEU, 2018, p. 15). As expressões e o vocabulário sexual

do comediógrafo são frequentemente evocados como uma terminologia da disputa e da dominação: estar a cavalo, estar sobre ou sob, entrar ou forçar a entrada. Assim, ocupar a Acrópole e fechar as suas entradas e portas, enquanto outras fecham as próprias pernas, torna-se o modo de dominar o sexo, e a política por meio dele. O corpo da pólis, ou ao menos o corpo da Acrópole, torna-se um corpo feminino que resiste às investidas masculinas, fechando-se para elas.

Por fim, e ainda segundo essa mesma dinâmica da ambiguidade cômica, muito embora o corpo feminino encarnado na Reconciliação seja certamente uma objetificação da mulher – dividida e manipulada para apaziguar os ânimos masculinos e satisfazer seus desejos e hábitos de dominação –, ele é ao mesmo tempo um símbolo cartográfico da Hélade representando um mapa político alternativo: o mapa da solidariedade e da união feminina instaurando a paz pan-helênica negociada pela líder Lisístrata.

Considerado o conjunto de instâncias, é possível dizer que o manejo aristofânico dos estereótipos pode ser interpretado como uma estratégia de potencialização da condição feminina. Nesse sentido é que o primeiro aspecto da ambiguidade constitutiva da obra dissolve-se em prol do lado feminino, caracterizado predominantemente, ao longo da peça, por visões e decisões que, por mais que contrariem as tendências naturais das mulheres, acabam por favorecer o bem público. Em suma, se as mulheres são representadas no texto pelos vícios que lhes foram atribuídos de longa data, os homens não são menos viciosos do que elas; e o direcionamento do enredo demonstra que elas, sob a pilotagem da inteligência de uma protagonista isenta tanto dos vícios femininos quanto dos masculinos, mostram-se capazes de usar os seus vícios contra os dos homens e a favor da comunidade como um todo.

Todavia, a maior objeção que se costuma pôr em relação à peça, no que diz respeito ao desenvolvimento do tema sobre o feminino, não tem a ver apenas com a visão estereotipada das mulheres, mas sim com a finalidade do plano da própria Lisístrata, na medida em que revela o projeto autoral de Aristófanes. Este último, segundo não poucos intérpretes, possui um caráter conservador, expresso na fala final de Lisístrata (DUARTE, 2015, p. 67; 2020 p. 51; SOUSA E SILVA, 2010, p. 540; POMPEU, 2018, p. 100), que parece confirmar que seu objetivo era a restauração do casamento e do estado de coisas “normal” na pólis:

Dissolvetrota: Bem falado. Agora tratem de se purificar, de modo que nós, mulheres, possamos recebê-los na cidadela com o que temos em nossas cestas. Ali, façam juras e promessas uns aos outros, e, então, cada um de vocês pega a sua mulher e vai embora. (vv. 1182-7)⁸

E mesmo que as palavras acima sejam lidas como expressão de que a personagem, tendo vencido, cede aos desejos masculinos a fim de cumprir a sua parte no trato, ainda assim as comemorações e vivas de encerramento da peça virão confirmar a objeção inicial, pois o personagem do embaixador ateniense, que expressa uma visão aprovada tanto pela protagonista quanto pelo todo da comédia, corrobora:

Que cada homem fique junto de sua mulher e cada mulher junto de seu homem, e então, tendo em vista as felizes circunstâncias, dançando para os deuses, cuidemos de, no futuro, não errar. (vv. 1275-79)⁹

Se a cena final pode ser lida como a expressão mais explícita da visão aristofânica, esta sem dúvida pende para a restituição da ordem vigente. Como assinala Adriane Duarte:

Após a vitória de seu pleito e a conquista da paz helênica, Aristófanes conduz sua heroína e as mulheres que lidera de volta a seus lares, onde, subordinadas aos homens, voltarão a desempenhar os papéis tradicionais de mães e esposas, garantindo a preservação da ordem patriarcal. No fim, reforça-se o status quo. (DUARTE, 2020, p. 51)

Com isso concorda ainda Loraux quando observa que “as mulheres nessa peça buscam restabelecer a conjunção normal dos sexos e o funcionamento dessa instituição cívica ameaçada pela guerra: o casamento” (LORAUX, 1990, p. 169). Ou seja, a manobra de Lisístrata não conduz ao governo feminino – que finalmente será representado em outra das comédias femininas de Aristófanes, a *Assembleia de mulheres*, escrita vinte anos mais tarde –, tampouco à liberação das mulheres ou à contestação do desequilíbrio de poderes na pólis e no *oikos*, mas sim a um protagonismo provisório que visava recompor a ordem anterior.

Essas observações levam a crer que, se no plano da imagem das mulheres a balança pende para o lado feminino, no plano do projeto autoral aristofânico a balança penderia para o lado masculino. Nesse sentido, não haveria manutenção de ambiguidade, conforme propus anteriormente, mas apenas a revelação final de um claro projeto restaurador. No entanto, considero que ainda é possível avistar uma ambiguidade no plano autoral. E isso porque, em que pese a força da objeção direcionada ao projeto aristofânico, ainda assim é relevante que seja uma mulher a escolhida nesse contexto para levar a cabo os propósitos da comédia. Afinal, a operação de Aristófanes consiste em aproximar o gênero feminino do gênero cômico. Essa aproximação é feita por diversas vias,¹⁰ mas, sobretudo, pelo que ambas, a comédia e as mulheres, amam e desejam em comum: sexo, festas afrodisíacas, iguarias e álcool. E ainda a paz, porque sem ela nenhum dos itens da lista de desejos cômicos e femininos pode ser concretizado. Trocando em miúdos: se os desejos são vícios, então os vícios das mulheres e os das comédias são os mesmos, e todos denotam a virtude de saber comemorar o amor e a perpetuação da vida.

Nesse sentido, a feminilidade da comédia está em assumir plenamente a sua filiação dionisíaca, festiva e destabilizadora por excelência. Essa é, além disso, a razão pela qual uma mulher (ainda que uma espécie de mulher-modelo, exceção entre homens e mulheres, por sua superioridade e inteligência) será a personagem mais capacitada para nos fazer reconhecer os dislates de uma pólis patriarcal e violenta, que faz da guerra e da exploração o seu *modus operandi*. É, portanto, no reconhecimento da relação intrínseca entre guerra e masculinidade que Aristófanes nos ajuda a denunciar os problemas da dominação masculina e a rever a condição feminina.

Talvez por acaso, mas talvez não, três das traduções mais recentes de *Lisístrata* para a língua portuguesa foram feitas por mulheres, as entrevistadas do “Ciclo Lisístrata”. Suas excelentes traduções da peça são precisas, inteligentes, inventivas e cheias de personalidade. Maria de Fátima Sousa e Silva traduziu *Lisístrata* pela primeira vez em 2002, para uma montagem teatral. Mais tarde, coordenou o projeto de tradução das obras completas de Aristófanes, publicadas, em Lisboa, em três volumes pela Imprensa Nacional Casa da Moeda. Nesse projeto, traduziu todas as obras aristofânicas, com exceção de *Nuvens* e *Vespas*.¹¹ Fez também introduções e notas aos volumes. A sua tradução de *Lisístrata*, revisada, está no segundo volume e data de 2010. A publicação da tradução de *Lisístrata* por Adriane Duarte

data de 2005. Saiu no livro da Martins Fontes intitulado *Dois comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*, com estudo introdutório e notas da própria tradutora. Ana Maria César Pompeu traduziu e comentou *Lisístrata* em sua dissertação de Mestrado, de 1998. Nessa ocasião, ganhou um concurso de tradução cujo prêmio foi a publicação do texto. Em 2010, publicou a mesma tradução, com modificações, pela Editora Hedra, com introdução da Prof.^a Isabela Tardin Cardoso. Por fim, publicou em 2018 o seu comentário à peça no livro intitulado *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Introdução à Lisístrata de Aristófanes*, pela Editora Substância.

No “Ciclo Lisístrata”, conversei com cada uma delas sobre seus trabalhos em geral, sobre suas traduções de *Lisístrata* e sobre suas leituras das obras aristofônicas. As perguntas dirigidas às entrevistadas foram sempre as mesmas, a saber: 1) Você consegue identificar no seu percurso profissional ou pessoal algum elemento que a tenha conduzido ao estudo e à tradução de Aristófanes? 2) Você acha que há alguma ligação especial ou significativa entre a obra de Aristófanes e a “posição feminina”, digamos, ou “o papel das mulheres” na sociedade à qual ele pertencia? Ou será que se trata de um assunto circunstancial, mais ligado ao humor do que a qualquer fator sociopolítico? 3) Como você situaria *Lisístrata* dentro da obra aristofônica e como você caracterizaria a protagonista da peça? 4) Como foi a sua experiência de tradução da obra? Você se lembra de algum desafio particular em relação a esse texto? 5) O que determinou as suas escolhas de tradução em geral, e mais especificamente no que diz respeito aos nomes próprios das personagens?

Considero o resultado do conjunto de entrevistas muito especial no que diz respeito ao trabalho das três entrevistadas e também ao caleidoscópio de perspectivas em torno da obra aristofônica. Ouvir respostas às mesmas perguntas soarem convergentes e complementares em seus sentidos gerais, mas ao mesmo tempo inteiramente variadas em suas reflexões, é uma experiência muito proveitosa. Ao final das conversas, nota-se que traduzir Aristófanes (e quiçá traduzir, *tout court*) é um trabalho que envolve necessariamente uma filosofia da tradução. Os vários caminhos pelos quais se chega a um bom resultado é fruto de muito pensamento, de muito trabalho, de escolhas decisivas e de diálogos constantes com outras/os tradutoras/es. Ouvir um pouco dessa experiência e ler o fruto dessas reflexões é pura diversão, deleite e risada. Mas isso não chega a surpreender, uma vez que leitoras de comédia sabem que pensamento e riso andam de mãos dadas.¹²

Referências bibliográficas

Documentação escrita

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. (Premiado na Categoria Tradução 1998 II Festival Universitário de Literatura Xerox e Livro Aberto). São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

_____. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. Introd. Isabela Tardin. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Dois comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Comédias I. Acarnenses, Cavaleiros, Nuvens*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva e Custódio Magueijo. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

_____. *Comédias II. As Vespas, Paz, As Aves, Lisístrata*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva e Carlos Martins de Jesus. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus, 2011.

Bibliografia

DUARTE, A. S. Operação Lisístrata: do teatro ao ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de chumbo da ditadura brasileira. *PhaoS*, Campinas, v. 15, p. 65-79, 2015.

_____. As Mulheres de Atenas: Aristófanes sob a ótica do Teatro do Oprimido. *Dramaturgias*, Brasília, v. 13, p. 45-58, 2020.

LORAUX, Nicole. *Les enfants d'Athéna*. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

POMPEU, A. M. C. *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora!* Introdução à Lisístrata de Aristófanes. Fortaleza/Belo Horizonte: Substância, 2018.

¹ O verso 1124 de *Lisístrata* é uma citação da tragédia perdida *Melanipa, a filósofa*, de Eurípides, da qual só restam fragmentos. Por outro lado, é possível que a personagem de Aristófanes, ou ao menos seu nome, tenha sido inspirada na sacerdotisa de Atena Pólia à época em que a peça foi escrita, chamada Lisímaca (DUARTE, 2005, p. xxiv; POMPEU, 2018, p. 49).

² Interessante notar que parte da misoginia grega é representada de modo ridículo por Aristófanes, pois é expressa pelos velhos teimosos e ranhetas do semicoro masculino, que concentram em suas falas os ditos de matriz hesiódica, ou seja, aqueles que derivam da *Teogonia* (v. 570-612, a criação da primeira mulher, aqui anônima, por Zeus) e de *Os trabalhos e os dias* (v. 53-104, a famosa história de Pandora). Esses dois conjuntos de versos hesiódicos constituem a base de uma longa intertextualidade poética e são referência para muitos outros versos dos *corpora* trágico e cômico que expressam a visão de que a “raça das mulheres” (*génos gynaikón*) é a “raça maldita”, o “belo mal”, o “perigo disfarçado” (LORAU, 1981, p. 79-87). Aqui, entretanto, importa menos a expressão dessa misoginia exacerbada pelos homens da peça, uma vez que eles são retratados de forma risível por Aristófanes, do que a visão estereotipada das mulheres que as próprias personagens femininas endossam e encarnam.

³ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (2010). Farei uma alternância de traduções em meu artigo, para contemplar as excelentes traduções das três entrevistadas.

⁴ Adriane Duarte mede o tamanho desse absurdo quando afirma: “Para o cidadão ateniense, seria mais fácil acreditar que os pássaros pudessem dominar o universo, como sugere o enredo de outra comédia aristofânica, as *Aves*, do que suas esposas, mães e filhas pudessem ditar a política da cidade” (DUARTE, 2005, p. xxiii/xiv). Pompeu acompanha Duarte nessa afirmação (POMPEU, 2018, p. 27).

⁵ Tradução de Ana Maria César Pompeu (2010).

⁶ Pela lei de Péricles, de 450 a.C., só eram cidadãos os filhos de mãe e pai atenienses.

⁷ E não sem bastante esforço, ou seja: elas próprias precisam de muito autocontrole para controlarem os homens e a pólis, uma vez que, confirmando a visão do feminino à época, são extremamente eróticas.

⁸ Tradução de Adriane Duarte (2005), que utiliza *Dissolvetrota* para *Lisístrata*. Aliás, a questão da tradução dos nomes próprios é um dos temas das

entrevistas. Adriane Duarte traduz todos os nomes das personagens. Pompeu traduziu os nomes das personagens em sua dissertação de Mestrado defendida em 1997, premiada e publicada em 1998, sendo o nome *Lisístrata* traduzido na ocasião por *Liberatropa*. Na versão de sua tradução publicada pela Hedra (2010), porém, os nomes originais foram mantidos. Maria de Fátima Sousa e Silva também mantém os nomes gregos.

⁹ Tradução de Adriane Duarte (2005).

¹⁰ Nesse contexto, dois versos que penso ser importante citar são: “Nós, ó cidadãos, um discurso útil à cidade estamos iniciando” (*Lisístrata*, vv. 638-9, tradução de Adriane Duarte). Aqui, o coro de mulheres declara que seu discurso é útil à pólis. Ora, essa declaração faz lembrar a famosa passagem da parábase de *Acarnenses*: “Porque o que é justo também é do conhecimento da comédia” (*Acarnenses*, v. 500, tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva). Neste último, o protagonista declara que não só a tragédia sabe dizer o que é justo, mas também a comédia. Penso haver um paralelismo entre esses dois contextos, porque ambos afirmam que a parte considerada subalterna sabe falar do bem público tanto quanto a parte dominante. Em outras palavras, as mulheres são tão capazes quanto os homens de dizer o que é útil e a comédia é tão capaz quanto a tragédia de dizer o que é justo. A comédia é subalterna com relação à tragédia, e as mulheres o são com relação aos homens, e, no entanto, os subalternos, nessas duas obras, sabem melhor do que os dominantes quais seriam a justiça e a utilidade comuns.

¹¹ Cujas traduções foram feitas respectivamente por Custódio Magueijo e Carlos de Jesus.

¹² Agradeço ao professor João Constâncio (Universidade Nova de Lisboa) pelas conversas, pelos esclarecimentos e pelo trabalho em conjunto, sem o qual eu não teria podido escrever este artigo. Agradeço igualmente, é claro, às três professoras entrevistadas, cujos trabalhos me guiaram em minha leitura de Aristófanes desde sempre. Muito obrigada por terem aceitado participar do “Ciclo *Lisístrata*”.

REVISÃO DE *LISÍSTRATA* NA CONTEMPORANEIDADE: POSSIBILIDADES E LIMITES DA CRÍTICA*

Jane Kelly de Oliveira**

Resumo: Este ensaio discute a importância de se revisarem as leituras dos textos da Antiguidade, a partir de ganhos teóricos da atualidade. A autora parte da análise do espaço cênico de *Lisístrata* de Aristófanes para demonstrar que a greve de sexo tem função conservadora em tal comédia, mas que as abordagens teóricas modernas, principalmente os estudos críticos que observam os grupos subalternos como constituintes da história, permitem observar que os papéis sociais das mulheres na Antiguidade são maiores e mais importantes do que se quer fazer pensar. A partir disso, observa-se que as recepções filmicas *A fonte das mulheres* e *Chi-raq* exploram aspectos que já aparecem em *Lisístrata*, expandem a discussão para o contexto moderno e, ao mesmo tempo, lançam luz ao texto do passado.

Palavras-chave: *Lisístrata*; *A fonte das mulheres*; *Chi-Raq*; recepção dos clássicos; adaptação.

A REVIEW OF *LYSISTRATA*: POSSIBILITIES AND LIMITS

Abstract: The relevance of review traditional readings of ancient ages texts using new theories approaches is what we discuss in this essay. The author begins from a scenic space analysis of Aristophanes' *Lysistrata* in order to demonstrate, by using contemporary theories approaches, particularly critical studies that look to subjugated groups as history agents, the sex strike besides having a traditional conservative function in this comedy it also shows us the women's social roles in the Antiquity were bigger and more important than we usually think. Next, our study focuses in the movies *The Source* and *Chi-raq* specially in how they use elements that have already been used in Aristophanes' *Lysistrata* and how these new use at the

* Recebido em: 28/12/2022 e aprovado em: 08/02/2022.

** Professora no Departamento de Estudos da Linguagem da UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa). Integrante do grupo de pesquisa da SBEC Linceu: Visões da Antiguidade Clássica. Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra (concluído em 2021), tema do atual projeto de pesquisa: Literatura clássica greco-romana e sua permanência na modernidade. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0290-8031>. E-mail: jkoliveira@uepg.br.

same time update the discussion on women's social roles and throw light into this ancient text.

Keywords: *Lysistrata*; *The Source*; *Chi-Raq*; *Classical Reception*; *adaptation*.

Interesse Moderno na *Lisístrata* de Aristófanes

Em 411 a.C. a plateia da cidade de Atenas assistia à apresentação de *Lisístrata* no festival das Leneias, cujo enredo mostra a ousadia cômica de Aristófanes ao colocar em cena uma crítica às escolhas políticas dos atenienses e propor que as personagens, jovens e idosas, unam-se para defender o interesse feminino de manter os homens na cidade. Elas arquitetam um movimento coletivo, digno de engenhosos enredos de jogos de poder, contando, inclusive, com a divisão do grupo em duas frentes para confundir o inimigo: enquanto as jovens fazem greve de sexo, as velhas tomam o tesouro da Acrópole. O motivo de tal revolta? Forçar os homens – cidadãos com direito a voto – a decidirem pelo fim da Guerra do Peloponeso.

A aventura de tais heroínas lideradas por Lisístrata começa com juramentos de fidelidade ao plano, passa por batalhas físicas e verbais e pelo regozijo em testemunhar o sofrimento do inimigo, até chegar ao desfecho vitorioso. Na fantasia cômica aristofânica, as mulheres conseguem pôr fim à guerra fratricida que já acontecia há duas décadas na Grécia.

O breve resumo do enredo demonstra que a peça conta com conspirações, greve, ocupações de prédios públicos, postura pacifista, enfim, elementos que fazem de *Lisístrata* a comédia que “melhor representa para os leitores atuais os percalços do século que passou” (DUARTE, 2011, p. 123).

Talvez seja essa familiaridade que torna o enredo de *Lisístrata* tão profícuo na produção de releituras tanto no teatro quanto no cinema. Em 2011, Adriane Duarte, em artigo sobre *Destino de mulher*,¹ apresenta dados da recepção dos clássicos na cidade de São Paulo na década de 1990 que apontam que, das três peças de Aristófanes levadas à cena paulistana – *Paz*, *Assembleia de mulheres* e *Lisístrata* –, “enquanto as duas primeiras tiveram apenas uma montagem cada, a última foi encenada sete vezes por grupos distintos” (DUARTE, 2011, p. 124). Em *Ancient Comedy and Reception*, editado por Douglas Olson (2014) a preferência por *Lisístrata* também

é mapeada. Na parte do livro dedicada a recepções modernas (*Modern Receptions*), dos 17 capítulos, quatro tratam da recepção de *Lisístrata*!

O interesse que tal comédia antiga desperta e o número de produções que promovem a releitura da obra demonstram que o debate sobre e com aquele texto do século V a.C. ainda está aberto. Na última década, duas produções cinematográficas de alcance internacional retomaram o enredo clássico da comédia e adaptaram-no, com sucesso de crítica, de bilheteria e premiações em festivais de cinema. *A fonte das mulheres* (2011),² de Radu Mihaileanu, foi indicado ao prêmio Palma de Ouro, no Festival de Cinema de Cannes; e *Chi-Raq* (2015), de Spike Lee, foi premiado como o melhor filme no Black Reel Awards de 2016.

Ambos apresentam mulheres modernas que, apesar das barreiras machistas que precisam enfrentar, entendem-se como indivíduos capazes de alterar as relações sociais e de poder a sua volta, mas esses longas levam os espectadores a caminhos ficcionais muito diferentes: Mihaileanu ambienta sua protagonista Leila em uma aldeia muçulmana, onde a pobreza e a falta de interesse político afastam os avanços tecnológicos do lugar. A comunidade é apegada às antigas tradições machistas de divisão sexual do trabalho, o que impõe às mulheres do vilarejo a dura tarefa de buscar água na fonte. Mas o caminho pedregoso até a fonte e os pesados baldes de água provocam acidentes. As mulheres, frequentemente, têm suas gestações interrompidas por quedas e machucados. Os maridos, por sua vez, insatisfeitos com a falta de gestações de filhos, ameaçam devolver as mulheres às suas famílias de origem, expondo-as à humilhação de serem rejeitadas. Diante dessa dupla ameaça, Leila organiza uma greve feminina de sexo para induzir os homens a participarem da tarefa de abastecer a casa com a água da fonte. Spike Lee, por sua vez, localiza *Lisístrata* em uma região de Chicago, onde a briga de gangues impõe a violência como modelo de convívio social. A protagonista *Lisístrata*, uma mulher negra que tem relacionamento amoroso com o líder de um dos grupos rivais, sensibilizada pelo assassinato de uma criança atingida por uma bala perdida, opõe-se às mortes colaterais causadas por essa guerra urbana. Como forma de luta, ela convence as mulheres dos lados inimigos a fazerem greve de sexo, ocuparem um prédio público e realizarem protestos de rua. O filme, apesar do tom humorístico que conta com a presença de um narrador debochado, aos moldes de Aristófanes, apresenta importante debate sobre as violências endêmicas, de raça e de gênero nos EUA.

Apesar de essas recepções recentes de *Lisístrata* apresentarem mulheres tão engajadas e determinadas a mudar a realidade política e social que as cercam, na comédia antiga o empenho feminino na promoção da greve de sexo pan-helênica não tem nada de revolucionário. Justifica-se pelo desejo conservador das mulheres em terem de volta à cidade os seus maridos, que, envolvidos com as atividades bélicas, afastaram-se da *pólis*. A greve de sexo liderada pela Lisístrata de Aristófanes é uma luta pela restauração da estrutura social desequilibrada pela guerra prolongada, mas que previa a manutenção de conservadores papéis masculinos e femininos na sociedade ateniense.

A Lisístrata de Aristófanes

Apesar de o olhar moderno, afetado (de forma prática e teórica) pela luta de classes e pelas ondas feministas, tentar enxergar um movimento profeminista em *Lisístrata* de Aristófanes, e isso influenciar, inclusive, as recepções filmicas acima citadas, os dados textuais que podemos coletar do período de produção da comédia impedem essa leitura, pois as mulheres não se entendiam como uma classe socialmente organizada e nem eram entendidas como tal. A legislação da época impunha-lhes a tutela de um *kýrios*, um responsável legal do sexo masculino.

A análise da comédia aponta também para a construção de um enredo cuja motivação das personagens femininas é conservadora. Na fantasia cômica, as mulheres agem em prol do restabelecimento da estrutura social que estava em desequilíbrio devido à prolongada guerra. A greve de sexo tem objetivo preciso: elas querem o fim da guerra, para que os homens permaneçam na cidade e reassumam seus tradicionais papéis masculinos. Para que, então, também possam reassumir seus papéis femininos, dentre os quais, dar cidadãos à luz.

A comédia mobiliza dois interesses legítimos e antagônicos: a organização da residência e a administração da cidade. O interesse político dos homens em manter a guerra afetava de forma absoluta o bom funcionamento do *oikos* – tarefa eminentemente feminina –, uma vez que as riquezas eram destinadas a gastos com a manutenção das batalhas, os campos estavam ociosos, pois os lavradores refugiavam-se nas cidades, e a ausência dos maridos, soldados na guerra, impedia as mulheres de engravidarem.

Essa leitura é reforçada pela construção proxêmica e pela utilização do espaço cênico. A movimentação cênica transforma a orquestra em um campo de disputa territorial, conforme pode ser acompanhado a seguir.

Ao término do prólogo, as mulheres invadem a Acrópole, onde se localiza o templo de Atena, transformam aquele espaço – antes utilizado pelos políticos como banco de reservas de divisas públicas – em espaço feminino, fechado e interdito aos homens. Atena é uma deusa guerreira, estrategista e casta. Assim, o espaço de seu templo, no enredo da comédia, sinaliza a escolha feminina de negar-se ao sexo.

No *párodos* da peça, com a disputa entre o semicoro de velhos e o semicoro de velhas, a orquestra ganha significados simbólicos quando observamos o ritmo dos versos e a movimentação cênica da peça. A partir do verso 350, a alternância dos cantos dos semicoros vai num crescendo, e a intercalação entre os versos do grupo de velhos e os do grupo de velhas dá dinamicidade à cena, que chega ao clímax quando as mulheres jogam água nos homens, no verso 381. Apesar do acirrado e violento combate, as mulheres defendem a fortaleza da deusa casta e mantêm tanto seus corpos quanto o corpo do templo livres do contato com os homens. Há nesse momento, assim como na maior parte da peça, dois grupos distintos diante da plateia: um, feminino, em defesa, e, outro, masculino, em ataque à Acrópole.³

Já nas últimas cenas da comédia, depois de vencido o *agón* entre Lisístrata e o Delegado e concluídas as negociações entre os embaixadores de Esparta e Atenas, com intermédio de Lisístrata, os homens podem entrar na Acrópole. Ou seja, eles podem penetrar no Partenon, que, na comédia, funciona como metáfora do próprio corpo feminino.

A última fala de Lisístrata ocorre entre os versos 1182 e 1187:

*Bem falado. Agora tratem de se purificar,
de modo que nós, mulheres, possamos recebê-los
na cidadela com o que temos em nossas cestas.
Ali, façam juras e promessas uns aos outros,
e, então, cada um de vocês pega a sua mulher
e vai embora.* (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 1182-1187)

Mas essa fala antecede o final da comédia em quase 130 versos. Assim, nos últimos versos, o protagonismo feminino é desfeito e são as vozes

de personagens masculinas que organizam a retomada das esposas na Acrópole. É sintomático que a autorização para os homens adentrarem o espaço feminino venha por uma voz masculina. O Embaixador Atenense é quem diz: “Ei, você, abra a porta! Deixe livre o caminho!” (1216).

Então, a orquestra, antes marcada pela divisão entre o masculino e o feminino, perde tal polaridade. Depois do acordo de paz selado, os dois semicoros misturam-se, a voz masculina volta a imperar, e nos últimos 130 versos da comédia o protagonismo feminino dilui-se visual e fisicamente. A presença maciça de personagens femininas ou o forte antagonismo entre grupos de homens e de mulheres, indicado visualmente pela presença de dois semicoros, deixam de existir.

Essa leitura de *Lisístrata* demonstra que a protagonista e suas companheiras não representam mulheres revolucionárias ou interessadas em alterar a realidade que as cerca de forma definitiva, como o são as personagens de *A fonte das mulheres* e *Chi-Raq*.

Texto antigo, leitura moderna

Ainda assim, o olhar do presente pode impelir o retorno ao objeto antigo para reinterpretar seus significados ou procurar significados ocultos. É preciso ter em mente que o discurso teórico também é uma construção social. Os já ditos sobre peças antigas são ancorados em construções sociais marcadas temporalmente. Isso não invalida o discurso sobre a Antiguidade, mas demonstra que existe uma limitação.

Afinal, como disse Alexandre Agnolon em um podcast sobre as *Saturnálias*,

[...] o passado é ruína... o que a gente pode fazer é construir um [discurso] verossímil a partir do material [derivado] desse passado – fontes textuais, epigráficas, fontes materiais e, a partir disso, construir uma possibilidade de entendimento. (DIÁLOGOS OLIMPIANOS. 37, 2021)

Esse discurso verossímil é pautado tanto nas descobertas de cultura material e registros textuais quanto em nossa ancoragem teórica moderna, que guiam nossa interpretação dos registros encontrados. Por isso, as voltas ao passado são necessárias e podem produzir novas conclusões

sobre o mesmo objeto observado anteriormente, a depender do interesse do pesquisador, da ancoragem teórica e do viés de observação.

No caso de *Lisístrata*, por exemplo, dissemos explicitamente que as personagens não apresentam interesse revolucionário e que o objetivo delas é a restauração da ordem social, de forma conservadora. Esse é o discurso verossímil quando pensamos em *Lisístrata* como um modelo possível de mulher na Antiguidade.

Mas, atualmente, com uma ancoragem teórica que se apropria dos estudos críticos e subalternos, e que reconhece a importância do estudo da história das minorias, dentre essas, as mulheres,⁴ é possível perseguir os sinais de uma voz dissonante presente nos textos canônicos. Assim, afirmar, com base na análise de *Lisístrata*, que Aristófanes não propunha uma revolução feminina não significa dizer que as mulheres não tinham interesse em assuntos públicos.

Seguindo a mesma receita apontada por Agnolon para a construção de um “discurso verossímil” sobre a Antiguidade clássica, é possível mapear os indícios textuais que relativizam afirmações como a de Vrissimtziz (2002, p. 34), para quem as meninas “aprendiam com suas mães ou com uma serva experiente a administrar o lar, bem como a arte de tecer e, ocasionalmente, algumas noções de leitura, escrita e aritmética”. Essa afirmação, apesar de, em grande medida, traduzir o senso comum sobre a mulher na Antiguidade, é bastante reducionista.

A ideia de que as mulheres tinham uma vida paralela à da *pólis*, sem participação pública e isoladas em uma área específica da casa, é fruto de uma reiterada construção discursiva sobre o passado que reflete uma tradição textual masculina sobre os papéis femininos.

Mas essa unidade de comportamento e de papéis sociais das mulheres em Atenas certamente não existia⁵ e percebe-se, pelas frestas dos textos, que as mulheres ocupavam diferentes espaços na sociedade ateniense, bem como se interessavam por questões que iam além da esfera doméstica.

A criação e a manutenção de um discurso constroem “verdades” ou padrões de comportamento que são mantidos pelo próprio discurso – é o que defende Franklin (2016) ao tratar das relações de poder presentes nos discursos sobre a mulher na Antiguidade. Para a autora,

tais impressões de poder não estavam apenas nos costumes, mas principalmente no discurso. São os discursos sobre a mulher que

protagonizam as “provas” de sua inferioridade, seja pela natureza, seja pela posição na sociedade. Por isso, manter o controle sobre a mulher, em particular, e sobre os grupos femininos, em geral, torna-se uma importante forma de manter o discurso ideológico masculino, pois é na força das expressões que a tradição se solidifica como regra. (FRANKLIN, 2016, p. 100)

Quando nos voltamos para os textos do passado com o nosso olhar presente – feminista, subalterno e crítico –, percebemos discursos que tiram a mulher desse modelo no qual a tradição dos estudos sobre o passado, muitas vezes, tenta represá-la.

Um dos exemplos mais conhecidos de discurso de personagem feminina que não condiz com esse modelo é o de Medeia, em tragédia homônima de Eurípides de 431 a.C.

O seguinte trecho é dito pela personagem estrangeira às cidadãs de Corinto:

*De todos os que têm vida e têm noção,
nós, mulheres, somos o ser mais infeliz:
primeiro é preciso com excessivo dinheiro
comprar marido e aceitá-lo como senhor
seu, esse mal inda dói mais que o mal.
Este é o máximo certame: aceitar o reles
ou o útil, pois o divórcio não é bem-visto
para mulheres, nem podem repudiar o marido.
Ao chegar à sua nova morada e condições
sem vir instruída de casa, deve adivinhar
qual o melhor convívio com seu consorte.
Quando nos saímos bem destas fadigas,
e o marido convive sob o jugo sem violência,
a vida é invejável; se não, a morte é melhor.*
(EURÍPIDES. *Medeia*, vv. 230-242)

A tragédia que abriga esses versos foi composta por um importante tragediógrafo e apresentada no festival internacional das Grandes Dionisíacas, um evento cívico que contava com a presença de homens de diversas cidades-Estado. Há no trecho a explicitação do descontentamento feminino com as relações matrimoniais e uma evidência de que esse descontentamento

era conhecido e fazia parte de um pacto social baseado em negociações de posição de poder e espaço entre o feminino e o masculino.

Ainda no âmbito dos textos teatrais, uma passagem de *Lisístrata* desfaz tanto a ideia de reclusão da mulher no espaço doméstico quanto o discurso de que o interesse feminino se limitava ao *oikos*:

Dissolvetropa: Num primeiro momento, suportamos em silêncio, por prudência, tudo o que vocês, homens, faziam – não nos deixavam sequer grunhir – e não estávamos satisfeitas com vocês.

Mas compreendíamos vocês bem e, muitas vezes, em casa, escutávamos quando deliberavam mal sobre um assunto importante. E se, no íntimo aflitas, perguntávamos sorrindo:

“O que vocês decidiram anotar na coluna sobre as tréguas na assembleia de hoje?” “E o que você tem a ver com isso?”, o marido dizia.

“Não vai calar a boca?” E eu me calava.

(...)

E, em seguida, éramos de novo informadas de alguma outra decisão de vocês, ainda pior.

Quando perguntávamos: “Como levaram isso a cabo, marido, de uma forma tola?”

Ele imediatamente me olhava de alto a baixo e afirmava que, se eu não fiasse uma trama, minha cabeça teria muito a se queixar. “Da guerra cuidarão os homens!”

Delegado: E ele falava com razão, por Zeus.

Dissolvetropa: Com que razão, desgraçado.

se nem mesmo quando deliberavam mal, podíamos aconselhá-los?

Então, quando às claras já ouvíamos vocês nas ruas:

“Não há homens neste país.” “Não, não há mesmo, por Zeus”, dizia um ao outro.

Depois disso, achamos melhor salvar logo a Grécia em conjunto com as mulheres aqui reunidas. Até onde era preciso esperar?

Se, quando nós falamos algo útil, vocês quiserem ouvir e calar por sua vez como fizemos, daremos um jeito em vocês.

(ARISTÓFANES. Lisístrata, vv. 507-528 - grifos nossos)

É importante fazer a ressalva de que os textos teatrais não traduzem a realidade, mas são registro de uma possível prática social. E, como aponta Andrade,

[...] ela não produziu seus textos, mas sua presença na vida social é suficiente para que diferentes discursos se produzam dela e por ela. Desqualificaremos essa produção se tivermos em mente seus enunciados e seus enunciadore, mas não se pensarmos em termos de senso comum, em como sentidos partilhados, negociados em maior profusão do que se imagina, em meio aos enunciados pura e simplesmente. (ANDRADE, 2002, p. 47)

Ainda como exemplo de texto que permite relativizar a ideia do desinteresse feminino pelas coisas públicas, o discurso contra Neera, de Demóstenes é bastante incisivo, pois demonstra o interesse feminino pelas questões debatidas pelos homens sendo usado como argumento jurídico:

E ainda o que cada um de vós poderia dizer à própria esposa, ou à filha ou à mãe, ao entrar em casa, depois de ter absolvido essa mulher, quando uma delas vos interrogar: – “Onde estivestes?” E vós respondêsseis: – “Estávamos a julgar?” – “Quem?” – perguntar-se-á em seguida. – “Neera”, evidentemente direis (não é verdade?), “porque, sendo estrangeira, convive, contrariamente à lei, com um cidadão, porque deu em casamento a Teógenes, o antigo rei, sua filha adúltera, que cumpriu os sacrifícios secretos em nome da cidade e foi dada como esposa a Dioniso”. Além disso, depois de contardes em pormenor a acusação contra ela, direis também como ela foi acusada por cada um, com cuidado e sem esquecimento de fato algum. (111) E elas, tendo ouvido, perguntarão: “E, então, o que fizestes?”. E vós respondereis: - “Absolvemo-la”. Então, de hoje em diante, as mais castas das mulheres ficarão revoltadas convosco, porque julgastes aquela mulher digna de participar, do mesmo modo que elas, dos assuntos da cidade e dos ritos religiosos. Quanto às levianas, vós demonstrais claramente que elas têm a liberdade de fazer aquilo que quiserem, por vossa concessão e de vossas leis. (APOLODORO apud MEGA, 2013, p. 123)⁶

Os dois últimos trechos citados indicam uma relação entre homem e mulher com possibilidade de diálogo sobre os assuntos da *pólis*, e o interesse feminino pelas decisões políticas e jurídicas tomadas pelos homens nos espaços públicos. Mesmo que não sejam autoras dos textos aqui apresentados como argumento, pode-se perceber que há uma previsão masculina da reação feminina, mesmo que perpassada pela expectativa do homem.

Para Lessa, “entre discurso ideológico e práticas sociais, existe um distanciamento” (LESSA, 2004, p 158). O autor, ao escrever sobre *O feminino em Atenas*, usa o conceito de redes sociais informais para demonstrar que, mesmo a mulher não tendo direitos de representação política, atuava em uma rede de relações que influenciava as decisões políticas. É justamente essa influência descrita por Lessa que pode ser percebida nas frestas dos textos apresentados acima como exemplos.

Essas mesmas frestas fazem com que a recepção de *Lisístrata*, mais especificamente as adaptações filmicas citadas no início do artigo, tenham estreita relação com a comédia da Antiguidade. Pois, como afirma Stam sobre a adaptação de romances para o cinema (afirmação que pode ser ampliada para a adaptação de texto teatral para o cinema), esta adiciona, reinterpreta ou “traduz” o texto para a linguagem filmica, “preenchendo esta lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais” (STAM, 2006, p. 25).

Aquela Lisístrata do século V, preocupada com a retomada dos papéis femininos desorganizados devido à ausência de homens na cidade, ganha nuances reveladoras quando as lacunas são evidenciadas.

Quando a recepção ilumina o passado

Nesse sentido, “a teoria da recepção rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura”, de forma que a recepção é “nosso diálogo com o passado clássico [...] como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado” (BAKOGIANNI, 2016, p. 115). Há, assim, um movimento dialético, de via dupla, pois tanto a teoria quanto as produções estéticas propõem olhar cantos ocultos dos textos passados.

As recepções modernas de *Lisístrata*, mesmo sendo feministas, apoiam-se em lacunas da comédia antiga. Mas, o raciocínio inverso também é pos-

sível: a comédia antiga pode abrigar sentidos pouco explorados pela crítica que, por vezes, podem ser denunciados por meio da recepção dos clássicos.

As retomadas e reinterpretações de *Lisístrata* em *A fonte das mulheres* e em *Chi-Raq* impelem o leitor moderno a voltar ao texto de Aristófanes em busca das lacunas preenchidas pela recepção.

Em *A fonte das mulheres*, vários *topoi* de Aristófanes são retomados, evidentemente, com as alterações necessárias para atender ao debate com a sociedade moderna que o diretor propõe. Mas esse filme ressalta alguns pontos que impelem a volta ao texto aristofânico com um olhar mais curioso. Aqui, explicitamos dois: a violência física contra as mulheres e a rejeição social que a mulher sofre por não gerar filhos.

Em Aristófanes a violência sexual decorrente da greve de sexo é apenas brevemente mencionada. Após as mulheres saberem da proposta da greve, pode-se ler o seguinte diálogo:

Lindavítoria: E se nos pegam à força e nos arrastam para o quarto?

Dissolvetrota: Agarre-se à porta.

Lindavítoria: E se nos batem?

Dissolvetrota: Deve-se permitir de má vontade.

Para elas, à força, essas coisas não têm graça.

(ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 160- 163)

Assim, a violência contra a mulher na Antiguidade, apesar de ser percebida por esse detalhe no texto, não tem relevância para o debate público e nem é exposta no teatro aristofânico como um problema.

Já em *A fonte das mulheres* esse tema é explicitado tanto por meio de cenas de estupro e espancamento de uma esposa por seu marido quanto pelos diálogos entre as mulheres sobre tal violência.

Outro ponto de contato é a importância da mulher na sociedade derivada da gestação de filhos. No filme, as mulheres vivem a ameaça de serem rejeitadas pela família do marido quando não geram filhos. É aí que está o nó no enredo fílmico, pois elas são acusadas de inférteis por sofrerem abortos, mas conseguem identificar que o motivo de tantas interrupções de gestações decorre do extremo esforço de se buscar água na fonte. Assim, elas exigem a participação masculina na tarefa que trará benefícios para toda a comunidade, pois as mulheres serão poupadas de tão dura tarefa e poderão gerar os futuros integrantes da comunidade.

Em *Lisístrata*, é justamente a importância da mulher na sociedade para gerar cidadãos legítimos que está sendo prejudicada pela ausência dos maridos combatentes na Guerra do Peloponeso.

A Velho Fuzil, personagem mais velha de *A fonte das mulheres*, faz um discurso expressivo que lembra bastante o de Medeia, mencionado acima, revelando a violência sofrida pelas mulheres naquela comunidade:

Um dia um francês me perguntou: “quais foram os momentos mais felizes da sua vida?”. E eu respondi: “até os meus 14 anos”. Todas vocês sabem por quê. Quando eu tinha 14 anos, fizeram-me casar. Eu o conheci na noite de núpcias. Não antes. E, como vocês todas, eu só o vi na manhã seguinte quando ele abriu as persianas. À noite eu não o vi. Estava escuro. Ele só me violentou. Eu achava que um marido sentava na cama ao lado da esposa e segurava a mão dela. E que era gostoso. Ele tinha 40 anos e já tinha dois filhos. Um de 10 e outro de 11. [...] Aos 14 anos, eu me tornei mãe de crianças da minha idade. Depois dei à luz dezenove vezes. Doze morreram, dos quais dois na montanha perto da fonte. Você, Moufida, deu à luz 12 vezes. Cinco bebês morreram. Você, 8 vezes. Três bebês mortos. Você, Yasmina, 6 vezes, não é? Três bebês mortos. É a tradição, estamos acostumadas. Metade das crianças que tivemos morre. Por muito tempo fui tratada como um pária. Meu marido queria me repudiar, dizendo que eu era estéril. Hoje tenho 7 filhos, todos bem de saúde, graças a Deus. Então, como eu poderia ter sido feliz depois dos 14 anos? Quando? (A FONTE DAS MULHERES, 2011, 13 min.)

Essa fala sintetiza em grande medida o sofrimento das mulheres no filme.

Em *Chi-Raq*, não é o desejo de ter filhos que move a greve de sexo, mas o debate também gira em torno da maternidade, pois Spike Lee propõe a discussão a partir das crianças mortas em decorrência da guerra urbana. O foco do diretor acontece pelo viés de uma mãe enlutada pela perda de sua filha de 7 anos que morreu vitimada por bala perdida.

Esse tema não é amplamente debatido por Aristófanes, mas é possível ver a fresta aberta por uma fala de Lisístrata, no momento em que ela enfrenta o Delegado. No debate, ele tenta desqualificar o movimento femini-

no, dizendo que as mulheres não entendem nada da guerra e que deveriam se ocupar das tarefas domésticas, ao que Lisístrata rebate, dizendo:

*Seu ser repulsivo, com certeza nós a suportamos duas vezes mais.
Em primeiríssimo lugar damos à luz
E enviamos nossas crianças como soldados rasos.*
(ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 597-599)

Na comédia antiga, as mulheres também veem seus filhos sendo levados pela guerra. A mesma ideia de uma vida desperdiçada aparece nos dois textos.

A volta aos textos da Antiguidade clássica é sempre necessária, pois, com novas abordagens teóricas, é possível perceber detalhes e significados que estavam ocultos. Mas, por vezes, a recepção artística parece esgarçar a pequena fresta na trama do texto e evidenciar pontos a serem explorados. Esse processo artístico de construção de obras modernas a partir da releitura do passado parece ser um passo veloz na direção da revisão crítica da Antiguidade.

Referências bibliográficas

Documentação escrita

APOLODORO. *Contra Neera (Demóstenes) 59*. Trad. Glória Onelley. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, s.d.

ARISTÓFANES. *Aristófanes: duas comédias Lisístrata e As tesmoforiantes*. Trad. Adriane Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

Documentação audiovisual

CHI-RAQ. Direção: Spike Lee. Produção: Kevin Willmott. EUA. Amazon Studios, 2015, 127 min.

LA SOURCE DES FEMMES/A FONTE DAS MULHERES. Direção: Radu Mihaileanu. Produção: Luc Besson, Denis Carot, Gaetan David. França, Bélgica, Itália: Paris Filmes, 2011, 135 min.

DIÁLOGOS OLIMPIANOS 37: Especial de Carnaval: As Saturnais (Entrevista com Alexandre Agnolon). Entrevistado: Alexandre Agnolon. Entrevistadores: Semíramis Corsi Silva e Murilo Tavares Modesto. [S./L.]: Diálogos Olímpianos. 15 fev. 2021. Podcast Disponível em: <https://anchor.fm/diálogosolimpianos/episodes/37--Especial-de-Carnaval-Saturnais--a-festa-de-Saturno-Entrevista-com-Alexandre-Agnolon-egeags>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Bibliografia

ANDRADE, M. M. A ‘Cidade das Mulheres’: A questão feminina e a *pólis* revisitada. In: FUNARI, P. P.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. *Amor, desejo e poder na Antiguidade*: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *A vida comum*: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

BAKOGIANNI, A. O que há de tão “clássico” na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. *Codex*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

DUARTE, A. O destino de Lisístrata. Uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes. *Archai*, Brasília, n. 7, p. 123-129, 2011.

DUBY, G; PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. Trad. Maria Helena de Cruz Coelho e outras. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

FRANKLIN, Karen. Aristófanes e Platão: discursos sobre a mulher na Antiguidade, *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 1, p. 91-116, 2016.

LESSA, F. S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

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

_____. Recepção de *Lisístrata* em *A fonte das mulheres*: demandas femininas e sua representação na arte. In: *Ciclo de Estudos em Linguagem*. Congresso Internacional de Estudos em Linguagem, 10, 3, 2019, Ponta Grossa. *Anais eletrônicos...* Ponta Grossa: UEPG, p. 1895-1904, 2019. Disponível em: <<https://ppgueluepg.wixsite.com/ciel/publicacoes>>.

_____. Sexo e poder em *Lisístrata* e em *A fonte das mulheres*. In: COELHO, M. C. M. N.; MARTINS, E. F. *Mito em movimento*: recepção da antiguidade greco-romana no cinema. Curitiba: UFPR, no prelo.

- OLSON, D. *Ancient Comedy and Reception*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.
- POMEROY, S. *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres em la Antigüedad Clássica*. Madrid: Akal, 1987.
- STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do desterro, Florianópolis. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>.
- VRISIMTZIZ, N. *Amor, sexo e casamento na Grécia antiga*. Trad. Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odisseus, 2002.

Notas

¹ Neste artigo, Duarte analisa o episódio Lysistrata do filme de Christian-Jaque, *Destino de mulher (Destinées*, França, 1954). Maria Cecília de Miranda Coelho também apresenta uma discussão sobre o filme em “Who is afraid of *Lysistrata*”, enviado à American Philological Association (APA), mais especificamente para o Three-Year Colloquium on KINHMA: Classical Antiquity and Cinema/Gladiatrix! Fighting Women of the Screen, coordenado pelos professores Martin M. Winkler e Hanna Roisman, em 2008.

² Tratei sobre a recepção desse filme em dois artigos (OLIVEIRA, 2019; no prelo).

³ Temos poucos documentos que atestam a performance cênica no teatro ateniense, mas, pela análise métrica e pela didascália interna, é possível supor a movimentação dos atores e do coro. Para um estudo mais detalhado sobre a performance na comédia, indico a leitura de Oliveira (2009).

⁴ Uma importante publicação na área é *História das mulheres no Ocidente*, de George Duby e Michelle Perrot, publicado na Itália em 1990 e traduzido para o português em 1993.

⁵ Os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade ateniense foram mediados por valores de uma cultura patriarcal que alimentou a ideia de que a condição feminina era de inferioridade, mas existe grande controvérsia em relação ao *status* social da mulher. Sarah Pomeroy (1987), em seu livro *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres em la Antigüedad Clássica*, mostra que havia várias possibilidades de atuação feminina na sociedade e que, apesar de a reclusão ser vista com bons olhos e de, provavelmente, o cidadão comum considerar o casamento e a geração de filhos

legítimos o único caminho para a valorização social da mulher, o modelo unitário de mulher não existe e é necessário reavaliar o *status* social da mulher na Atenas da Antiguidade clássica.

⁶ Para Marta Mega Andrade (2003, p. 126-7), esse trecho indicia, além do interesse feminino pelas questões públicas, uma forma de perceber a alteração do *status* das esposas legítimas em Atenas, após a promulgação de Lei de Péricles, que atribuía às mulheres a responsabilidade de gerar cidadãos legítimos. Isso implica uma guinada na construção do lugar da mulher na sociedade, pois ela passa a ter papel importante na definição de cidadania em uma cidade que, na metade do século V, atraía para seu território estrangeiros que, estando na *astú*, deveriam ter uma definição de seu estatuto naquele lugar.

**AS MULHERES E SEU ESPAÇO DE ATUAÇÃO EM
LISÍSTRATA DE ARISTÓFANES: RESSONÂNCIAS EM
A FONTE DAS MULHERES (2011) DE RADU MIHAILEANU ***

Greice Drumond **

Resumo: *Em A fonte das mulheres (2011), as moradoras de um vilarejo rural, em algum lugar da península arábica na fronteira com o norte da África, querem o fim da tradição do trabalho feminino de pegar água em uma fonte que fica no alto de um monte. Para isso, fazem uma greve de sexo, nos moldes da peça Lisistrata (411 a.C.) de Aristófanes. O que destaco neste artigo são o espaço de atuação próprio das mulheres em Lisistrata, em cotejo com duas outras peças aristofânicas, Tesmoforiantes (411 a.C.) e As mulheres no Parlamento (392 a.C.), e o ambiente das muçulmanas na adaptação cinematográfica. Analiso as escolhas feitas pelo diretor que ligam o filme à Lisistrata e as que atualizam a peça para a contemporaneidade em sua incursão pelo universo das mulheres em uma região islâmica periférica através da ótica do movimento feminista.*

Palavras-chave: *Lisistrata; A fonte das mulheres; comédia grega antiga; adaptação filmica; feminismo.*

**WOMEN AND THEIR PERFORMANCE SPACE IN *LYSISTRATA*
BY ARISTOPHANES: RESONANCES IN *THE SOURCE* (2011)
BY RADU MIHAILEANU**

Abstract: *In The Source (2011), women in a rural village somewhere on the Arabian peninsula bordering North Africa want to put an end to the tradition of women's labor of fetching water from a hilltop spring. For this, they make a sex strike, like in the play Lysistrata (411 BC) by Aristophanes. What I highlight in this article are the space for women's performance in Lysistrata, in comparison with the two other Aristophanic plays, Thesmophoriazusae (411 BC) and Assemblywomen (392 BC), and the environment of Muslim women in this film adaptation. I analyze the choices made by the director,*

* Recebido em: 28/12/2021 e aprovado em: 14/02/2022.

** Professora adjunta da Universidade Federal Fluminense. Projeto de pesquisa atual: Tradução de comédia grega antiga: *Assembleia de Mulheres* de Aristófanes. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5661-363X>.

the ties that link the movie to Lysistrata, and the update of the play to the contemporaneity in its foray into women's universe in a peripheral Islamic region from the perspective of the feminist movement.

Keywords: *Lysistrata; The Source; Ancient Greek Comedy; film adaptation; feminism.*

O mundo feminino em Aristófanes

A atuação de personagens femininas na comédia aristofânica recebe destaque em três peças compostas que nos foram transmitidas de forma integral: *Tesmoforiantes* (411 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.) e *As mulheres no Parlamento* (392 a.C.) Mulheres, divinas ou mortais, aparecem em outras peças, mesmo que em figuração, sendo caracterizadas, sob o verniz cômico, de acordo com a concepção masculina de como deveriam se portar e ser tratadas, mas é nas três peças indicadas que elas atuam com protagonismo na ação dramática.

É importante destacar que o modo pelo qual as mulheres são vistas na Grécia antiga contém uma certa misoginia que pode ser notada desde Hesíodo, em *Teogonia* (vv. 579-589) e *Trabalhos e Dias* (vv. 58-82), quando nos é apresentada uma Pandora, ao mesmo tempo, bela e dissimulada, como origem de todo o mal que atinge o homem. Conforme esclarece Pompeu (2018, p. 27), em *Lisístrata* (v. 1039), essa postura se repete, quando, por exemplo, o coro dos velhos canta “mal com essas pestes, pior sem elas”.

A comédia aristofânica, obviamente, não se distancia da concepção que a sociedade grega antiga tem das mulheres. Elas são caracterizadas nas peças supérstites de Aristófanes por meio da objetificação do seu corpo, pelo trato repressivo com relação aos hábitos dos quais são acusadas em suas peças, sendo admiradas pela mimese do comportamento masculino, algo que é bem específico da comédia de Aristófanes que trabalha com a construção de um mundo às avessas, e pelos atributos que as qualificam como boas mantenedoras do lar. A comédia aristofânica ainda inclui personagens oriundas de outros núcleos da sociedade que têm seu espaço de atuação ampliado para as ruas, tais como vendedoras, pastoras e estalajadeiras.

Silva (1980, p. 103) conclui, ao analisar o *status* da mulher pobre, que “esta classe de cidadãos gozava de uma notável liberdade, que lhe permitia tagarelar livremente com as suas iguais, solicitar à vizinha qualquer apetre-

cho de que carecia na lida da casa, escolher as amizades e até estabelecer contactos com o setor masculino da sociedade”. É com essas características que Aristófanes compõe boa parte das suas personagens femininas.

Há ainda um outro fator que nos leva a compreender um certo afrouxamento das amarras que prendiam as mulheres em casa. Por ocasião da produção de *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*, em 411 a.C., Atenas está em guerra, o que, pela diminuição do número de homens, leva as mulheres a saírem, muitas vezes, do espaço doméstico, tendo de encarar as ruas, visto que também têm de exercer o papel que seus maridos tinham, por exemplo, com a responsabilidade pelo patrimônio, como esclarece Pompeu (2018, p. 29).

Em *Lisístrata*, além das mulheres pertencentes a diferentes grupos, há também a mistura das atenienses com as estrangeiras, que se unem às primeiras em torno de uma ideia comum a todas: acabar com a guerra fratricida que assolava a Grécia.

O espaço de atuação feminina torna-se a própria *pólis* em *Tesmoforiantes*, *Lisístrata* e *As mulheres no Parlamento*. Na primeira, inclusive, mesmo que se passe em um espaço tipicamente feminino, nas Tesmofórias, é feita uma *ekklesia* feminina, nos moldes de uma assembleia dos cidadãos. Na segunda, as mulheres mais velhas tomam a Acrópole, onde ficava o tesouro da cidade que era administrado pelos homens, além de ser um espaço religioso, onde estava a estátua de Atenas. Em *As mulheres no Parlamento*, outro espaço masculino é invadido, a *ekklesia* propriamente dita, onde as mulheres, disfarçadas de homens e agindo como eles, conseguem, em razão dos votos dos poucos homens presentes e das mulheres travestidas de homens que compunham a maioria, alcançar o poder, passando a governar a cidade e a estabelecer novas leis.

Esse universo de atuação feminina nas peças aristofânicas se difere da imagem que costumamos ter quando nos confrontamos com as diferentes descrições das mulheres na sociedade ateniense, especialmente, as de famílias nobres. Quando lemos o diálogo entre Iscômaco e Sócrates no *Econômico* de Xenofonte, por exemplo, vemos, num comentário feito sobre a jovem esposa do primeiro, como era a vida de uma mulher casada com um aristocrata, de um *kalós k'agathós*: “Ao chegar à minha casa, não tinha ainda quinze anos, e, antes disso, vivia sob muitos cuidados para que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo” (XENOFONTE. *Econômico*, 7.5, grifos nossos, trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado).

Quanto às mulheres em Aristófanes, em especial aquelas que exercem algum protagonismo em suas peças, elas se comportam de modo bem diferente do que é descrito no parágrafo anterior: elas *veem, ouvem e falam bastante*. O que acontece é que, em seus enredos, as personagens, em geral, pertencem a uma, se mal compararmos, “classe média baixa”, como nos diz Ortega Villaro (2021, p. 15), ou, pelo menos, se comportam como tal, conforme tentamos esclarecer neste trabalho.¹

O que encontramos em Aristófanes, na verdade, é a caracterização de mulheres que exerciam diferentes atividades no espaço público, como participantes de rituais religiosos (ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*), vendedoras de verduras (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 458 *et seq.*) ou mesmo como parteiras (ARISTÓFANES. *As mulheres no Parlamento*, vv. 528-529). Visto que boa parte das mulheres casadas tinha, principalmente, de cuidar de seus lares, sendo governantes de seu *oĩkos*, muito pouco tempo lhes sobrava para outras atividades, como nos descreve Cleonice, ou Lindavitéria, na tradução de Adriane Duarte (2005), em *Lisístrata* (vv. 16-19):

*[...] Para as mulheres é difícil sair,
Dentre nós, uma se manteve ocupada com seu marido
outra tenta acordar o criado, outra faz o bebê
dormir, outra dá banho e outra, a papinha.*
(ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 16-19, trad. Adriane Duarte da Silva)

Ainda assim, as vendedoras, estalajadeiras, pastoras, pasteleiras tinham mais contato com o mundo exterior, além, é claro, de terem de cuidar do serviço doméstico (cf. *Lisístrata*, vv. 458-459).

Como os textos dos séculos V e IV a. C. que chegaram até nós foram compostos por homens que majoritariamente pertenciam à aristocracia, a caracterização que eles fazem das mulheres é a de que devem ser mantidas no gineceu e que, quando se casam, governam o lar, permanecendo a maior parte do tempo em seu interior. No entanto, para as mulheres mais pobres, a realidade podia ser completamente diferente, como esclarece Pritchard (2014, p. 186):

For many poor women, too, seclusion was very far from a reality, as their families lacked enough or any slaves and so had to rely on the labour of children and wives. The result was that some poor women travelled outside to fetch water from a fountain, to help with a family's farming, or to perform other tasks. Some of them took paid work beyond the household. While many

*of the female workers in classical Athens were resident aliens, Attic women are known to have worked as grapepickers, wet nurses, washerwomen, and sellers of bread, garlands, and vegetables.*²

Toda essa reflexão sobre a atuação da mulher ateniense na esfera pública é aqui feita para que possamos entender o que conecta o enredo e a encenação de *A fonte das mulheres* (2011) à peça *Lisístrata*, fonte de inspiração do filme.

O mundo feminino em *A fonte das mulheres* (2011) de Radu Mihaileanu

O filme *A fonte das mulheres* apresenta uma proposta de greve de sexo, como no enredo da comédia *Lisístrata*, com o objetivo de fazer com que a tradição que obriga as mulheres a levar água para casa, atividade dificultada pela seca que imperava na região, tenha fim. O diretor, o romeno Radu Mihaileanu, que também compõe o enredo do filme com o roteirista Alain-Michel Blanc, opta por recriar a temática aristofânica da greve de sexo em um vilarejo qualquer entre o norte da África e o Oriente Médio. Segundo Radu Mihaileanu, a ideia de fazer esse filme foi inspirada em uma notícia que ele leu, em 2001, sobre um grupo de mulheres que tinha feito uma greve de sexo, no interior da Turquia, para que seus maridos resolvessem o problema de abastecimento de água. Para compor essa “fábula”, como ele chama, foi necessário retornar a Aristófanes, para buscar seu humor, com o cuidado de preservar o aspecto político que essa iniciativa feminina teve.³

Na pequena aldeia, as mulheres devem buscar água em uma fonte, no alto de um morro, em condições precárias, enquanto a maior parte dos homens fica sem fazer nada, tomando chá com os amigos o dia inteiro. Insatisfeita com essa situação, Leila, uma jovem muçulmana vinda de outra cidade, sendo considerada uma “estrangeira”, instiga as outras mulheres da vila a fazerem uma greve de sexo a fim de que os homens revertam essa realidade. Sim, cabe aos homens buscar uma solução para que o trabalho das mulheres não seja tão pesado, pois, em uma comunidade islâmica conservadora, as mulheres não tomam a frente de uma interlocução com as instâncias públicas.

Na cena de abertura, em um jogo lírico feito por meio do canto com que as mulheres celebram o nascimento de uma criança, Leila ousa denunciar, cantando em resposta à alegria das mulheres, que a fonte tanto faz nascer como faz morrer, posto que uma de suas companheiras tinha acabado de

perder seu bebê ao cair trazendo os baldes de água. Ela mesma já tinha perdido um filho assim, como outras também.

Em uma casa de banho coletivo, Leila expõe seu plano inicial de fazer com que os homens subam o monte para pegar água na fonte. Nessa cena, algumas mulheres aparecem com os seios de fora, estando à vontade nesse espaço privado reservado a elas. Em *Lisístrata*, as personagens, no início da peça, ao receberem as companheiras no meio da rua, comentam sobre a forma física das partes íntimas de algumas personagens, como notamos na fala de Lindavítória (Cleonice), que se dirige a Lampito: “Que belo par de peitos você tem!” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, v. 84, trad. Adriane da Silva Duarte). É interessante ver como o diretor opta por apresentar esse aspecto destacado por Aristófanes, pois mostra uma certa liberdade que as mulheres têm entre si em *A fonte* [...] – ao menos no trato físico. Isso, no filme, é possível somente em um espaço privado, que se distingue do espaço público no qual *Lisístrata* encontra suas amigas e demais companheiras.

Após Leila denunciar a injustiça de se atribuir às mulheres o dever de trazer água do alto de um monte para casa, ela recebe o apoio de uma matriarca, a Velho Fuzil, que a ajudará a conseguir a adesão das demais para, juntas, confrontarem a tradição local. É de forma parecida que Lisístrata consegue o apoio de suas companheiras: somente quando a espartana Lampito concorda, as demais ficam do lado da protagonista. Não é fácil para nenhuma das duas heroínas convencer as mulheres a aderirem à greve.

A primeira cena de confronto se passa na sala de banho coletivo. Fátima, sogra de Leila, defende que as mulheres devem buscar água na fonte porque é a tradição, por ter sido sempre assim desde o início dos tempos. Ela se mostra defensora do que oprime as mulheres, tendo, portanto, a estrutura patriarcal da sua sociedade totalmente internalizada.

Tanto na peça quanto no filme, ainda que em espaços diferentes, as mulheres estão distantes dos homens e, dessa forma, podem discutir sobre a situação pela qual passam e o que devem fazer para que ela possa ser mudada.

A Velho Fuzil é a primeira a concordar com a ideia de que os homens devem buscar a água na fonte e, por isso, discursa às demais, em resposta à intervenção da sogra de Leila, dizendo que, porque é “tradição”, ela teve de se casar, aos 14 anos, com um homem que tinha um filho de 10 e outro de 11 anos, tendo sido estuprada na noite de núpcias. Ela, como Leila e outras, também perdeu filhos e já tinha sido considerada estéril – o que é uma

séria condição desfavorável à função da mulher nesse tipo de sociedade. É o recurso usado por Fátima, sogra de Leila, para invalidar o discurso da nora diante das outras mulheres ao chamá-la de estéril. “É a tradição” (*A Fonte* [...], 14min55s), diz Velho Fuzil, ter filhos e perdê-los, i. e., é comum e ninguém se importa com o sofrimento delas.

Com essa reflexão, podemos considerar que a tradição em uma sociedade patriarcal não inclui a perspectiva feminina em sua formulação. Nessa dinâmica, um grupo é especialmente beneficiado: o dos homens. Em tempos de terceira onda feminista, questionar não simplesmente os homens, mas a ordem na qual é fundada a sociedade é algo que favorece a busca por maior equidade nas relações de gênero. Segundo bell hooks (2018, p. 34),⁴

solidariedade política entre mulheres expressa na sororidade vai além do reconhecimento positivo das experiências das mulheres, e também da compaixão compartilhada em casos de sofrimento comum. A sororidade feminina está fundamentada no compromisso compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma.

Logo, pelo compartilhamento de suas dores, tanto em *Lisístrata* quanto em *A fonte* [...], cria-se um ambiente de solidariedade feminina em prol de mudanças em suas respectivas realidades. Se pensarmos na peça grega, tudo é feito sob o controle ritualístico do teatro, sendo homens os atores e o compositor do enredo que participam de um festival religioso que acolhe uma competição dramática em que se pensam as questões da cidade, que não incluem preocupação com o *status* da mulher nessa sociedade. Quanto ao filme de 2011, sua leitura pode ser feita com as lentes da nossa contemporaneidade, devido às falas da protagonista e de Velho Fuzil serem bem progressistas, como vozes concordantes de um movimento de liberação feminina, em um enredo composto por homens de perfil pró-feminista.

A recepção de *Lisístrata*, especialmente com o movimento feminista da década de 1960, concebe a protagonista como “a sort of patron saint who exemplifies women’s opposition to male dominance and can provide inspiration to her sisters”⁵ (WINKLER, 2014, p. 923). É uma visão bem diferente, se pensarmos no contexto em que a peça foi produzida. Pompeu destaca que as mulheres em *Lisístrata* não questionam sua função ordinária ou procuram, de algum modo, mudá-la: “elas só querem voltar a sua vida

normal que tinha sido interrompida pela guerra” (2018, p. 30). De acordo com Duarte (2015, p. 67), apesar do conservadorismo que se encontra na peça aristofânica, pois a heroína “conduz o processo de paz e depois reconduz as mulheres ao interior da casa”, sua leitura contemporânea, no entanto, pode ser nada conservadora, pois *Lisístrata* se destaca das demais peças supérstites de Aristófanes graças à abordagem política do pacifismo ou do feminismo que se faz dessa comédia na atualidade.

Mihaileanu, conforme registrado por Joan Dupont (2011),⁶ ao apontar a insatisfação de Leila com o *status quo* da vila onde mora, afasta-se da forma como a revolução democrática árabe – conhecida também como Primavera Árabe – ocorreu, com manifestações nas ruas, passeatas, comícios. Para ele,

“Revolution isn’t just about the political movement on the streets,” he said, “but how things are at home – and how customs and attitudes need to be shaken up. To have real social equality, democracy has to happen in the home. This is where it starts, and this was my pleasure making the film – getting inside another world.”⁷

Dessa forma, o diretor coloca dentro de casa a problemática da opressão da estrutura de mundo com relação às mulheres, em vez de criar uma “Acrópole cômica”, como Loraux (1990, p. 159) caracteriza o cenário de *Lisístrata*, considerando a Acrópole um recurso cômico para fazer o público rir, visto que as mulheres criam seu mundo utópico no coração da cidade de Atenas – algo impossível, factualmente, em seu tempo de produção em 411 a.C.⁸ Em *Lisístrata*, a ação das mulheres tem como foco dois espaços bem delimitados, o da Acrópole e o do lar. Lutam tomando o espaço público da Acrópole e fazendo greve em seus espaços privados, quando os maridos retornavam da guerra. Mesmo que *A fonte das mulheres* apresente, com mais destaque, a resistência das mulheres dentro de casa, que era o lugar de sua maior atuação, o efeito da ação delas atinge o espaço público da comunidade.

Após a cena na sala do banho, as mulheres não aceitam imediatamente o projeto da protagonista. Leila tem o apoio do marido, que a chama de “princesa revolucionária” (*A Fonte* [...], 19min55s). Ele pratica o que chama de “Islã das luzes” (*A Fonte* [...], 20min12s), o que explica seu desapego às tradições, considerando justa a luta da esposa.

Sem grandes explicações, as mulheres, em uma cena em que há uma recepção dos visitantes estrangeiros que levam ajuda financeira à aldeia, cantam, denunciando o mal uso que os homens fazem do dinheiro que recebem dos turistas, pois ele “desaparece com o vento” (*A Fonte* [...], 24min59s-25min07s). Em *Lisístrata* (v. 485-499), a tomada do tesouro da cidade tem como justificativa banir o uso do dinheiro para a guerra, por ser considerado como um emprego desnecessário da riqueza da *pólis*.

Nesse momento do filme, durante esse canto de denúncia, elas anunciam que, sem água, “sua semente não fertilizará nosso belo solo” (*A Fonte* [...], 25min29s-25min33s), em uma indireta referente à pausa nos intercursos sexuais entre os casais da pequena comunidade. Está decretada, então, a “greve do amor”, como é dito no filme, para que a água encanada chegue até o vilarejo.

O marido de Leila, Sami, teme que ela seja acusada pelo imame com base na leitura que ele faz do texto do Alcorão e a prepara para o embate. Ela tem de dominar e superar o discurso dos homens, como acontece com a própria *Lisístrata*, na peça homônima.

No caso das personagens femininas nas peças aristofânicas, o falar bem em público é um traço viril dessas mulheres. Como diz Beauvoir, em *O segundo sexo*, ao tratar da visão da psicanálise acerca do feminino, todas as vezes em que a mulher “se conduz como ser humano, afirma-se que ela imita o macho” (BEAUVOIR, 2019, p. 92). O falar bem, em uma comunidade de cultura oral, deveria ser algo comum a todos, assim como o saber escrever, em uma sociedade letrada. Contudo, tanto nas peças de Aristófanes quanto no filme de Radu Mihaileanu, as mulheres são alijadas dessas habilidades, que ficam circunscritas aos homens. É nesse sentido que essas mulheres são consideradas “viris”, por terem um tipo de conhecimento acessível somente aos homens no grupo ao qual pertencem.

Em *Lisístrata* (v. 1108), o coro descreve a heroína como a mais viril dentre todas, por ela saber falar bem. Em *A fonte* [...], o marido de Leila ensinou-lhe a leitura e fornecia-lhe livros de literatura árabe, como *As mil e uma noites*. Ela inclusive conta as histórias que lê para seu grupo de amigas, exercendo grande influência em Esmeralda, que vive num universo criado pelas novelas mexicanas⁹ e pelas histórias que Leila contava.¹⁰

Nem tudo, no entanto, são flores. A tensão que a greve causa na comunidade, em *A fonte*, chega ao limite de uma guerra, devido à animosidade dos maridos contra as esposas. Uma delas chega a ser espancada e obrigada a

fazer sexo praticamente todos os dias. Enquanto em *Lisístrata*, as mulheres se empenhavam em dar fim a uma guerra que estava em curso entre diversas cidades gregas, ainda que por meio do confronto entre homens e mulheres, em *A fonte* [...], a decisão das mulheres dá início a uma batalha doméstica em meio a um ambiente de aparente paz que se estende até que haja uma decisão política referente ao fornecimento de água encanada ao vilarejo.

Na cena da ida de Sami a uma espécie de prefeitura, o filme faz uma denúncia acerca da má vontade institucionalizada do aparato estatal em fornecer eletricidade e saneamento básico. “Acredite, quanto mais demormos com a água e eletricidade, melhor será!” (*A Fonte* [...], 50min50s-51min03s), diz o funcionário. Afinal de contas, com água e eletricidade, comenta o funcionário, o que farão as mulheres o dia todo? A estrutura é construída para manter as mulheres ocupadas e servis aos homens, que são os que definem as ações das instituições baseadas na estrutura patriarcal. Essa afirmação do funcionário nos remete à fala inicial de Lindavitéria de que as mulheres estão sempre ocupadas (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, vv. 16-19).

A chegada de um jornalista que estuda insetos “infinitamente pequenos” (*A Fonte* [...], 54min47s) dá esperança ao grupo de mulheres de que seja noticiado, para fora dos limites do vilarejo, o que está acontecendo, mas se torna uma ameaça para a heroína, pois ele foi um amor com quem perdera a virgindade antes de conhecer o marido – um grande tabu em sua sociedade. Quando solicitado por Sami a apoiar a causa, Sofiane Ben Chedid diz que não se interessa por política, pois ação de mulheres é política, por mais que pareça ser uma ação executada somente no espaço doméstico. A possibilidade de mostrar a situação pela qual a aldeia passava divulgada em um jornal seria a chance de se publicizar a causa das mulheres.

Os opositores do plano da heroína do filme começam a agir. O marido de Leila sofre uma ameaça de demissão feita pelo diretor da escola onde trabalha. Isso acaba por enfraquecer seu apoio à esposa. Na peça aristofânica, nenhuma menção é feita ao cônjuge da protagonista. Em *A fonte* [...], por outro lado, Leila tem um marido que anda em movimento pendular: inicialmente, apoia a esposa, mas, depois de sofrer sanções sociais, tenta dissuadi-la de seu intento, mesmo que de forma suave. Ela passa por alegrias e tristezas, nesse período, na relação com Sami, além de sofrer a oposição da sogra.

Essa dificuldade *Lisístrata* não tem. Como analisa Duarte (2011, p. 126), o “silêncio sobre o cônjuge torna *Lisístrata* imune às fraquezas que

atingem as suas companheiras, propensas a furar a greve, e a envolve numa aura de castidade, que reforça sua capacidade de liderança”. A dificuldade da protagonista ocorre quando ela tem de convencer as mulheres e se unirem a ela e a se manterem em celibato, durante a greve de sexo, e quando enfrenta o grupo de velhos, mas isso se passa na esfera pública e não dentro de casa, no meio familiar da protagonista.

Apesar da organicidade de Leila com a situação pela qual as demais mulheres estão passando, pois ela também é casada, segundo o ponto de vista de uma das mulheres, a participação da protagonista na causa não é considerada igual à dela. Durante a atividade coletiva de lavar roupa no riacho, essa personagem, que na cena anterior tinha sido forçada a fazer sexo com o marido, diz à Leila: “É fácil para você. Seu homem a ama. Ponha-se no nosso lugar. É fácil ser revolucionário quando se é rico” (*A Fonte* [...], 29min13s-29min20s). Dessa forma, entendemos que a junção de mulheres de diferentes condições afetivas e financeiras, em que se misturam viúvas e casadas, idosas e jovens, ricas e pobres, também caracteriza esse grupo de mulheres em *A fonte* [...]. No caso de Leila, seu marido, além de progressista, é o esteio da família, por ser o único a ter um emprego fixo, algo que, no filme, o diferencia dos demais que não estão empregados ou não encontram uma atividade rentável.

A opção de também mostrar Leila em situação de tensão dentro de casa – por ter de enfrentar a sogra, o sogro, a sua própria família, o retorno de alguém do seu passado que ameaça seu casamento, a quase desistência do marido em sua luta – a engrandece ainda mais aos olhos do espectador, pois, em nenhum momento, mesmo ruindo emocionalmente, ela pensa em desistir. Como líder, ela defende a causa das mulheres no espaço privado e público, para que a questão seja resolvida. Lisístrata, em um certo momento, tem dificuldades em continuar na luta, visto que algumas mulheres não conseguem manter a greve: “As ações e o coração feminino das cruéis mulheres me fazem desencorajar e a andar de um lado do outro” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, v. 708-709, trad. Ana Maria Pompeu). Ela se mantém firme, no entanto, convencendo suas companheiras a continuarem no propósito de trazer a paz de volta, ao fazer referência a um oráculo que indica a vitória do grupo de mulheres (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, v. 767-780).

No espaço público de *A fonte* [...], o imame surge para mediar a situação, ao tentar convencer as mulheres a se submeterem à tradição. Com base no Alcorão, ele justifica a violência doméstica e a obrigatoriedade feminina de servir ao homem. Elas são ameaçadas de repúdio por seus maridos que

estão negociando com homens de outras regiões o envio de novas esposas que as substituam. Isso não era um problema em *Lisístrata*, pois, se todas as mulheres da cidade estão em greve, não adianta buscar mulheres de fora, na medida em que somente as atenienses poderiam fornecer cidadãos. Graças a Péricles, a partir de 451 a.C., a condição para ser cidadão em Atenas era ter pai e mãe atenienses. Logo, na peça aristofânica, não seria nenhuma vantagem conseguir mulheres de outras cidades para substituir as esposas. Ainda devemos compreender, como enfatiza Pompeu (2018, p. 83), que, na peça, “não é mencionada nenhuma outra possibilidade de satisfação sexual para os homens em uma relação extraconjugal”.

No encontro das mulheres com o líder espiritual, que se considera “[...] o guardião da ordem, do respeito à lei, ao Alcorão” (*A Fonte [...]*, 1h27min05s), Velho Fuzil é acusada de estar em *Jihad* contra os homens. Leila esclarece que as mulheres estão em *Jihad* contra a própria condição feminina: “A nossa *Jihad* é contra nós mesmas, nossa condição, a injustiça” (*A Fonte [...]*, 1h27min40s). Essa fala nos lembra as palavras de hooks (2018, p. 35): “A sororidade feminina está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma”.

Com o Alcorão nas mãos, Leila explica ao imame que a busca feminina por igualdade entre homens e mulheres se justifica na leitura do texto sagrado, pois são todos irmãos. A superioridade masculina é colocada em xeque pela protagonista: “Por que não deveríamos decidir nosso futuro como os homens?” (*A Fonte [...]*, 1h30min50s).

Em uma cena em que seu esposo tenta fazer com que Leila deixe a causa pela qual está lutando, por mais que ela saiba do seu amor, a heroína reconhece que, ao tentar fazê-la recuar, Sami está agindo em conformidade com a estrutura patriarcal da comunidade em que vivem. Por isso, nesse diálogo, ela quer saber o que é uma mulher na opinião dos homens. Leila o trata como os demais, pois é assim que ele está se comportando. Quando ela pergunta ao seu marido “Para vocês, homens, o que é uma mulher?” (*A Fonte [...]*, 1h38min12s), está querendo dizer que ela EXISTE, que não é invisível. A protagonista quer ser vista, respeitada e ouvida. Voltar atrás é aceitar sua invisibilidade, como bem nos esclarece Carvajal (2020, p. 236):

Ao dizer que a comunidade está composta por homens e mulheres, visibilizando as mulheres invisibilizadas pela hegemonia dos ho-

mens, propomos em nossas relações humanas o reconhecimento da alteridade, esta entendida como a existência real da outra e não uma alteridade ficcional. Esse reconhecimento não é nominal, o reconhecimento da outra existência tem suas consequências e uma delas, por exemplo, é a redistribuição dos benefícios do trabalho e da produção em partes iguais.

O que Leila busca é maior representatividade feminina no espaço público do vilarejo, como ela mesma diz quando seu marido sugere o fim da resistência das mulheres aos homens, defendendo, portanto, a manutenção da tradição e da estrutura de opressão às mulheres.

Em reação à adesão das mulheres à greve, a aproximação da ala masculina mais conservadora da comunidade com fundamentalistas de outra região ameaça a vida das mulheres, pois esses homens querem instaurar o uso do véu. As regras se estreitam como uma forma de maior opressão a quem quer se libertar. Para o filho de Velho Fuzil, Nassim, ela teria de usar o véu simplesmente por ser mulher. Ela lhe esclarece que o véu era usado em uma época em que havia distinção entre a livre e a escrava: “Antigamente, o véu era usado para distinguir as mulheres virtuosas das escravas. Uma mulher sem véu era considerada uma escrava fácil de se possuir. Hoje, não há mais escravas. Todas as mulheres são livres” (*A Fonte* [...], 1h35min35s-1h36min37s). O uso do véu é apontado em *Lisístrata* (v. 530), quando a heroína está em uma disputa retórica com o conselheiro e o manda silenciar. Ele imediatamente debocha dela, por usar um véu, parecendo que é ela quem deveria se calar, por estar com tal acessório feminino.¹¹

O mesmo tipo de diálogo que se passa entre Velho Fuzil e seu filho ocorre com Leila e seu sogro, em uma cena anterior,¹² quando Nassim relembra o que os homens do passado fizeram para defender a fonte e seus moradores. Leila deixa claro que os homens do vilarejo não vão mais à guerra para defender os seus e tampouco caçam para alimentar suas famílias. Havia guerreiros no vilarejo outrora, mas quem são os homens que vivem nessa comunidade hoje? Logo, a mudança de contexto exige uma mudança de regras.

Quanto à discussão de cunho sociorreligioso, ela é vencida, por um lado, pelo conhecimento de mundo obtido pela experiência da Velho Fuzil, na conversa com seu filho, e, por outro, pelo saber obtido graças à leitura do Alcorão, quando Leila teve um debate com o imame que consistiu em uma

aferição do conhecimento do texto sagrado e de suas interpretações. As referências a um contexto religioso também estão presentes em *Lisístrata*. O coro de mulheres, na peça, em confronto com o coro de velhos, descreve a preparação ritualística pela qual elas passaram desde a infância, dizendo que, por terem dado à luz cidadãos, elas contribuíram com a cidade, ao passo que os velhos com os quais elas discutem “não contribuem com nada” (ARISTÓFANES. *Lisístrata*, v. 652, trad. nossa).

As mulheres do vilarejo participam de uma festividade da colheita que acontece em outra região, parecendo um resquício ritualístico das celebrações de fertilidade. Durante essa celebração, em uma das cenas finais do filme¹³ que vão convencer o jornalista apaixonado por Leila a escrever um artigo sobre o que está acontecendo no povoado, um coro dos homens que se qualificam como “livres” (*A Fonte* [...], 1h42min50s) canta as vantagens de seus esforços no trabalho. Esse canto dos homens nos remete ao coro dos velhos em *Lisístrata* (v. 614, trad. Adriane Duarte da Silva) que afirmam: “Dormir não é próprio de quem é livre!”.

No filme, o coro das mulheres entra em resposta, em um antecanto, exaltando a importância delas, lembrando o embate entre os dois semicoros de *Lisístrata*. Se, por um lado, os homens dizem que “são a raiz da autenticidade” (*A Fonte* [...], 1h43min18s), o coro feminino responde que “a mulher é a raiz que mantém as raízes juntas” (*A Fonte* [...], 1h43min44s). E, na cidade onde estão celebrando a festa da colheita, retirando os véus que as cobrem conjuntamente, elas denunciam:

Eis as notícias da nossa aldeia
Nossos homens estão ocupados tomando chá
Suas bolas estão cheias, mas o coração vazio
Não é triste deixar a flor murchar
Quando os homens desde sempre a regaram?
O homem a rega com prazer
Abram bem os ouvidos e ouçam
Não há água na aldeia?
Então, não há trégua
Nós mulheres estamos em greve
O dinheiro do turismo deve trazer água à aldeia. [...]
(A Fonte [...], 1h44min17s-1h46min09s)

Muito do que acontece no filme é representado por meio da música e da dança, como em *Lisístrata*, visto que a comédia grega antiga é composta não só por diálogos, como também por canto e dança. Essa cena final dos coros masculino e feminino em *A fonte das mulheres* é realizada no meio de um mercado a céu aberto, com a participação de outras mulheres que tocam seus instrumentos, com muita cor e muita alegria. Em nossa análise dos diálogos, podemos ver como a busca por visibilidade e liberação feminina delinea a luta de Leila e suas companheiras. Os cantos, a comicidade e as metáforas presentes no filme iluminam com leveza a ação em meio à tensão nas relações e à violência contra as mulheres, em certas cenas, conduzindo nosso olhar para uma realidade que parece distante de nós, por se passar em uma comunidade muçulmana, mas que, em seus detalhes, em nome da solidariedade, nos faz compreender a causa que está sendo defendida, ainda que todo o progressismo apreçoado se enfraqueça no final, quando a ordem é restabelecida.

Referências bibliográficas

Documentação escrita

A fonte das mulheres. Direção: Radu Mihaileanu. Produção: Luc Besson, Denis Carot, Gaetan David. Roteiro: Radu Mihaileanu, Alain-Michel Blanc. Paris, Bruxelas, Roma: Paris Filmes, 2011. 1 DVD (ca. 125min.), color.

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Trad. Ana Maria César Pompeu. Introd. Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. *Dois comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. *As mulheres no Parlamento*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTOPHANES. *Aristophanis Comoediae: Lysistratam, Thesmophoriazusas, Ranas, Ecclesiazusas, Plutum, Fragmenta*. Trad. F. W. Hall; W. M. Geldart. Nova York: Oxford University Press, 1907. t. II.

HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Trad. Glória Onelley e Shirley Peçanha. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.

_____. *Teogonia*. 3. ed. Trad. Ana Lucia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Áreas Lyra. Niterói: EdUFF, 2009.

XENOFONTE. *Econômico*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Bibliografia

ANDRADE, Marta Mega de. Aristófanes e o tema da participação (política) da mulher em Atenas. *Phoînix*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 263-280, 1999. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/article/view/33663/18892>. Acesso em: 11 nov. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*, volume 1 – a experiência vivida, volume 2. (E-book). 6. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. (E-book)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DILLON, Matthew. *Girls and women in classical Greek religion*. Nova Iorque: Routledge, 2002.

DUARTE, Adriane da Silva. O destino de *Lisístrata*: uma adaptação para o cinema da comédia de Aristófanes. *Archai*, Brasília, n. 7, p. 123-129, jul./dez. 2011.

_____. “Operação Lisístrata”: do teatro ao ato – A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de chumbo da ditadura brasileira. *Phaos*, Campinas, n. 15, p. 65-79, 2015. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/5088>. Acesso em: 28 set. 2021.

HOOKS, bell. *Feminismo é para todo mundo*. (E-book). Trad. Ana Luiza Libânio. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

LORAU, Nicole. *Les enfants d’Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes. Édition augmentée d’une postface*. Paris: Éditions du Seuil, 1990. [1981].

OLIVEIRA, Jane Kelly. Recepção de *Lisístrata* em *A fonte das mulheres*: demandas femininas e sua representação na arte. Ciclo de Estudos em Linguagem; Congresso Internacional de Estudos em Linguagem, 10/3/ 2019, Ponta Grossa. *Anais eletrônicos...* Ponta Grossa: UEPG, 2019, p. 1895-1904. Disponível em: <https://ppgeluepg.wixsite.com/ciel/publicacoes>. Acesso em: 23 dez. 2021.

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

PRITCHARD, David M. The position of attic women in democratic Athens. *Greece & Rome*, Cambridge, v. 61, n. 2, p. 174-193, 2014. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/greece-and-rome/article/position-of-attic-women-in-democratic-athens/4A45F942BCEE5E69ACC7ED8AC9E->

AD1CB. Acesso em: 14 out. 2021.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. A posição social da mulher na comédia de Aristófanes. *Humanitas*, Coimbra, n. 31-32, p. 97-114, 1980.

VILLARO, Ortega. La violencia contra la mujer en la comedia ateniense: de Aristófanes a Menandro. In: GREGORIS, R. López (ed.). *Mujer y violencia en el teatro antiguo: arquetipos de Grecia y Roma*. Madrid: Catarata, 2021, p. 13-48.

WHITE, Kathryn. Demeter and the Thesmophoria. *Classicum*. Sydney, v. 34, n. 1, p. 3-12, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/17404455/Demeter_and_the_Thesmophoria. Acesso em: 23 out. 2021.

WINKLER, Martin M. Aristophanes in the Cinema; or, the Metamorphoses of Lysistrata. In: OLSON, Douglas. *Ancient comedy and reception: essays in honor of Jeffrey Henderson*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.

Notas

¹ Na comédia aristofânica, uma referência mais descritiva acerca de uma mulher nobre é feita em *Nuvens*. Trata-se da esposa de Estrepsiades, que a conheceu por meio de uma casamenteira, visto que mulheres da classe aristocrática não frequentavam o espaço público como os homens. Quanto às *hetairai* e *pornai*, apesar de haver referências a elas em várias peças aristofânicas, não serão objeto do nosso estudo neste trabalho, por termos como objetivo relacionar as mulheres representadas nas três peças com protagonismo feminino, *Tesmoforiantes*, *Lisístrata* e *As mulheres no Parlamento*, com as personagens femininas no filme.

² *Para muitas mulheres pobres, também, a reclusão estava muito longe de ser uma realidade, pois suas famílias careciam de escravos suficientes e, portanto, tinham que depender do trabalho de filhos e esposas. O resultado foi que algumas mulheres pobres viajavam para fora para buscar água em uma fonte, ajudar na lavoura de uma família ou realizar outras tarefas. Algumas delas aceitavam trabalho remunerado fora do lar. Enquanto muitas das trabalhadoras na Atenas clássica eram estrangeiras residentes, mulheres áticas são conhecidas por terem trabalhado como apanhadoras de uvas, amas de leite, lavadeiras e vendedoras de pão, guirlandas e legumes.* (Trad. da autora)

³ Cf. entrevista dada a Rodrigo Fonseca do jornal *O Globo*, publicada em 20 jan. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-fabula>

-do-poder-feminino-em-fonte-das-mulheres-3718201.

⁴ A autora preferia o uso de seu nome com iniciais minúsculas.

⁵ (...) “uma espécie de padroeira que exemplifica a oposição das mulheres à dominação masculina e pode inspirar suas irmãs.” (Trad. da autora)

⁶ Cf. <https://www.nytimes.com/2011/05/17/arts/17iht-dupont17.html>.

⁷ *A revolução não é apenas sobre o movimento político nas ruas”, disse ele, “mas como as coisas estão em casa – e como costumes e atitudes precisam ser sacudidos. Para haver igualdade social real, a democracia tem que acontecer no lar. É onde ela tem início, e foi um prazer fazer o filme – entrando em outro mundo.* (Trad. da autora)

⁸ Bowie (1993, p. 178) afirma que essa ação era “impossible as this was in practical terms, it was a concept frequently found in mythology and ritual”. Pompeu (2018, p. 46), com base na leitura de Bowie (1993), nos dá um exemplo disso, ao tratar dos aspectos ritualísticos da peça, quando observa que, em Hermíone, havia um ritual a Deméter em que as mulheres velhas interrompiam as atividades políticas tomando a Acrópole.

⁹ É interessante notar que a referência à produção televisiva exportada pelo México é apresentada no filme como um elemento de construção de uma identidade feminina dependente do amor masculino, sendo um instrumento internalizado de sua opressão.

¹⁰ Para Oliveira (2019, p. 1903), se “a greve de sexo não representou mudança na estrutura social, por outro, a leitura mostra-se revolucionária no filme”. De acordo com a autora, Esmeralda, que aprendeu a ler com Leila, liberta-se daquele universo graças à leitura. Ela deixa a aldeia, abandonando aquele universo de opressão em busca da construção do seu próprio mundo, em seu desejo de ser livre.

¹¹ Pritchard (2014, p. 186-187) argumenta que a maior liberdade de circulação de uma mulher que trabalha para o sustento familiar não altera nem mesmo em seu marido a ideia de que ela deve viver reclusa. Por isso, as mulheres cobriam o rosto com véus, considerados uma extensão da casa. O uso do véu, no período clássico tardio e no período helenístico, era um sinal de respeito ao ideal de reclusão, quando não era possível à mulher permanecer em casa.

¹² Cf. *A Fonte* [...], 1h03min45s-1h06min48s.

¹³ O embate entre os coros ocorre em *A fonte* [...]1h42min41s-1h46min07s.

FIANDO, TRAMANDO E TECENDO A PAZ EM LISÍSTRATA, TESMOPORIANTE E ASSEMBLEIA DE MULHERES*

Solange Maria Soares de Almeida**

Resumo: Neste artigo, serão analisados os discursos das mulheres em três peças de Aristófanes, *Lisistrata*, *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 Le-neias, 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 (Dissol-veluta), (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, Lisí-maca, 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. Corroborando esse pensamento Lessa (2004, p. 197), ao afirmar que, apesar da 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 contendas. 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 substituiu 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 urso 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 Eurípidés, 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 Eurípidés, 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, Eurípidés 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 Eurípidés, 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 eurípidianas, 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, Eurípidés 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 eurípidianas, 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 aristofônicas, 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 proêmio, 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 – *ὥσπερ 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 Aristófanos 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.

_____. *Duas 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. *Hymnitas*, Coimbra, v. XXXIX-XL, p. 43-104, 1987-1988.

VIDAL-NAQUET, Pierre. Escravidão e ginococracia 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 *Acarnenses* (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 Aristófanês, essa troca de roupas também representa uma troca de papéis entre o feminino e o masculino, como no *agón* de Lisítrata com o Conselheiro (vv. 531-534).

VALENTINA VAI ALÉM: A VOZ DO TRADUTOR EM ASSEMBLEIA DAS MULHERES DE ARISTÓFANES* *

Ana Maria César Pompeu ^{****}

Resumo: *Assembleia das mulheres (393/2 a.C.) é a décima peça que nos chegou de Aristófanes, único comediógrafo da Comédia Antiga grega cujos textos estão completos. É a primeira do século IV a.C. e apresenta modificações formais importantes em relação às comédias do século V a.C. Em português, temos duas traduções mais difundidas da peça: uma de Portugal, de Maria de Fátima Silva, *As mulheres no parlamento* (1988), e outra do Brasil, de Mário da Gama Kury, *A revolução das mulheres* (1988/1964). Analisaremos ambas, com ênfase na atuação de Valentina, que continua em cena e atua na conclusão da peça, na versão de Mário da Gama Kury, que relê e reescreve o texto de Aristófanes, no qual a protagonista é retirada da cena final.*

Palavras-chave: *Aristófanes; tradutor; Assembleia das mulheres, Valentina.*

VALENTINA GOES FURTHER: THE VOICE OF THE TRANSLATOR IN THE ASSEMBLY OF THE WOMEN OF ARISTOPHANES

Abstract: *Women's Assembly (393/2 BCE) is the tenth piece that came to us from Aristophanes, the only comedigrapher of the Ancient Greek Comedy that left us full texts. It is the first of the fourth century BC and presents important formal changes in relation to the comedies of the fifth century BC. In Portuguese, we have two most widespread translations of the play: one from Portugal, by Maria de Fátima Silva, *Women in Parliament* (1988), and another from Brazil, by Mário da Gama Kury, *The Women's Revolution* (1988/1964). We will analyze the two translations with emphasis on the performance of Valentina, who continues on the scene and acts in the conclusion of the play, in the version of Mário da Gama Kury, which reread and rewrites the text of Aristophanes, in which the protagonist is removed from the final scene.*

* Recebido em: 28/12/2021 e aprovado em 20/02/2022. Comunicação apresentada no XV Congresso da Abralic em 2017, com o título: Valentina vai além: desleitura e desescrita de *Assembleia de mulheres* de Aristófanes.

** Professora titular da Universidade Federal do Ceará. Projeto de pesquisa atual: A comédia educa Atenas em *Nuvens* e *Vespas* de Aristófanes. Orcid: 0000-0002-5688-7734.

Introdução

A lamparina e o plano

O prólogo de *Assembleia das mulheres* apresenta Praxágora, que espera impaciente a chegada das mulheres com as quais havia combinado encontrar-se. Os 18 versos iniciais do monólogo de Praxágora, que apresentaremos a seguir na nossa proposta de tradução, foram cortados da tradução de Mário da Gama Kury, que traduz Praxágora por Valentina. Trata-se de uma apologia à lamparina, como uma confidente dos segredos femininos, sejam eles amorosos, de depilação, que era feita com as chamas da lamparina, ou de assalto à despensa (em vez da geladeira de hoje), especialmente pelo vinho, a que as mulheres na comédia são extremamente apegadas. Neste trecho, Aristófanes conseguiu retratar o feminino como já fizera nas outras duas comédias e também parodiar os prólogos trágicos:

Praxágora

*Ó brilhante olho da arredondada lamparina
belíssima obra em mãos certeiras almejada.
Tuas origens e destinos mostraremos
em roda de barro conduzida pela rapidez
nas narinas tens brilhantes funções de sol.
Envia de chama os sinais combinados.
Pois só a ti mostramos com razão, porque
quando na alcova os modos de Afrodite
experimentamos perto de nós ficas,
ao dobrarem-se os corpos, ali está
o olho teu e ninguém te expulsa do quarto.
e só tu as secretas profundezas das coxas
iluminas queimando os pelos fluorescentes.
E despensas de fruto e de fonte de Baco
cheias ao abrirmos em segredo estás junto.
E disso tomando parte não falas aos vizinhos
Diante disso saberás ainda as tramas atuais*

que nos Ciros combinei com as amigas. [...] (ARISTÓFANES. *Ekklesiazousai*, vv. 1-18, trad. nossa)¹

Praxágora (à lamparina que agita na mão)

*Ó disco fulgurante... da minha lamparina bem torneada, Obra primorosa de uma mão de artista, É a tua raça e o destino o motivo do meu canto. Modelada na roda do oleiro, em seu rodopio, As tuas narinas de raio de sol têm a função. Envia, com o teu brilho, os sinais combinados. A ti só o podemos confiar; e com toda justiça, porque, quando, na intimidade do quarto, ensaiamos as poses de Afrodite, tu ali estás a nosso lado; e, na hora em que os corpos se dobram no amor, o teu olho lá fica de plantão e a ninguém passa pela cabeça pô-lo pela porta fora. Só tu iluminas as profundezas secretas das nossas coxas, para depilares a penugem que lá floresce. E quando, à socapa, abrimos a despensa bem fornecida de vinhaça e farta de grão, tu és nossa cúmplice. Mas lá por tomares parte nestas andanças, não vais para a vizinhança dar com a língua nos dentes. Ai está porque mereces ser confidente do projecto que anda na forja, O tal que, nos Ciros, ficou alinhavado com as minhas amigas. [...] (ARISTÓFANES. *Ekklesiazousai*, vv. 1-18, trad. Maria de Fátima Silva)*

Aos poucos chegam todas as outras mulheres, e a líder passa em revista as amigas, para ver se realmente estão bem disfarçadas de homens. Elas planejam tomar o lugar dos maridos na Assembleia, chegando mais cedo e sentando-se, para não levantar suspeitas. Todas elas vestiram as roupas dos maridos e saíram às escondidas.

Praxágora faz um ensaio para ver quem vai falar na Assembleia, mas, depois de duas mulheres falharem na tentativa, ela mesma resolve fazer o discurso. Nesse ensaio, ela faz a crítica, já bastante habitual em Aristófanos, sobre a má administração da cidade por maus governantes. Ela reconhece que não é fácil dirigir homens difíceis de contentar, uma vez que o povo teme aqueles que lhe desejam o bem e adula quem lhe faz mal. Fala das medidas salvadoras, as quais, durante a deliberação, são tratadas como se o mundo fosse acabar, no caso de não serem aprovadas, mas que, depois, se tem vontade de matar o autor de tais projetos, por causa da decepção. O povo, porém, é o responsável por tudo, pois cada um só trata dos próprios interesses, deixando a cidade à deriva. A única salvação é entregar o governo

às mulheres, que cuidarão da cidade como cuidam de suas casas. Elas têm costumes melhores que os dos homens, pois são conservadoras, fazem tudo hoje como faziam antigamente. Sendo mães, cuidarão de poupar a vida de seus filhos, dos soldados, evitando as guerras. Para conseguir dinheiro, elas são mais hábeis do que os homens; nos cargos que ocuparão não serão enganadas, já que vivem enganando os homens, conhecem os truques e saberão se defender. Dada a admiração de suas ouvintes, Praxágora explica que aprendeu tais coisas conversando com seu marido sobre o que se passava nas assembleias. Todas as suas companheiras a aprovam e a elegem sua líder. Elas marcham, então, para a Assembleia.

Aparece em cena Blépiro, que, sentindo-se apertado para ir ao banheiro e não tendo encontrado suas roupas, saiu de casa com as roupas de sua mulher, a qual, segundo ele, saíra às ocultas para fazer algo errado. Outro homem também surge vestido com as roupas de sua mulher, contando a mesma história que o primeiro. Os dois pensam em ir ainda à Assembleia.

Entra Cremes, amigo de Blépiro, que também o impede de se aliviar. Ele conta que vem da Assembleia, que dessa vez foi rápida, e ele quase não conseguia lugar, porque havia muita gente. E pelo jeito eram sapateiros, pois eram muito “brancosos”. E relata ao amigo que um dos brancosos propusera que entregassem o governo às mulheres, elogiando-as e falando mal dos homens. E como a maioria havia aprovado, o projeto foi sancionado. Blépiro se alegra por saber que não irá mais trabalhar, pois sua mulher é quem fará tudo o que ele fazia. Ela o sustentará. Mas fica apreensivo com a possibilidade de ela querer forçá-lo a ser mais assíduo sexualmente, como condição para sustentá-lo, pois nada forçado é bom.

As mulheres no governo

Entra o coro de mulheres, que é composto pelas esposas que voltam para casa e cuidam para que os homens não as vejam retirando o disfarce. Praxágora encontra, na entrada de casa, seu marido Blépiro, que lhe pergunta onde esteve. Ela diz que uma amiga, em trabalho de parto, mandara chamá-la, e, desse modo, não poderia perder tempo, avisando-o. Diz-lhe ainda que vestiu as roupas dele para assustar algum ladrão. Ele se queixa de que ela o impedira de ganhar um bom dinheiro na Assembleia e conta-lhe que o governo fora entregue às mulheres. Praxágora mostra a sua alegria, dizendo que agora a cidade será feliz, pois não será mais permitido

aos oportunistas aproveitarem-se dos cargos públicos para os seus próprios interesses, nem roubar o povo, nem fazer intrigas, nem injuriar, e não haverá mais pobres. Cremes chega, interessado em ouvir Praxágora. O coro vem chamá-la para, por seu espírito lúcido e pensamentos sábios, pôr a sua capacidade de liderança sob o serviço da regeneração dos costumes e da prosperidade geral. A cidade quer mudanças, não quer nada do que já tenha sido feito ou dito: “o povo detesta o que já conhece”.

Ela começa ordenando que todos, dirigindo-se aos espectadores, entreguem seus bens ao governo, para que este os reparta igualmente, e assim não haja ricos e pobres, e todos possam viver bem. As mulheres também serão comuns a todos os homens, mas as feias e velhas terão prioridade de satisfação sobre as mais belas e jovens. O mecanismo será o mesmo para os homens. Para reconhecer os próprios filhos, as crianças julgarão seus pais todos os homens que tiverem idade para isso. Os jovens não poderão mais bater nos velhos, pois todos os companheiros os defenderão pela possibilidade de ser o próprio pai. Os escravos cultivarão a terra. O único trabalho dos homens será se prontarem para o jantar coletivo, às seis horas da tarde. Não haverá mais intrigas judiciárias: ninguém terá dinheiro para emprestar, logo, não haverá dívidas. Quem arranjar briga pagará a fiança com uma parte do que tiver para comer. Não haverá mais ladrões, pois não roubariam o que já é deles. Todos viverão em comum, a cidade será uma só casa, sem muros, para que todos possam ir aonde quiserem.

Praxágora

*Para começar, todos terão de entregar seus bens ao governo, para que todos tenham partes iguais desses bens e vivam deles; não é inevitável que uns sejam ricos e outros miseráveis; que uns possuam terras sem fim e outros não tenham onde cair mortos; que uns tenham a seu serviço uma porção de escravos e outros não sejam sequer donos de si próprios! Instituiremos uma só maneira de viver, igual para todos! [...] A terra será de todos, bem como o dinheiro e tudo que atualmente pertence a cada um. Com base num fundo comum, constituído por todos os bens, nós, mulheres, sustentaremos vocês, administrando com economia e pensando em tudo. (ARISTÓFANES. *Ekklesiazousai*, vv. 590-595. Trad. Maria de Fátima Silva)*

Valentina – (dirigindo-se aos espectadores)

Para começar, todos terão de entregar seus bens ao Governo, para que todos tenham partes iguais desses bens e vivam deles; não é inevitável que uns sejam ricos e outros não tenham onde cair mortos; que uns tenham a seu serviço uma porção de escravos e outros não sejam sequer donos de si próprios! Instituiremos uma só maneira de viver, igual para todos! [...] A terra será de todos, bem como o dinheiro e tudo que atualmente pertence a cada um. Com base num fundo comum, constituído por todos os bens, nós, as mulheres, sustentaremos vocês, administrando com economia e pensando em tudo. (ARISTÓFANES. *Ekklesiazousai*, vv. 590-595. Trad. Mário da Gama Kury)

A cidade como uma família

Ninguém, assim, segundo a protagonista e como visto acima, faria mais nada por necessidade, pois tudo pertenceria a todos: comida, bebida, roupa e as demais coisas. As mulheres seriam comuns a todos os homens; cada um poderia ir com qualquer uma e ter filhos de quem quisesse. Também não haveria mais questões judiciais, pois ninguém teria necessidade de contrair dívidas ou de roubar.

Aristófanes talvez estivesse ridicularizando as ideias comunistas de algum filósofo contemporâneo, mas o texto cômico não se refere diretamente a nenhum, o que não é o procedimento natural da comédia. O que aparece mais nitidamente para nós são os decretos mirabolantes. É o que podemos ler na discussão entre Cremes, que obedece às leis da cidade, e um homem que não quer dispor de seus bens, por desconfiar dessas mesmas leis. Enquanto Cremes afirma que se devem obedecer às leis, o homem diz que não está acostumado, nem ele nem a cidade de Atenas, a dar algo, mas apenas receber, pois até mesmo os deuses estendem as mãos em sinal de súplica, quando os devotos lhes solicitam algo. Diz ainda que o povo vota uma lei, mas não a cumpre, e que, todos os dias, vê semelhantes decretos serem publicados, para, logo em seguida, tornarem-se sem valor (vv. 765-813). Ele quer ir ao jantar comum, mas deixaria para entregar os bens depois, pois queria ter certeza de que todos entregariam e que essa lei iria durar por algum tempo. Mas seu desejo mesmo é conservar os bens particulares e partilhar os bens comuns (v. 871 s).

Podemos verificar que tais leis são semelhantes em muitos pontos em Platão e em Aristófanes (POMPEU, 2011). Há, no entanto, a correção da filosofia de Sócrates, que regula os casamentos pela eugenia e não permite a união entre pais e filhas ou entre mães e filhos. Em Aristófanes, a proibição está restrita à união entre pais e filhas, ao que parece, pois, no final da peça, a jovem que se vê abandonada por seu amante, graças à nova lei, que dá prioridade às mais feias e velhas, diz que “se esta lei for estabelecida na terra toda, vocês (as velhas) a encherão de Édipos” (v. 1038 s.).

Em Platão, as mulheres terão educação semelhante à dos homens na música e na ginástica. Em Aristófanes, na nova lei estabelecida, Eros não ouve a prece dos amantes, os jovens. A lei vai contra a natureza, para igualar os direitos daqueles que naturalmente são diferentes – belos e feios, jovens e velhos.

Em *Lisístrata*, então, já se encontram ideias semelhantes às da *Assembleia de mulheres*, no que diz respeito à união dos gregos como um todo; em *Tesmoforiantes*, é o próprio sexo feminino que está em questão e a sua exploração pela tragédia de Eurípides, numa referência à artificialidade do teatro com seus atores travestidos em mulheres. Em *Assembleia de mulheres*, parece haver uma crítica à artificialidade das uniões sem Eros e talvez da convenção em se considerarem parentes os que, na verdade, não o são, numa destruição da família, como ela era tradicionalmente. Platão parece criticar a valorização do parentesco biológico sobre o da convenção. É o que, de alguma maneira, está registrado no *Banquete*, em que Aristófanes faz seu discurso sobre as metades dos seres duplos e sua procura desesperada, e é criticado no discurso de Sócrates, através de Diotima. De modo geral, o que podemos ver em comum nos dois autores é o reconhecimento da mulher como parte importante da *pólis*, como ser pensante e, principalmente, como mães.

A comunidade dos bens

Praxágora diz que porá seu projeto para funcionar já. Ficará na ágora recebendo os bens dos cidadãos para o fundo comum. E neste mesmo dia haverá o jantar coletivo. Blépiro sai com ela, orgulhoso de mostrar que é o marido da líder. E Cremes diz que irá pegar suas coisas para levá-las à praça pública.

Então há uma dança do coro, no ponto em que deveria haver a parábase, que, a partir dessa peça, não existe mais. As principais mudanças nessa última fase da comédia antiga grega se dão na participação do coro, que, apesar de dar nome à peça, *Ekklesiazousai*, “As mulheres que se reúnem na Assembleia”, tem substancial redução nas intervenções. É a primeira peça que não traz a parábase, longo interlúdio coral em que o poeta, através do coro, se dirigia ao público do teatro ateniense, aconselhando-o, censurando-o, fazendo o próprio elogio em relação aos concorrentes e pedindo o voto, pois se tratava de um concurso de comédias, no festival de Dioniso.

Cremeres reaparece com um escravo transportando as suas coisas para a ágora. Um homem o interroga sobre suas intenções, e diz que ele é tolo em obedecer a tais leis. Quanto a ele, só entregará seus bens depois que todos entregarem, uma vez que é comum que todos recebam, até os deuses, mas ceder algo, ninguém quer. Esperar um pouco é sábio, pois pode acontecer algo, como uma calamidade ou uma nova lei. É que, para o povo, votar é fácil, mas na hora de cumprir a lei é bem mais difícil. Uma mulher arauto convoca todos para o jantar, descrevendo os pratos e as bebidas para atrair o povo. O homem, que não quer entregar as coisas, anima-se todo para o jantar e vai, mas continua sem levar suas coisas, pois quer comida de graça e que suas coisas sejam só suas.

Uma velha aparece na janela de sua casa, toda arrumada, esperando a passagem dos homens que vêm do jantar coletivo. Uma jovem surge na janela vizinha, as duas se insultam e, depois, começam a entoar cantos amorosos, à espera dos amantes. Os insultos intermedeiam o lirismo dos cantos. As duas fingem se retirar, quando entra em cena um rapaz, que vem para a casa da jovem. Ela abre a janela e os dois se comunicam por um canto apaixonado. Mas, quando o moço está prestes a entrar na casa de sua amada, a velha vizinha o toma à força, dizendo que ela tem direito a ser satisfeita primeiro, de acordo com a nova lei. Só que, em seguida, surge uma velha mais feia ainda, afirmando que é ela quem vai levá-lo; e finalmente uma terceira velha, que é um verdadeiro monstro, entra reclamando o seu direito. O rapaz, maldizendo-se, é levado por esta última.

Uma serva procura seu patrão para o banquete. O coro, segurando tochas nas mãos, faz o cortejo, seguindo o feliz conviva. A chefe do coro se dirige aos espectadores e pede aos juízes do concurso que não esqueçam, na hora da atribuição do prêmio, essa comédia, que é a primeira a ser encenada naquele festival. O coro e Blépiro fazem convites a todos que quiserem ir

ao banquete comer à vontade, negando o convite no final da fala, por duas vezes. Todos saem cantando.

As traduções de *Assembleia das mulheres*²

Em português, há duas traduções mais difundidas da peça: uma de Portugal, de Maria de Fátima Silva, *As mulheres no parlamento*, e outra do Brasil, de Mário da Gama Kury, *A revolução das mulheres*, ambas têm edição de 1988.

A tradução brasileira (1ª edição em 1964), apesar de fluente, contém cortes e significativas alterações no final da peça, comprometendo sua interpretação. As principais alterações acontecem na cena final, em que Praxágora, a protagonista de Aristófanes, deixa a cena. Na tradução adaptada por Mário da Gama Kury, Valentina, nome dado pelo tradutor a Praxágora, “a que age na ágora”, continua em cena e resolve a contenda entre as velhas e a jovem pelo rapaz.

Inegavelmente fluentes, suas traduções carecem de uniformidade. No caso do teatro, às vezes traduz em versos, às vezes em prosa, não é consistente quanto ao léxico, apresenta uma certa tendência à paráfrase e a transliteração dos nomes sempre causou espécie na academia, mas é difícil encontrar quem não o tenha lido. (DUARTE, 2016, p. 53)

No texto de Aristófanes, após a cena do homem que não quer entregar os bens ao novo governo, mas quer usufruir do jantar comunitário, aparece a indicação DO CORO, que, na tradução de Maria de Fátima Silva, está apenas CORO sem nenhum texto. A participação do coro é reduzida nessa peça, que é considerada de transição para a Comédia Intermediária ou Média. Certamente, o coro apresentaria danças e cantos alheios à peça, para entreter o público nos entreatos. Mário da Gama Kury preenche essa lacuna com a descrição de um cenário recriado por ele, em que Valentina e uma Secretária observam e comentam os resultados da nova lei. No texto original de Aristófanes, Praxágora não aparece mais.

(Horas depois. Novo cenário representando duas casas fronteiras numa rua que vai desembocar numa praça próxima. No meio da rua, uma mesa, a cuja cabeceira estava sentada Valentina, tendo ao lado uma secretária).

Valentina – Até agora as coisas funcionaram perfeitamente bem. Os homens portaram-se como deviam, levando os seus bens à praça pública para constituir-se o fundo comum e foram todos ordeiramente ao jantar coletivo. Vejamos agora como se comportam as mulheres, pois se as coisas não derem certo com elas vai ser um caso sério.

Secretária – Estou ansiosa para ver como os homens vão reagir à “lei da prioridade”, que as coroas acharam o máximo! (abre-se a janela de uma das casas, aparecendo uma velha muito pintada e vestida com exagero). Parece que a experiência vai começar! O meu receio é que as mulheres não se entendem quando se trata dos homens... (ARISTÓFANES. *A revolução das mulheres*, 1988, p. 81-82)³

A partir desse ponto, o texto segue em parte o original, cortando as canções e incluindo as interferências de Valentina e a Secretária. Vejamos primeiro cada trecho na edição de Maria de Fátima Silva, que traduz de forma mais literal o texto de Aristófanes, e, a seguir, comparemos com a versão de Mário da Gama Kury:

Primeira Velha (debruçada na janela)

Então os homens não aparecem? Já são mais que horas! E eu aqui à espera, de braços cruzados, coberta de pó de arroz e toda emperiquitada. Lá vou trauteando entre dentes uma modinha, para dar um ar da minha graça, a ver se pesco um desses fulanos que aí passam. Musas, venham cá, poisem nos meus lábios, inspirem-me uma dessas cançonetas à iónica. (ARISTÓFANES. *Mulheres no parlamento*, vv. 876-883)

Na tradução de Mário da Gama Kury, o que a velha diz no original é complementado pelo comentário de Valentina:

1.ª Velha – (da janela)

Por que será que os homens ainda não apareceram? O tal de jantar coletivo já deve ter acabado há muito tempo... (a velha cantarola na janela)

Valentina – Aquela ali parece prontinha para executar a lei: toda pintada e enfeitada, dando a maior sopa, cantarolando e rebolando. (ARISTÓFANES. *A revolução das mulheres*, 1988, p. 82)

A seguir, aparece a moça na janela da casa vizinha:

Moça (que assoma a outra janela)

Desta vez passaste-me a perna, sua carcaça! Já pendurada na janela, hã!... Julgavas tu que, na minha ausência, eram favas contadas. Que caçavas algum com a cantiguinha! Queres música? Então eu também tas canto! E se isso chateia os espectadores, pelo menos não deixa de ter uma certa graça e de ser divertido. (ARISTÓFANES. *Mulheres no parlamento*, vv. 884-889)

Na versão de Mário da Gama Kury, é a Secretária que descreve a cena do aparecimento da moça na janela.

Secretária – (apontando para a janela da casa em frente) *É, mas a coisa não vai ser muito pacífica, pois um broto já apareceu naquela janela e está olhando para a velha com cara feia.*

Uma Moça – (da janela da casa em frente, dirigindo-se à velha) *Desta vez você chegou primeiro para se pavonear aí na janela, velha sapeca! Você queria aproveitar enquanto estivesse sozinha aí para fisgar algum distraído!*

(ARISTÓFANES. *A revolução das mulheres*, 1988, p. 82)

O tradutor acaba por cortar as referências à canção, que servirá como um *agón*, disputa verbal, entre as duas, a velha e a jovem, sobre a competência sexual. Vejamos o grande trecho da canção em que uma responde à outra, numa disputa.

Primeira Velha (fazendo um gesto obsceno)

Olha, vai te lixar! Põe-te na alheta! (ao flautista) Vamos lá, flautista, pega na flauta, meu amor, e acompanha-me numa cançoneta cá à nossa moda. (Canta com acompanhamento de flauta.)

Quem quiser saber o que é bom

Venha comigo para a reinação.

*Essa não é arte de jovens criaturas,
mas vocação de mulheres maduras.*

*Ninguém como eu saberia amar
o homem a quem me entregar.*

Outra qualquer o havia de fintar.

Moça

*Não invejes o viço das moças.
A paixão está guardada
No veludo das coxas,
Floresce na doçura do peito.
Mas tu, velha carcaça,
sem pelo e bem caiada
só à morte dás proveito.*

Primeira Velha

*Que a coisa te rebente,
caia a cama no chão,
quando te entregas ao calor da paixão.
E, no teu leito, abraçada contigo,
esteja a serpente,
quando julgas enlaçar o teu amigo.*

Moça

*Infeliz, que sorte será a minha?
O meu amor não vem!...
Pobre de mim, que aqui fico sozinha!
Até a minha mãe saiu também.
(à parte, recitado.)
Do resto é melhor nem falar!
(cantando de novo)
Vá avozinha, peço-te com favor,
Chama o Falógoras,
-- que te faça o serviço --
chama o Falógoras, chama, por favor!
Como na Iónia, da mesma maneira,
-- oh infeliz! -- lá te vem a coceira.
(à parte, recitado.)
Até lamber tu já lambias, à moda de Lesbos!
(cantando de novo)
Os meus prazeres, matá-los,
tu? Não pode ser!
Os verdes anos, arrasá-los e roubá-los,
tu? Não, não vai acontecer.
(ARISTÓFANES. *Mulheres no parlamento*, vv. 890-923)*

Na versão de Mário da Gama Kury, a canção desaparece e sua letra se mistura com os outros insultos que as duas desafiantes trocam nos trechos seguintes, até a chegada de um rapaz à cena.

1.ª Velha – Cara não resolve, franguinha! O que resolve é... competência!

Uma moça – Você vai ver o que é que resolve!

1.ª Velha – Não adianta, meu anjo! De acordo com a nova lei, nenhum homem poderá ir com você antes de entrar aqui... na casa da gostosona!

Uma Moça – Só se for para o enterro, para levá-la para o cemitério, sua múmia! Nem com essa pintura e esses enfeites todos!

1.ª Velha – Afinal, por que você veio falar comigo?

Uma Moça – E você, por que está aí na janela, cacarejando?

1.ª Velha – Ora essa! Vim ver as autoridades ali naquela mesa. Naturalmente vieram observar a aplicação da lei, para não permitir transgressões de atrevidas iguais a você. Além disso estou satisfeita da vida, transbordando de entusiasmo cívico, esperando alguém que goste de mim!

Uma Moça – Só se for algum necrófilo!

Valentina – É agora! Lá vem um homem para cá! As duas vão pegar fogo!

1.ª Velha – (que também percebera a aproximação do homem, dirigindo-se à moça) É, gracinha? Pois você vai ver! Já está chegando o meu homem!

Uma Moça – Não é você que ele vem procurar, espantalho!

1.ª Velha – É sim!

Uma Moça – Que múmia pretensiosa! Vou até entrar para não ver o susto que ele vai tomar!

A moça retira-se da janela.

1.ª Velha – Eu também vou entrar. Vamos ver quem tem mais charme! A Primeira Velha retira-se da janela. Aproxima-se um rapaz.

Valentina – (dirigindo-se ao rapaz) Que deseja o cidadão?

Um Rapaz – Eu queria saber onde mora uma pequena muito boa, morena, miudinha. (baixando a voz) Quero ver se consigo ir direto a casa dela, sem ter de passar por alguma velha horrorosa!

Valentina – Não senhor! Até agora o senhor seguiu a lei, porque lhe

convinha: comeu do bom e do melhor, de graça, no jantar coletivo, mas agora quer burlar a lei. Nada disso!

Secretária – *Lá vem a velha! Até eu me assustei.*

1.ª Velha – *(saindo de casa e correndo para o rapaz) Você está me procurando, meu amor?*

Um Rapaz – *(recuando, assustado) Eu?*

1.ª Velha – *Você sim, bonitão! Vejo o desejo reluzindo nos seus olhinhos!*

Um Rapaz – *(À parte) Antes uma boa morte! (À parte) deve haver algum engano... (ARISTÓFANES. A revolução das mulheres, 1988, p. 82-83)*

A confusão cresce com a chegada de uma segunda velha mais feia que a primeira e, depois, de uma terceira velha ainda mais feia, que reclama por seus direitos de prioridade. Mário da Gama Kury modifica a conclusão da peça, fazendo a protagonista resolver a disputa entre as velhas e a jovem:

Valentina põe a mão no queixo, refletindo sobre a situação. Contempla novamente o rapaz; de repente põe as mãos nas cadeiras, com ar de quem tomou uma decisão.

Valentina – *Muito bem! Diante da intransigência das cidadãs e tendo em vista o artigo da lei segundo o qual os casos omissos serão resolvidos pela chefe do governo e, mais ainda, que o espírito da lei é mais importante que a sua letra... (dirigindo-se ao Rapaz) Quantos anos tem o seu broto?*

Um Rapaz – *Uns vinte anos.*

Valentina – *(passando a mão vaidosamente no cabelo e ajeitando a roupa).*

Então esse cidadão não vai nem com a moça nem com as senhoras. A moça tem vinte anos, as senhoras devem ter uma média de sessenta, vinte mais sessenta, igual a oitenta, oitenta divididos por dois, igual a quarenta (a mamãe aqui tem mais ou menos quarenta...) (segurando o Rapaz gentilmente pelo braço) Venha comigo! Resolvi o seu caso, agora você vai resolver o meu! (À parte) Afinal de contas eu não ia fazer essa revolução para aprontar a cama para outras deitarem!

(ARISTÓFANES. A revolução das mulheres, 1988, p. 90-91)

Ao que parece, Valentina vai além, para fazer a seguinte afirmação: “Afinal de contas eu não ia fazer essa revolução para aprontar a cama para outras deitarem!”. Bem ao gosto da maioria dos políticos de todos os tempos.

Considerações finais

Após comparar trechos seguidos das duas traduções de *Assembleia das mulheres* de Aristófanes, observamos que ambas são boas traduções, e que Mário da Gama Kury recriou a peça mais do que propriamente traduziu, ao fazer com que Valentina vá além de Praxágoras, introduzindo uma voz a mais do que a do poeta na comédia: a voz do tradutor, que expressou algo de seu próprio país, o Brasil, no golpe militar de 1964, quando publicou a primeira edição da sua tradução da peça *A revolução das mulheres*. Aristófanes e suas mulheres servem de máscara para o tradutor, assim como as mulheres serviram de máscara para Aristófanes, conseguindo falar de temas proibidos aos homens durante os golpes oligárquicos em Atenas.

Referências bibliográficas

Documentação escrita

ARISTÓFANES. A revolução das mulheres. In: ARISTÓFANES. *A greve do sexo (Lisístrata) e A revolução das mulheres*. Trad. Mário da Gama Kury. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988./ Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

_____. *As mulheres no parlamento*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*. Trad. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford: Clarendon Press, Oxford, 1907. v. 2.

Bibliografia

DUARTE, Adriane da Silva. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. *Translatio*, Porto Alegre, n. 12, p. 43-62, dez. 2016.

POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão – A justiça na pólis*. São Paulo: Editora Biblioteca 24 Horas, 2011.

_____. Tradução: Excerto de *Assembleia de mulheres* de Aristófanes. *Transversal – Revista em Tradução*, Fortaleza, v. 2, n. 1, p. 84-87, 2016.

Notas

¹ Tradução: excerto de *Assembleia de mulheres* de Aristófanes (POMPEU, 2016).

² *Assembleia das mulheres*, título que vamos adotar na nossa tradução.

³ A partir dessa citação, não informaremos mais os versos na tradução de Mário da Gama Kury, pois não há correspondência exata com a numeração do texto original grego.

THE TECHNOLOGY OF CLASSICAL NATURALISM IN ANCIENT RELIGIOUS IMAGES?^{*}

Peter Stewart^{**}

Abstract: *The characteristic forms of Graeco-Roman naturalism, first developed in late Archaic and Classical Greece and ultimately inherited by the Roman world, could reasonably be viewed as a sort of artistic 'technology' within religious imagery, facilitating the efficacy of the cult image as a proxy for a god. This is true even for the Roman period when the heritage of Greek styles and conventions had become a highly conventionalized and conservative 'language' for religious representation. Nevertheless, the utility of classical naturalism as a representational strategy in such images had its limits. An interesting sidelight is cast on this issue by considering the ancient Buddhist art of Gandhara in Central/South Asia, which adopted the conventions of classical naturalism afresh, in order to invent the anthropomorphic image of the superhuman yet superlatively humane Buddha. The Gandharan case illustrated the undiminished potential of this visual tradition in the early centuries AD.*

Keywords: *classical art; Gandharan art; Buddha; cult images; naturalism.*

A TECNOLOGIA DO NATURALISMO CLÁSSICO EM IMAGENS RELIGIOSAS ANTIGAS?

Resumo: *As formas características do naturalismo greco-romano, desenvolvidas na Grécia arcaica e clássica e, em linhas gerais, herdadas pelo mundo romano, podem ser coerentemente vistas como um tipo de "tecnologia" artística na qual a imagética religiosa incrementa a eficácia da imagem de culto como representante de um deus. Isso é válido mesmo para o período romano, no qual a herança dos estilos e padrões gregos tornou-se uma linguagem altamente convencional e conservadora para a representação religiosa. Contudo, a utilidade do naturalismo clássico como uma estratégia representacional compreendida nesses termos tem seus limites. Sobre essa questão, uma interessante comparação é observar*

* Recebido em: 17/07/2021 e aprovado em: 25/10/2021.

** Professor do Classical Art Research Centre da University of Oxford, no Ioannou Centre for Classical and Byzantine Studies. E-mail: peter.stewart@classics.ox.ac.uk. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6460-540X>.

a arte budista de Gândara na Ásia Central e Sul, que também adotou as convenções do naturalismo clássico a fim de inventar a imagem antropomórfica de um Buda sobre-humano, ainda que superlativamente humano. O caso de Gândara ilustra o potencial inalterado dessa tradição visual nos primeiros séculos da era comum.

Palavras-chave: arte clássica; arte de Gândara; Buda; imagens de culto; naturalismo.

The question-mark in the title of this paper is important, for its purpose is both to raise and interrogate a hypothesis, namely that the naturalistic style which is a hallmark of classical art had a particular religious utility in the creation of ancient cult images, even in the Roman imperial period, long after that style was invented. Ultimately, my response to that hypothesis will be mixed and it will take account of a broader than usual – or perhaps rather, ‘eccentric’ – range of evidence, from the fringes of the Roman world, broadly defined, and even the art of Central Asia.

It is important to emphasize that the term ‘classical style’ is employed as shorthand. It stands here for the repertoire of styles and representational devices that characterize the Graeco-Roman artistic tradition from around the early fifth century BC onwards: that is to say, the repertoire of conventions for representing subjects naturalistically, in a manner that is selectively true to life. Classical naturalism involves the observation of bodies and movement, of anatomy and space, conjuring up the impression of reality rather than relying predominantly on abstract formulae and schemata. However, in classical Greece and, to a greater or lesser extent, throughout the development of Graeco-Roman art, this sense of reality was balanced by idealization. So, naturalism is a matter of conventionalized *plausibility* more than *realism*.

Classical naturalism took diverse forms. In different periods and circumstances this mode of representation was employed at different ‘frequencies’, so to speak, for the representation of the gods with more or less realistic mimicry of human anatomy. The demands of religious representation may have been partly responsible for the development of naturalism in the first place. Its origins are a huge and controversial subject which cannot be addressed here. It is important, however, to note that in more recent years some scholars trying to explain the ‘Greek revolution’ which gave rise to naturalistic representations in the years around 500 BC, have seen

this formal development in functional terms, asking how social and ideological shifts drove artistic change. For example, how did naturalism serve the increasing differentiation of gods and humans?¹ Or how did it animate the athletic victory statues which flourished as elite monuments, in place of funerary display, after the end of the Archaic period (SMITH, 2007).

The word 'style' is, in fact, rather misleading in this context, because its various meanings imply habitual practices on the part of artists or cultures, whereas we *might* better think of naturalistic art as a technology, or a package of techniques – technical know-how applied to a particular practical function – rather than merely learned tendencies passed between generations of craftsmen. However, if that suggestion is plausible for the sixth and fifth centuries BC, it is harder to maintain for a period several hundred years later, when the repertoire of forms developed and elaborated by Greek artists had been inherited *en masse* by the artists of the late Roman republic and empire.

By the Roman imperial period the heritage of naturalistic styles was conservatively embedded in art, and especially in sculptural representations of gods. It is easy to regard this as an ossified classicism, and for generations that assumption contributed to the relative neglect of Roman art in scholarship. More positively, we can see the retrospection of Roman art as the transformation of a diachronic stylistic history of Greek art into a synchronic visual language, as was suggested notably in the pioneering works of Tonio Hölscher and Paul Zanker in the 1980s.² In other words the artists of the Roman period had at their disposal the whole range of past Greek styles, which could be deployed as appropriate in different contexts and for different subjects. Hölscher shows, for example, how those styles worked for differing kinds of divine images: archaism lending dignity and a sense of primitivism to mature images of Dionysus (Fig. 1a); or alternatively his epiphanic radiance evoked by the use of the late fourth-century BC body type, accompanied by Hellenistic-style satyr (**Fig. 1b**) (HÖLSCHER, 2004, p. 65-68).

Figure 1



Two Roman statues of Bacchus illustrating Tonio Hölscher's 'semantic system' of Roman art: (a) Bacchus and satyr, *c.* AD 180-200, Rome, Museo Nazionale Romano (Alinari 20105); (b) archaizing work, *c.* AD 140-60, Rome, Villa Albani (Alinari 27580). (After HÖLSCHER, 2014, p. 66 and 68).

Roman cult images were especially conservative and retrospective. Not only did they employ earlier Greek styles, but they also frequently copied sculptural types which had origins in the fifth and fourth centuries BC (VERMEULE, 1987). We need only think of the most prominent example in Rome: the Jupiter Capitolinus in his temple on the Capitoline Hill, in its late republican and imperial form, which a variety of sources suggest was inspired by Pheidias's Zeus at Olympia (neither statue survives) (PERRY, 2012, p. 190-194).

While acknowledging this stylistic conservatism, we should look again at classical naturalism in this relatively late, Roman setting and ask what – if anything – such a mode of representation might have contributed to the effect of cult images, and to the way in which people experienced them and interacted with them. By ‘cult images’ I chiefly refer not to religious art in general, but more specifically to the sort of statues which would have stood in a temple or shrine as one of one of the main focuses of veneration, standing as a proxy for the deity. The appropriateness of the ‘cult image’ as a concept for explaining Graeco-Roman religion could be questioned (DONOHUE, 1997).³ No good word or phrase exists in English to denote a statue dedicated to worship in a shrine, though the German *Tempelkultbild* captures part of the sense.⁴ For the Romans these were *simulacra* or, less precisely in Greek, *agalmata*, but the terminology is slippery. I have argued elsewhere that the concept of the cult statue existed, but that the categorical boundaries were fluid and challenging even for the Romans themselves (STEWART, 2003, p. 20-28 and 189-194.).

This conceptual problem is mirrored in the difficulty of recognizing Roman cult images visually. Perhaps that is why relatively little has been written about them from an archaeological perspective. A Roman statue of a god taken out of context might be a votive, or a garden sculpture, or a religiously themed decoration for baths or some other public building. It is significant that cult images do not necessarily *look* distinctly like cult images. On the other hand, some of them do – some cult statues ‘look the part’. It would be hard to imagine the statue of Minerva now in the Museo Nazionale in Rome as anything but a temple cult statue, enthroned in forbidding majesty at one end of her shrine (**Fig. 2**). Coins and representations in other media, as well as abundant literary evidence, help to evoke a wider repertoire of such images in their contexts across the empire (**Fig. 3**) (STEWART, 2003, p. 191 and 194-221 – with further references for various media).



Figure 2

Double life-size statue of Minerva found near Via Marmorata, Rome, c. late first century BC to early first century AD. Rome, Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo), inv. 124495. (Photo: Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma).



Figure 3

Silver Antoninianus of Philip the Arab, showing a statue of Roma in her temple, Antioch, AD 244-9. New York, American Numismatic Society, 1981.43.2 (Photo: ANS, Public Domain).

The goddess from Rome was found headless in 1923 near the River Tiber, about 500 m to the south-west of the Circus Maximus (GIULIANO, 1979, p. 127-128, n. 91). Its head and the gorgoneion which secure its identification were restored with a Minerva face of Carpegna type. But its restoration with extraordinarily lively polychromy, created by white Italian marble, alabaster, and basalt, give an entirely plausible impression of the original form. Its rather alarming liveliness and its stately seated position are certainly evocative of many Roman cult images of the kind.

We do not know the particular circumstances in which ancient viewers would have encountered such statues, because the conditions of access evidently varied from one temple or sanctuary to another (CORBETT, 1970; BLIDSTEIN, 2015). But they do seem to assume a face to face encounter. Their naturalistic appearance makes them believable – and sometimes intimidating – stand-ins for the god. Of all the aspects of the deity's appearance or character that could have been communicated by the religious image, here the emphasis is on their anthropomorphic *presence*. They very much inhabit the worshipper's human world. So, it would be possible to suggest that the statues' naturalism contributes to their psychological effect.

The psychological, and indeed emotional effect of an image – its affective aspect – needs to be taken into account in any consideration of religious images. It takes us away from the formalistic view of stylistic traditions in classical art. It is a truism that images can be powerful and that this power can be derived from their aesthetic configuration. Through the impact of their appearance images do not just make us feel things, they make us feel things *towards them*: awe, fear, love, affection, or indeed desire, as suggested in the realm of religion by the ancient tales of *agalmatophilia* – love of cult statues. Aside from the mythological Pygmalion, the most famous of these is the (no doubt apocryphal) story recorded by Pliny, pseudo-Lucian, and other authors about the frustrated lover of the Aphrodite of Knidos, who closeted himself with the statue so that he could make love to her. There is an abundance of textual evidence to suggest that in real life Romans interacted with statues or imagined themselves interacting with statues in accordance with the spectrum of feelings.⁵

In recent years there has been a considerable increase of art-historical and archaeological interest in the agency of objects and works of art. Particularly influential is the anthropologist Alfred Gell's posthumously published 1998 masterpiece, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (GELL, 1998).⁶ It may be that Gell's model has been rather over-used,

or too lightly invoked, while the word ‘agency’ is sometimes diluted to the point of losing its explanatory value. Still, Gell’s work remains deeply persuasive and illuminating in many respects. Among many other arguments, Gell shows in engaging terms, ranging far beyond his own specialism of Melanesian anthropology, why it *makes sense* for people to deal with images and objects within social relationships as if they are alive, inferring their agency or the agency that works through them. To present this sort of response to images as ‘make believe’ does not do justice to their active social role, to which the objection ‘But they’re not *really* alive’ is scarcely relevant. I have suggested elsewhere that Gell’s approach offers much to help us understand the treatment of cult images in societies that use them, and it also helps us to understand our own, everyday interactions with objects – to understand the sort of personhood and personality that artefacts assume in our lives because they give us the cues that we need to respond to them as efficacious social participants. The power of images to generate affective relationships is not limited to the sphere of religious faith nor excluded from rational modern life. To give one mundane example: when we say that a cuddly toy *looks* cute (Fig. 4), the active voice in the English word ‘looks’ has a real force (no *esse*



videatur here). We do not have to evoke theories of extramission – the idea that objects are visible because of their active emission of particles or rays – to realize that it is the cuddly toy that is doing the ‘looking’ here, by virtue of the emotional appeal designed into its (cute) form.

Figure 4

Toy rabbit (unbranded, made in China), dressed in a onesie, c. AD 2017. (Photo: courtesy of N. Stewart.)

Alfred Gell is explicitly little interested in iconography or style or Saussurean semiotics; he is principally concerned with what images *do* rather than what they look like or how they communicate. But the aesthetic configuration of images is important for some of his theories, and indeed he is particularly concerned in some of his writings with the ‘technology of enchantment’ which he believes worked through the virtuoso carved prowboards of Trobriand Islanders’ canoes (GELL, 1992). In the responses to these works of art, Gell argues not only for the commercially beneficial psychological effect of their complex imagery, but more to the point, the inference of magical power behind that effect. In the utterly different domain of naturalistic, figurative representation we can argue for the same sort of mechanism of response: naturalistic images have an immediate psychological impact, but they also encourage us to infer agency behind them – in our case the agency of the god who is thus represented.

* * *

It must be admitted that classical cult images are generally not as appealing as cuddly toys. Yet in principle their design is no less relevant to their affective attraction to viewers and how that makes them think about the image’s power. We might provisionally assume that their artistic strategy considerably enhances the image’s capabilities.

That suggestion needs to be qualified, however. For a start, let us be clear that there are no illusionistic props or *tricks* involved in the presentation of these images (which is not to say that accessories like clothing and food were not provided for classical cult images). The statues’ sculptural realism is, in fact, decidedly measured. Perhaps we should say that they are realistically represented as detached, emotionless, above real life, in marked contrast to the emotive Christian images of Jesus or the saints in the baroque tradition. Most Graeco-Roman statues of gods wore the stereotypical classical face, with ever youthful, impassive, symmetrical and unindividualized features. The poses of the enthroned gods such as those above are static, but that is not because they are unnaturalistic. Rather, it is as if they have chosen to sit still because that is what is appropriate for deities.

Nevertheless, this sort of iconography is not universal, or even the norm, for cult statues. In many other cases the naturalistic animation of the statues could be seen as a disadvantage because it forces them to strike an attitude

rather than simply sitting or standing with grandiose receptivity. Naturalistic action and movement in art can positively undermine cult statues' potential to instil reverent one-to-one engagement with the god. We might recall, for example, the many Roman images of Diana hunting; or Apollo playing the lyre; or the Praxitelean Sauroktonos (Lizard-Killer) type, which seems to have been copied for the cult image at Apollonia on the Rhyndacum, and perhaps elsewhere; or even Venus caught off guard while bathing in those countless Roman 'Pudica' figures – presumably, some of them where actual cult statues rather than just *ornamenta* for gardens or baths (Fig. 5).⁷



Figure 5

Roman statue of Venus, c. 1st century AD, possibly found in Italy (published as formerly in collection of Count Chamaré in Silesia). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 52.11.5 (Photo: Metropolitan Museum, Public Domain).

In all of these cases, the viewer encountering the cult statue would have been presented with a sort of narrative tableau, or at least an opportunity to spy upon the deity in some characteristic activity. So, these sorts of naturalistic representations, while they might inspire reflection *about* the god, do not offer the same sort of direct encounter with the icon-like proxy image. These snapshots of divine action may not have carried the same sort of affective ‘punch’ as more restrained iconography, whatever other insight they offered into the stories and personalities of the gods.

The corollary is that the techniques of naturalistic representation have their limitations as well as benefits when it comes to conjuring up the presence of the god and facilitating communication or interaction between gods and mortals. In cultic imagery less is sometimes more. Indeed, it is worth remembering that naturalistic representational conventions are only one technology among several that could serve to animate a cult image. The ancient sources tell us sporadically about statues that were able to speak by means of concealed tubes, and of course the ‘false prophet’ Alexander of Abonoteichus’ portable cult image, Glykon, which became famous in the second-century Empire, was animated by trickery using a windpipe of a crane (LUCIAN. *Alexander*, 26; STEWART, 2003, p. 192-193; STEWART, 2007, p. 165-166). In a seminal article of 1945, Frederik Poulsen reviewed the evidence of talking statues and other such miracles, and interpreted a head of Epicurus in the Ny Carlsberg Glyptotek as just such an image which had – he believed – been adapted so that mysterious pronouncements could be intoned through its mouth from behind (POULSEN, 1945). But the important thing to note is that these sorts of cases are the exceptions that prove the rule. If cult images were expected to be animated in a lively fashion, there might have been much more of this kind of deception. Instead, visual representation of lifelike divinities thrived on *inference* and *implication* – on the mere trigger to a fantasy that the statue could stand up and walk out of the room. It is a technology of evocation rather than a mechanical fraud. Otherwise, the statue really *would* appear magic, like the haunted statue of Pelichus which walks about at night in Lucian’s *Philopseudes* (18-20).

So classical naturalism *can* be seen as a sort of animating technology that serves the interests of cult images, but its utility was circumscribed and should not be exaggerated. Moreover, we should not underestimate the ‘beholder’s share’ (as Ernst Gombrich called it) in animating artefacts

(GOMBRICH, 1960). People can develop social relationships with objects that are much less elaborate than naturalistic statues. Ancient *aniconic* cult images were, in fact, especially revered, and by the second and third centuries AD we encounter numerous examples of these non-anthropomorphic cult-images receiving essentially the same kind of veneration as figural sculptures across the Roman Empire (STEWART, 2008; GAIFMAN, 2012). We do not call them ‘statues’ because that term is almost inseparable from anthropomorphic representation in modern languages of European origin, but in respect to people’s religious interactions with them they were just like the classical, naturalistic statues, as we see from the way in which they are framed in coin representations, standing like conventional statues in the cellae of their temples (STEWART, 2008). The most celebrated example is perhaps the aniconic image of Elagabal at Emesa in Syria, whose priest became the Emperor Elagabalus in AD 218 (**Fig. 6**) (STEWART, 2008). It was probably a meteorite, though it does not survive. We may have one substantial survival of such an image in the conical form of the Aphrodite of Paphos in Cyprus, which is also represented on coins, for a worn, dark, conical stone was uncovered at the site in 1913.⁸



Figure 6

Bronze coin of Caracalla, showing the cult stone of Elagabal in its temple, Emesa, AD 211-17. New York, American Numismatic Society, 1961.154.68 (Photo: ANS, Public Domain).

It is hard to imagine the Paphian Aphrodite having the visceral erotic appeal reportedly exercised by the Aphrodite of Knidos, but cult images of this kind *could* be no less ‘active’ and actively engaged in interaction

with human beings than an anthropomorphic image. The aniconic image of Elagabal offers a good illustration. Herodian describes its chariot processions after its relocation to Rome: ‘No person sat in the chariot, nor did anyone hold the reins, but they were actually fastened to the god himself, as if he were driving’ (HERODIAN. 5.5.7). He adds that the emperor ran along in front, backwards, holding the six white horses’ reins. To our sceptical eyes, or to Herodian’s, this looks like an absurd form of play-acting which misattributes to the stone the agency which was actually exercised by the horses and the man leading them. Yet a more sympathetic viewer would regard this a convincing demonstration of the *god’s* agency, as it sits in the dignified stillness we would expect of a potent god (or a stone), while at the same time ‘evidently’ being the cause of the chariot’s movement because, after all, who else is driving it?

The major aniconic cult images were exceptional, but they provide a limit-case of how far cult images can depart from naturalistic representation and still remain fully functioning. Their efficacy prompts us to ask what is the real added value provided by naturalistic sculpture? Of course, human form is one of the most important aspects of the gods as the Romans conceived them, but anthropomorphism does not require particularly naturalistic illusionism. Perhaps more importantly, as Richard Gordon has described, participating in an iconographical system allowed gods to be recognized and reproduced universally in the Roman Empire (GORDON, 1979, p. 13).⁹ The use of anthropomorphic iconography therefore balances out the aniconic image’s unique selling point: that it is a special, irreproducible, numinous object, often literally fallen from the heavens. But again, reproducible iconography does not require successful naturalism. Indeed, the iconographical attributes of the gods are the most consistently transmitted component of classical religious art in the Roman provinces, even when local lack of skill or interest has led to the abandonment of protocols of naturalistic representation (STEWART, 2010, sections 7-10).

Does this mean that the effectiveness of cult images is connected only in very general terms with the mode of representation – that naturalism did not enable them? Up to a point, this is true. The technological advantages of naturalistic illusionism are only one factor in the design of Roman cult images. In this connection we might also consider the gamut of modern Hindu representations of gods which employ naturalistic devices to varying extents. Many use naturalistic conventions, like lifelike staring faces,

to exercise a psychological appeal very similar to that of Roman or modern Christian effigies. But once again semi-iconic and aniconic images, including the Shiva lingam, are tended and venerated as physical proxies for the absent god no less than if they used mimetic tricks to pose as human figures.

* * *

For the rest of this paper, we shall remain in South and Central Asia. For, implausible as it may seem, the representation of the Buddha in the art of Gandhara casts a sidelight on the value of classical naturalism as an artistic technique. ‘Gandhara’ is an ancient name conventionally used to describe a region around the northern tip of modern Pakistan, including parts of Afghanistan. In the first few centuries AD, Buddhism flourished in Gandhara. For much of this period it was an important part of the Kushan Empire of Central Asia and northern India, and it seems to have flourished in the stable conditions created by the ‘Pax Kushanica’ (as it has been dubbed). Gandhara has been called the ‘crossroads of Asia’ and was apparently on trade-routes that connected Rome with China, and India with Central Asia.¹⁰

In the early centuries AD, there was an explosion of stone monuments across this small region. The Buddhist population of Gandhara sought to convert their wealth into merit, securing a better life or future lives through virtuous donations. In this way many dozens of monasteries were embellished with shrines, most conspicuously the domed reliquary shrines called *stupas*. They were adorned with sculptures, mostly executed in the local slate-like schist to begin with, and later on, mainly from the third century onwards, by stucco and terracotta sculptures.

When Gandharan art was ‘rediscovered’ by classically-educated western soldiers and administrators in the second half of the nineteenth century (when the region was the North-West Frontier of British India), they were astonished by the sculptures’ affinities to classical art. The Gandharan artists had drawn upon the repertoire of Graeco-Roman naturalistic techniques and iconography. Gandharan art also echoes conventions of other traditions, but the classical element is still obvious and puzzling. Time and again the classical archaeologist recognizes traces of Graeco-Roman imagery in the styles, compositions, gestures, clothing types, and even the mythological personnel of the Buddhist art of Gandhara. It has often been believed that the classical appearance of Gandharan art is a Hellenistic phe-

nomenon, because Gandhara had been conquered by Alexander the Great and Bactria (roughly northern Afghanistan) remained a substantial Greek kingdom until the later second century BC. Local rulers of Greek culture and descent persisted in Gandhara for decades later. However, Gandharan Buddhist sculpture emerged considerably after this time, in the first half of the first century AD and its most classical-looking exemplars probably date to the second century or later. Consequently, the once controversial idea that *contemporary* contacts with the Roman Empire were at least partly responsible for Gandharan classicism is now becoming almost the consensus.¹¹ We do not need to resolve this contentious issue at the moment. Suffice it to say that by means and for reasons still only partly understood, the artists of Gandhara were drawing very skilfully and deftly on a Graeco-Roman artistic tradition rooted several thousand kilometres to the west.

It is in this context that the image of the Buddha himself was invented. The historical wise man known as the Buddha (the “enlightened one”), Siddhartha Gautama, lived probably in the fifth century BC, but there is no proven representation of him before around the first century AD. In early Buddhist art in India, the Buddha is represented by his symbols rather than human form. As with the absence of Christian art in the first two centuries, there has been much debate about whether this gap is the result of a deliberate aniconism and whether it truly represents an absence of imagery.¹²

In any case, the anthropomorphic image of the Buddha seems to have appeared more or less simultaneously by around the start of the second century AD in Gandhara and at Mathura in northern Indian, both within the Kushan Empire at that time (RHI, 2010; DECAROLI, 2015; FALSER, 2015, esp. p. 15-18). Mathuran sculptures are relatively schematic and stylized, with closer affinities to sculptural traditions in other parts of India. In contrast, the Gandharan artists made a choice which was to be extremely influential on later Buddhist art, down to the present. They dipped into the repertoire of Graeco-Roman religious art to choose a very immediate and present human form for the Buddha. His body and the fall of his clothing in sculpture are highly naturalistic. His youthful, unindividualized face and hair recall classical and Hellenistic conventions for idealized representations of gods, and in particular many Gandharan Buddhas closely recall the imagery of Apollo and Diana (**Fig. 7**). The relationship is so striking in certain cases that the ultimately classical origin of the Gandharan Buddha iconography seems beyond question.¹³



Figure 7

Detail of a Gandharan schist sculpture of the Buddha, from Amankot near Mardan, c. 2nd-3rd century AD. Lahore Museum, inv. 2099. (Photo by Islay Lyons; after H. Ingholt, *Gandhāran art in Pakistan*, New York, 1957, fig. 52).

The case is especially interesting from the perspective of classical art history, because here we have an example of the active, fresh, contemporary adoption of classical religious imagery to serve a particular artistic need. It should be stressed at this point that we do not know why the anthropomorphic Buddha image was invented at this time. But just as naturalistic narrative art in the Roman world appears to have provided a useful model for the stories of the Buddha's life and past lives on Gandharan stupas, so the classical naturalism of Roman divine images seems to have provided a solution for the Buddha images which also adorned these monuments.

Sculptures of the historical Buddha, and to some extent the accompanying representations of Buddhas of other eras like the Bodhisattva Maitreya – the Buddha of the future – were not cult images of the kind that we have seen in the Roman Empire. They did not stand in temples, though some were made for dedicated shrines arranged like chapels in proximity to the stupa.¹⁴ They were not officially a focus of worship, though the stupa and the sculptures were venerated. Circumambulating the stupa and coming into proximity with the Buddha's relics was a

route to the acquisition of merit, while viewing the holy images facilitated both merit-accumulation and self-improvement. The Buddha was regarded as a superhuman figure even though, strictly speaking, by achieving enlightenment and ultimately Parinirvana (upon his death), he attained the goal of self-elimination and release from the cycle of birth and death. Therefore, the Buddha was not a god ruling from heaven (which may help to explain why he was not represented directly for so long). Nevertheless, in the Buddhism of ancient Gandhara, the Buddha, all the Buddhas, were effectively worshipped and maintained a transcendent place in an inclusive pantheon which absorbed some of the characters of early Hinduism.

What did the Graeco-Roman form of naturalistic representation offer to images of the Buddha? Classical idealism had strong ethical associations in the Graeco-Roman context. The classical face is not simply a generic, default face. The youthful, impassive, classical face had connotations of emotional balance and self-control. This classical facial type must have lent itself to representations of the Buddha as a man who had achieved emotional detachment and understanding of a higher register of consciousness through meditation. He is detached from the world and its emotional distractions. The idealism of the classical type also conveys the physical health and strength of the Buddha, who had experimented with and rejected extreme self-denial, seeking a middle way to enlightenment that eschewed the extremes of the ascetics. Nevertheless, the shocking images of the emaciated Buddha such as that in Lahore, represent his role as an ascetic; they exhibit the sort of realism of which the Gandharan artists were capable, but which they avoided (their own form of renunciation) (**Fig. 8**).¹⁵



Figure 8

Gandharan schist sculpture of the fasting Siddhartha/Buddha, from Sikri, c. 2nd-3rd century AD. Peshawar Museum, inv. 1430 (Photo by Islay Lyons; after H. INGHLT, *Gandhāran art in Pakistan*, New York, 1957, fig. 198).

That ancient Buddhists thought of the historical Buddha and similar figures as physically ideal is confirmed by the literature. Some of this post-dates Gandharan sculpture, certainly in written form, but a concern with the Buddha's appearance as a sign of his inner qualities is very ancient and consistent. The sculptures always include two of the 32 *lakṣaṇas* – the physical characteristics of a great man – specifically the swelling cranium called an *uṣṇīṣa*, which looks like a topknot, and the lump of hair on his forehead called the *ūrṇā*. But the complete list includes such idealized features as a straight body and perfectly smooth and delicate skin, as well as others less obvious to us (such as webbed fingers and toes). An extended list of minor characteristics includes, for example, smooth eyebrows, tidy hair, a well-shaped nose and so on.

John Powers' book, *A Bull of a Man*, analyses the picture of ideal masculinity that emerges from the corpus of Buddhist literature (POWERS, 2009). The ideal body is rather different from that of the classical Graeco-Roman tradition, because it is less overtly muscular, slenderer and more rounded. After all, it comes from his innate qualities and the refining process of unnumerable rebirths, rather than self-cultivation in the gymnasium. This may explain the relatively feminine appearance of the Buddha in Gandharan art, and the appropriateness of the youthful, Apolline image for his idealized visualization, and the majority of Gandharan Buddhas lack facial hair. Powers quotes the *Discourse with Canki* (*Cankī Sutta*), amongst the canonical Buddhist texts, which describes the Buddha as 'handsome, good-looking, graceful, possessing supreme beauty of complexion, with sublime beauty and sublime presence, remarkable to behold'. Powers concludes: 'The transcendent physical beauty of the Buddha is a core trope of every text I have seen that discusses his life and teaching career.' (*Majjhima-nikaya*, ed. Robert Chalmers (London: Pali Text Society, 1960), v. 2, 166-167; Powers (2009, p. 3).¹⁶

This is the context for the idealism of the Gandharan images. Yet their specifically naturalistic component is important too, precisely because the Buddha was *not* a distant god, but a human being who had experienced the life lived by his followers. Moreover, he devoted his long career to teaching and attempting to share his wisdom with his followers out of a limitless compassion for the plight of humanity. This is much of the subject-matter of the reliefs on Gandhara stupas, especially in the first century or two of that tradition, and the iconic representations of Buddhas made for the same

setting emphasize his human scale and aspects of his human nature, in contrast perhaps to the scintillating colossal statues that emerged subsequently – at Yungang in China, Bamiyan in Afghanistan, and elsewhere.

Classical naturalism offered a method of communicating both aspects of the Buddha's character and accomplishments, as well as those of the other Buddhas and potential Buddhas (bodhisattvas). On the one hand we have the supramundane transcendence. On the other hand, we have the compassionate humanity conveyed by realistic human form and details such as the turn of the head or the soft Venus-rings on his neck.

The borrowed imagery of Gandharan Buddhism therefore seems to me to be a clear-cut case of the motivated use of classical style for a religious purpose: not because of some kind of hidebound formalism or adherence to convention, but because it was technically useful. How much does this usage have in common with the classical cult imagery of the Roman Empire?

I do not wish to deny that the population of the Roman Empire were capable of intimate, personally significant relationships with the Olympian gods, but we have nothing like the Buddhist evidence for a personal investment in the personality of the classical divinity. Perhaps a distant analogy – not a straightforwardly religious one – can be found in Petronius's *Satyricon*, where Encolpius empathizes with the representation of gods' homosexual conquests when he sees the faces of these painted lovers in the fictional sanctuary picture-gallery at Naples (PETRONIUS, *Satyricon*, 83). There are of course many other ekphrastic responses to divine images, and abundant evidence of the rationalistic culture of viewing images of gods. But in the context of the Roman religious picture-gallery, as Jeremy Tanner puts it, 'Style ... does not tacitly shape and mediate the relationship and attitude of the viewer as worshipper towards the god. It is rather available for discursive objectification as the theme of the viewing experience and the evaluation of painterly *techne*' (TANNER, 2006, p. 271). That is not necessarily to say that the style of the cult images themselves did not mediate the viewing experience of the worshipper – just that the body of literature we have largely deals with a different experience. There is, to be sure, extensive Graeco-Roman discussion of the appearance of religious images, including both pagan and Christian critiques and *apologiae*, from Cicero to Julian, but we have little to suggest personal, emotional responses to the physical appearance of the god in the form of its artistic proxy.

Perhaps we should not be surprised, however. The classical naturalistic tradition foregrounds possibly the most important part of the popular classical conception of the gods – that they are *like* mortals or *look like* mortals in most respects. Yet putting the divine and the mortal together on the same physical level was not intended to communicate a moral imperative or to make the religious viewer a better or happier being. The classical gods remain aloof. They might answer prayers and petitions which worshippers placed by or on their statues (not infrequently in the form of curse requests), but no moral transformation was required in exchange, just honour and sacrifices. We are more likely to encounter Apollo self-absorbed in lyre-playing, or in a narrative scene shooting down the children of Niobe or supervising the flaying of Marsyas.

In fact, it is hard to think of a Roman deity which might be associated with compassion. Not the Caritas of third-century Roman coins, whose generic image stands for political harmony among rulers. Even the maternal deity on the east end of the Ara Pacis (probably Pax, in my view), hardly emanates philanthropy, despite her very human physical form. Kephisodotos' famous Late Classical statue of her (known through the apparent Roman copy in Munich), presents an enclosed allegorical vignette rather than someone with whom the worshipper is likely to engage.

In conclusion, I do not want to labour the uncontroversial point that ancient Buddhist religion and imagery was quite different from that of the Roman world. What is demonstrated here is the religious versatility of the classical naturalistic tradition, deliberately adopted in Gandhara because of some of the capacities it actively displayed in Roman religion, and yet employed for a radically different aim in this new, Asian context. To use the language of industry, this is a new application of an existing technology. In fact, it is an artistic technology whose inherent potential, rather than mere tradition or reverence for the classical past, has ensured its continual survival and revival through the centuries, down to the present day. And so, it is perhaps appropriate to finish by describing the naturalistic tradition in the grandiloquent terms used by Alfred Foucher when he wrote more narrowly of the Buddha's classical iconography: 'Here is a creation which the experience of centuries ... have taught us to regard as one of the most widespread and the most durable successes that the history of art has every chronicled' (FOUCHER, 1913, p. 32; translation from the English edition, FOUCHER, 1917, p. 131).

Bibliographical references

- BEHRENDT, K. *The Buddhist Architecture of Gandhāra*. Leiden and Boston: Brill, 2004.
- BLIDSTEIN, M. Entering a Sanctuary the Wrong Way. *Scripta Classica Israelica*, Tel Aviv, v. 34, p. 165-179, 2015.
- CORBETT, P. E. Greek Temples and Greek Worshippers: The Literary and Archaeological Evidence. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Oxford, v. 17, p. 149-158, 1970.
- DECAROLI, R. D. *Image Problems: The Origin and Development of the Buddha's Image in Early South Asia*. Seattle and London: University of Washington Press, 2015.
- DONOHUE, A. A. The Greek Images of the Gods. *Hephaistos*, Hamburg, p. 31-45, 1997.
- FALSER, M. The *Graeco-Buddhist Style of Gandhara* – a ‘Storia Ideologica’, or: How a Discourse Makes a Global History of Art. *Journal of Art Historiography*, Birmingham, v. 13, p. 1-52, 2015.
- FOUCHER, A. *L'Origine grecque de l'image du Bouddha*. Chalon-sur-Saône: E. Bertrand, 1913.
- _____. The Greek Origin of the Image of the Buddha. In: _____ (ed.). *The Beginnings of Buddhist Art and Other Essays in Indian and Central Asian Archaeology*. Paris and London: P. Geuthner and H. Milford, 1917, p. 111-137.
- GAIFMAN, M. *Aniconism in Greek Antiquity*. Oxford: OUP, 2012.
- GELL, A. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 40-63.
- _____. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: OUP, 1998.
- GOMBRICH, E. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Princeton University Press, 1960.
- GORDON, R. L. The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World. *Art History*, Oxford, v. 2, n. 1, p. 5-34, 1979.
- GIULIANO, A. *Museo Nazionale Romano: le sculture*. Rome: De Luca Editori d'Arte, 1979. v. 1.1.
- HAVELOCK, C. *The Aphrodite of Knidos and her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

HÖLSCHER, T. *Römische Bildsprache als semantisches System*. (Transl. Hölscher 2004). Heidelberg: Carl Winter, 1987.

_____. *The Language of Images in Roman Art*. Cambridge: CUP, 2004.

HUNTINGTON, J. The Origin of the Buddha Image: Early Image Traditions and the Concept of Buddhadarśanapunyā. In: NARAIN, A. K. (ed.). *Studies in Buddhist Art of South Asia*. New Delhi: Kanak, 1985, p. 23-58.

HUNTINGTON, S. L. Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism. *Art Journal*, Nova York, v. 49, n. 4, p. 401-408, 1990.

INGHOLT, H. *Gandhāran Art in Pakistan*. New York: Taylor & Francis, 1957.

LINROTHE, R. Inquiries into the Origin of the Buddha Image: A Review. *East and West*, Roma, v. 43, n. 1, p. 241-256, 1993.

LUCZANITS, C. (ed.). *Gandhara: das buddistische Erbe Pakistans. Legenden, Klöster und Paradiese*. Mainz: Philipp von Zabern, 2008.

MARTIN, H.-G. *Römische Tempelkultbilder: eine archäologische Untersuchung zur späten Republik*. Rome: Bretschneider, 1987.

MYLONOPOULOS, J. (ed.). *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*. Leiden and Boston: Brill, 2010a.

_____. Divine Images versus Cult Images: An Endless Story about Theories, Methods, and Terminologies. In: MYLONOPOULOS, J. (ed.). *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*. Leiden and Boston: Brill, 2010a, p. 1-19.

MYRES, J. L. Excavations in Cyprus, 1913. *Annual of the British School at Athens*, Cambridge, v. 41, p. 53-104, 1940-1945.

NEHRU, L. *Origins of the Gandhāran Style: A Study of Contributory Influences*. Delhi: OUP, 1989.

PERRY, E. The Same but Different: The Temple of Jupiter Optimus Maximus through Time. In: WESCOAT, B.; OUSTERHOUT, R. G. (eds.). *Architecture of the Sacred: Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium*. Cambridge: CUP, 2012, p. 175-200.

POULSEN, F. Talking, Weeping and Bleeding Sculptures: A Chapter of the History of Religious Fraud. *Acta Archaeologica*, Leiden, v. 16, p. 178-195, 1945.

POWERS, J. *A Bull of a Man: Images of Masculinity, Sex, and the Body in Indian Buddhism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

RHI, J. Reading Coomaraswamy on the Origin of the Buddha Image. *Artibus Asiae*, Lawrence, v. 70, n. 1, p. 151-172, 2010.

RIENJANG, W; STEWART, P. (eds.). *Problems of Chronology in Gandhāran Art*. Oxford: Archaeopress Archaeology, 2018.

SMITH, R. R. R. Pindar, Athletes, and the Early Greek Statue Habit. In: HORNBLLOWER, S.; MORGAN, C. (eds.). *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford: OUP, 2007, p. 83-139.

STEWART, P. *Statues in Roman Society: Representation and Response*. Oxford: OUP, 2003.

_____. The Image of the Roman Emperor. In: SHEPHERD, R.; MANIURA, R. (eds.). *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*. Aldershot: Routledge, 2006, p. 243-258.

_____. Gell's Idols and Roman Cult. OSBORNE, R.; TANNER, J. (eds.). *Art's Agency and Art History*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2007, p. 158-178.

_____. Baetyls as Statues? Cult Images in the Roman Near East. In: FRIEDLAND, E.; HERBERT, S. (eds.). *The Sculptural Environment of the Roman Near East: Reflections on Culture, Ideology, and Power*. Leuven: Peeters Publishers, 2008, p. 293-310.

_____. Geographies of Provincialism in Roman Sculpture. *Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA Journal)*, Paris, v. 5, n.p., 2010.

_____. Roman Sarcophagi and Gandhāran Sculpture. In: RIENJANG, W.; STEWART, P. *The Global Connections of Gandhāran Art*. Oxford: Archaeopress, 2020, p. 50-85.

STOYE, M. On the Crossroads of Disciplines: Tonio Hölscher's Theory of Understanding Roman Art Images and its Implications for the Study of Western Influence(s) in Gandhāran Art. In: RIENJANG, W.; STEWART, P. *The Global Connections of Gandhāran Art*. Oxford: Archaeopress, 2020, p. 29-49.

TANNER, J. Nature, Culture and the Body in Classical Greek Religious Art. *World Archaeology*, Nova York, v. 33, p. 257-276, 2001.

_____. *The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation*. Cambridge: CUP, 2006.

VERMEULE, C. C. *The Cult Images of Imperial Rome*. Rome: Bretschneider, 1987.

VOUT, C. The End of the 'Greek Revolution'? *Perspective*, Nova York, v. 2, p. 246-252, 2014.

WEDDLE, P. *Touching the Gods: Physical Interaction with Cult Statues in the Roman World*. PhD thesis (Doctor of Philosophy degree) – Department of Classics and Ancient History, Faculty of Arts and Humanities, University of Durham, Durham, 2010.

ZANKER, P. *Augustus und die Macht der Bilder*. (Trans. *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1988). Munich: Beck C. H., 1987.

Notes

¹ See esp. Tanner (2001; 2006, esp. p. 31-96). On the varying directions of recent approaches to the ‘Greek revolution’ see Vout (2014).

² See esp. Hölscher (1987; 2004) and Zanker (1987).

³ For the problems see also Mylonopoulos (2010b, p. 4-5). The contributions in the volume (MYLONOPOULOS, 2010a) address many facets of the cult images in different periods.

⁴ Note e.g. Martin (1987) on the ‘temple cult images’ of Republican Rome.

⁵ See Stewart (2003, p. 261-267, esp. *agalmatophilia*) and Weddle (2010). For the stories of the Knidia: Lucian (*Imagines*, 4), Pseudo-Lucian (*Amores*, 16), Pliny (*Natural History*, 36.21) and Clement of Alexandria (*Protrepticus*, 4 (51P).

⁶ Applied to the veneration of Graeco-Roman images in Stewart (2006; 2007).

⁷ For the Apollo type see Stewart (2003, p. 246-247). On the naked Venus tradition: Havelock (1995). On the effect of adding or removing a mythological setting see Mylonopoulos (2010b, p. 11).

⁸ Myres (1940-1945, p. 97-98) for first, cautious publication; Stewart (2008), Gaifman (2012, p. 171-180), (sceptically).

⁹ See also Stewart (2008, p. 301-302).

¹⁰ On Gandharan art in general see e.g., Nehru (1989), Luczanits (2008) and Zwalf (1996).

¹¹ See e.g., Stewart (2020) and Stoye (2020). For the problems in dating Gandharan art see Rienjang and Stewart (2018).

¹² See e.g., Huntington (1985; 1990) and Linrothe (1993).

¹³ The earliest full argument for the connection is Foucher (1913).

¹⁴ For the architectural context of images within monasteries see Behrendt (2004, esp. p. 31-33) and Zwalf (1996, esp. p. 20-24 and 39-49).

¹⁵ The sculpture in the Lahore Museum inv. 2099 (found at Sikri). Cf. Peshawar Museum inv. 799 (from Takht-i-Bahi). Ingholt (1957, 62, n. 52 and 53).

¹⁶ In the *Discourse* a long catalogue of the Buddha’s physical and moral virtues and marks of excellence is presented, exceeding those of the Brahmin Cankī.

REPRESENTAÇÕES DO CONCEITO “PÃO E CIRCO” EM ROMA E NO BRASIL: UM ESTUDO COMPARATIVO*

Daniel Roberto Duarte Granetto (in memoriam)**

Lourdes M. G. Conde Feitosa***

Resumo: Esta reflexão teve o intuito de avaliar as diferentes apropriações do conceito “pão e circo” por mídias atuais brasileiras e compará-las com o sentido dessa suposta política nas representações latinas e historiográficas. Para tanto, mediante uma abordagem qualitativa, foram utilizados os procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental. Esta é composta por fontes primárias do período do Principado Romano, em especial documentos escritos de três autores latinos da aristocracia: Sêneca, Tácito e Juvenal. Além disso, foram analisadas cinco matérias veiculadas em sites eletrônicos de notícias, uma de cada canal selecionado, no contexto da Copa do Mundo de 2018, sendo três editoriais (Manaus Alerta, Terra, Causa Operária) e dois artigos de opinião (Gazeta do Povo, El País). Foi verificado como cada matéria se apropriou e construiu significados para o *panem et circenses*. Como resultado, observaram-se interpretações diversas na maneira de entender o papel político e social da Copa do Mundo pelos veículos midiáticos selecionados, relacionadas às suas perspectivas políticas e ideológicas. Também, que muitos dos discursos presentes nas mídias examinadas possuem apropriações dos escritores latinos analisados neste texto, embora essa conexão não seja direta e consciente na maioria dos casos. Tais representações latinas serviram de base para a construção da chamada “política do pão e circo” pela historiografia tradicional no século XIX, perspectiva que por vezes encontra terreno em análises sociológicas contemporâneas acerca do futebol no Brasil, como aqui identificado. Desse

* Recebido em: 13/04/2021 e aprovado em: 10/09/2021.

** Graduado em História pelo Unisagrado – Bauru/SP – *In memoriam*. Este texto apresenta os resultados da Pesquisa de Iniciação Científica realizada por Granetto com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), realizada sob a orientação da Prof.^a Lourdes M. G. C. Feitosa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9404-6805>.

*** Doutora em História Cultural. Professora do curso de História e coordenadora do Lato Sensu em História, Cultura e Poder, ambos do Unisagrado – Bauru/SP. Professora do Mestrado em Educação Sexual, Unesp – Araraquara/SP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7479-6054>.

modo, consideraram-se as interações entre passado e presente, investigando seus usos e apropriações políticas no presente.

Palavras-chave: *pão e circo; Roma; Brasil; futebol; representação.*

REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT “BREAD AND CIRCUSES” IN ROME AND BRAZIL: A COMPARATIVE STUDY

Abstract: *This research has as aim to evaluate different notions of the concept “bread and circuses” used by Brazilian media and to compare them with the meaning supposed in Latin and historiographic representations. Through a qualitative approach, this work has used bibliographic and documentary tools. The group of documents is composed by primary sources dating of period of Roman Principality, in particular, from documents written by three aristocrat Latin authors: Seneca, Tacitus and Juvenal. In addition, five articles on electronic news were analyzed, one from each selected channel, in the context of the 2018 World Cup, three editorials (Manaus Alerta, Terra, Causa Operária) and two opinion articles (Gazeta do Povo, El País). Thus, it was analyzed how in each article it was appropriated and built meanings for the terms panem et circenses. Finally, as a result, we conclude that there is diversity in the way of understanding the political and social role of the World Cup by each media selected, considering the relation of their political and ideological perspectives. We also have observed that many of the texts present of examined papers have used mentions from the Latin writers detached in this article, although this connection is not direct and even conscious in some cases. Such Latin representations were basic in the construction of so-called “bread and circuses policy” by traditional historiography in the 19th century. This perspective sometimes finds ground in contemporary sociological analyzes about football in Brazil. Finally, the present research detached aspects of interactions between past and present by using these regular terms with diverse political appropriations and uses.*

Keywords: *bread and circuses; Rome; Brazil; football; representation.*

Introdução

O conceito de representação é extensamente discutido pela comunidade interdisciplinar dos estudos sociais a fim de assinalar o viés subjetivo da cosmovisão por trás dos discursos dos sujeitos. No caso da História, refere-se às inúmeras leituras possíveis do passado, consoante as circunstâncias do observador presente. Desse modo, Roger Chartier (1991, p. 177) considera “[...] não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles”.

A chamada “política do pão e circo” – *panem et circenses* – consiste em uma construção historiográfica que remonta ao Renascimento, consagrada pela historiografia positivista do século XIX, a qual retratava a plebe romana como passiva e despolitizada, imersa no ócio, com tendências agressivas e gosto pela violência (FAVERSANI, 2000). Essa mesma plebe deveria ser entretida com espetáculos e alimentada com provisões do Estado e das elites, evitando possíveis revoltas pela domesticação das massas (GARRAFFONI, 2005). Apesar de essa construção permanecer viva ainda no século XXI no ambiente popular coletivo, a historiografia moderna procura rever a compreensão da dinâmica complexa da sociedade romana, promovendo a análise de múltiplos elementos que interagem nessa sociedade, tais como os aspectos político, religioso, cultural e identitário, para além dos simples prazeres, diversão, alienação e coerção presumidos pela historiografia tradicional (GUARINELLO, 2007).

O uso das fontes primárias do Principado Romano é de extrema relevância para a (des)construção desses pressupostos. Assim, autores como Friedländer (1947), Mikhail Rostovtzeff (1983), Paul Veyne (2015), Jérôme Carcopino (1991) e Jean-Noël Robert (1995) utilizam fontes literárias de escritores latinos da aristocracia romana, tais como Cícero, Horácio, Sêneca, Juvenal e Tácito, e interpretam-nas de acordo com concepções prévias de seu próprio tempo, de modo a construir uma imagem estereotipada da sociedade romana.

Esse mesmo viés está presente entre autores mais recentes do século XX. Veyne (2015), em sua escrita nos anos 1970, defende que as camadas sociais romanas consideravam a sua posição um fato natural e inquestionável, insinuando uma sociedade passiva, submissa e sem conflitos. Da mesma forma, Robert (1995), nos anos 1980, persiste na tese de uma plebe desocupada com base em fontes literárias e arqueológicas, tendo inclusive um olhar idealizado sobre o campo (local de sabedoria) e a cidade (recinto de luxúria e devassidão), típico dos escritores latinos. Concepção antes identificada em Rostovtzeff, historiador positivista do início do século XX, ao considerar o escritor Tácito o último grande historiador romano, depois do qual tudo o que se escreveu sobre o Principado, seja por historiadores antigos ou modernos, “[...] não passa de um pálido reflexo de seu gênio ou de um extrato seco e sem vida de seus escritos” (ROSTOVITZEFF, 1983, p. 194).

Contudo, nas últimas décadas historiadores têm reinterpretado as fontes primárias, chegando a novas conclusões. Pesquisadores como Garraffoni

(2007), Omena (2007) e Faversoni (2012) registram que a plebe romana possuía relativa participação nos assuntos da política do Estado, atuando em diversas esferas da vida social. Isso pode ser verificado tendo em vista que a distribuição de víveres pelo Império se restringia a uma parcela ínfima da sociedade e não seria suficiente para manter uma grande população em situação permanente de ócio, como também destacam Corassin (2006) e Araujo e Vieira (2015). Guarinello (2007, p. 128), por sua vez, rebate a pretensa sede de sangue da plateia dos jogos ao demonstrar que: “Os anfiteatros funcionavam como uma espécie de microcosmo da sociedade romana, como parte e reflexo da vida cotidiana”.

Para Renata Garraffoni (2007, p. 246), as lutas gladiatoriais constituíam-se em espaços ativos de participação política na vida da cidade, por vezes expressos em momentos de conflitos. A autora refuta a tese tradicional de uma plebe romana passiva e violenta, sobretudo em meio a jogos e espetáculos, mediante o uso adequado das mesmas fontes, literárias e arqueológicas examinadas por Robert e outros teóricos dessa vertente historiográfica.

O conceito do “pão e circo” está presente no imaginário coletivo social da atualidade e encontra espaço nas mídias brasileiras de variadas formas, mas principalmente em época de Copa do Mundo, momento em que há a tendência de se relacionar futebol à política (GARRAFFONI, 2008). Logo, embora seja com frequência discutido se o futebol no Brasil seria um instrumento de alienação pelo Estado, a ideia de que os romanos viviam a chamada “política do pão e circo” poucas vezes é questionada, e a expressão é explicitamente utilizada nas discussões sociológicas de muitos jornais de filiações político-ideológicas distintas.

Daí o intento deste artigo. Refletir sobre o uso frequente dessa expressão e conceito no imaginário popular coletivo, por meio de cinco matérias do período da Copa do Mundo de 2018 selecionadas em sites eletrônicos de notícias, a fim de analisar como cada canal se apropria e constrói significados para o *panem et circenses*, bem como a relação e os discursos operados entre esporte e política no contexto atual brasileiro.

Para isso, inicialmente faz-se necessário abordar algumas tendências da atual sociologia política do esporte, já que as matérias midiáticas escolhidas fazem menção direta ou indireta a alguns pressupostos derivados desse campo do conhecimento. Logo, o estudo dessas tendências serve de apoio à análise das matérias aqui analisadas.

Sociologia política do esporte

Merece destaque, em primeiro lugar, a Teoria Crítica do Esporte, elaborada no contexto da contracultura da década de 1960 por intelectuais da chamada Nova Esquerda, inspirados pelos estudos da Escola de Frankfurt. Surgiu a princípio na Europa, onde é representada por autores como Bero Rigauer (1981) e Jean-Marie Brohm (1976). Essa corrente teórica defende, de forma geral, que o esporte moderno “[...] reproduz a lógica do trabalho, reforçando seu caráter de mercadoria, de reificação e de disseminador de ideologia” (VAZ, 2001, p. 89). Com base em uma relação estrutural e conceitual com o trabalho, o esporte profissional, de alto rendimento, é entendido como repressor, por perpetuar a dominação individual e de classe, principalmente na sociedade capitalista.

Portanto, nota-se que a Teoria Crítica do Esporte possui estreita associação com a historiografia do século XIX, pois autores como Guttmann (1978) abordam os espetáculos romanos como uma modalidade antiga de esporte, em paralelo com o esporte moderno. Logo, essa corrente não leva em conta o aspecto religioso dos jogos romanos, e perpetua, dessa forma, a noção do uso político e racionalizado desses eventos como instrumento de controle da plebe.

No âmbito brasileiro, essa teoria foi difundida e investigada por autores como Kátia Brandão Cavalcanti (1984) e Valter Bracht (2005). Eles argumentam, de igual modo, que o universo do futebol no Brasil e no mundo é marcado por uma rede de interesses entre corporações e por líderes que atuam nos bastidores longe da vista do público. Com efeito, o jornalista Amaury Ribeiro Júnior et al. (2014) trata em sua obra da profunda corrupção nesse universo, ressaltando que, por trás dos ídolos e apresentadores sorridentes, há “[...] uma poderosa máquina de maquiagem que corre nos subterrâneos do futebol” (RIBEIRO JÚNIOR, 2014, p. 142). Com isso, apesar de não pertencer diretamente à Teoria Crítica do Esporte, tecendo inclusive uma defesa do futebol como patrimônio do Brasil, essa obra assinala o grande negócio que se tornou esse esporte, o que também é verificado com a elitização da torcida nos estádios.

Contudo, essa vertente vem sofrendo críticas de diversos estudiosos, como Hans Lenk (1979) e Eric Dunning (1999), bem como do antropólogo brasileiro Roberto DaMatta (1982), para quem o esporte, em particular o futebol, dispõe de um lugar privilegiado na formação da identidade do Bra-

sil. Além disso, pesquisadores como o medievalista Hilário Franco Júnior (2007) assinalam a forte ritualização presente no mundo esportivo atual, inclusive no futebol, entendido pelo autor como uma imitação da vida, metáfora sociológica, antropológica, religiosa, psicológica e linguística das relações sociais e do cotidiano.

Essa linha de pesquisa afasta-se, portanto, da Teoria Crítica do Esporte, referente ao caráter secularizado e político do esporte moderno, e da historiografia do século XIX em relação ao uso político dos espetáculos romanos antigos. Da mesma maneira, aproxima-se das novas abordagens historiográficas que reconhecem a presença de variados outros elementos nos jogos de Roma, para além do simples entretenimento, ressaltando a função religiosa desses eventos.

Observa-se, desse modo, que o conceito tradicional de “pão e circo” – plebe romana passiva, despoliticizada e manipulada pelas elites – continua presente no imaginário social da atualidade, apesar de sua revisão pela historiografia mais recente. Embora seja com frequência discutido se o futebol no Brasil seria um instrumento de alienação pelo Estado, a ideia de que os romanos viviam a chamada “política do pão e circo” poucas vezes é questionada, e a expressão é explicitamente utilizada nas discussões sociológicas de muitos jornais de filiações político-ideológicas distintas.

Nota-se que as relações entre esporte, Estado e sociedade são permeadas de um intenso debate entre os estudiosos da sociologia política e crítica do esporte. Tal divergência indica a necessidade de um exame acurado dos objetos de estudo, levando-se em conta a complexidade do tema, sem cair em simplificações.

Os jornais selecionados e o uso do conceito “pão e circo”

Dentre as dez matérias de diferentes portais eletrônicos de notícias no contexto da Copa do Mundo de 2018, cinco delas foram selecionadas, uma de cada canal: *Manaus Alerta*, *Gazeta do Povo*, *El País*, *Terra* e *Causa Operária*. Cada um deles oferece uma perspectiva a respeito da ideia de “pão e circo” aplicada ao cenário romano e brasileiro. Trata-se de três editoriais (*Manaus Alerta*, *Terra* e *Causa Operária*) e dois artigos de opinião (*Gazeta do Povo* e *El País*). Esses cinco canais foram escolhidos pela sua diversidade de elementos, tanto em conteúdo quanto em forma, que permitiram análise mais abrangente dos usos de ideias e conceitos relacionados à política e ao futebol.

Foram utilizados veículos independentes de notícias (*Manaus Alerta* e *Causa Operária*) e também aqueles filiados a grandes conglomerados da comunicação (*Terra*, *Gazeta do Povo* e *El País*). Também, selecionados portais com quatro diferentes posições político-ideológicas: a esquerda frankfurtiana (*Manaus Alerta*), a social-democracia (*Terra* e *El País*), a esquerda marxista radical (*Causa Operária*) e a direita conservadora brasileira (*Gazeta do Povo*).

É importante destacar a forma como as fontes literárias de escritores latinos do Principado representaram a sociedade romana, podendo contribuir para a (des)construção do conceito de *panem et circenses* – perceptível nas matérias analisadas. Assim, a seleção se centrou em três autores em particular: Sêneca, Tácito e Juvenal. Os dois primeiros estão reconhecidamente vinculados aos setores aristocráticos da sociedade romana (OMENA, 2007). Acredita-se, em geral, que Juvenal também possuía algum vínculo com certos estratos da aristocracia, embora esse seja um ponto de controvérsia (VITORINO, 2003). Além de seus vieses aristocráticos, esses autores foram os mais usados para respaldar a ideia de “pão e circo” que serviria de inspiração aos historiadores do século XIX, fato que justifica a escolha do trio para esta reflexão.

Verificou-se uma diversidade na maneira de entender o papel político e social da Copa do Mundo por parte de cada veículo. *Manaus Alerta* e *Gazeta do Povo* sustentam que esse evento serve como mecanismo de alienação da população pelo Estado, por afastá-la das grandes questões políticas e necessidades do país, à semelhança do procedimento operado pelos imperadores romanos. Essa perspectiva de *Manaus Alerta* deriva de seu alinhamento com a Escola de Frankfurt e com a Teoria Crítica do Esporte, que veem o futebol como elemento da indústria cultural e reproduzidor da ideologia hegemônica que transforma os indivíduos em consumidores. Já no caso da *Gazeta do Povo*, essa postura se justifica pelo viés conservador do jornal e do articulista, que consideram o futebol um modo de afastar a sociedade brasileira da cultura letrada e erudita dos países europeus desenvolvidos, merecedora de maior importância do que eventos esportivos. Observa-se que ambos os canais chegam à mesma conclusão, porém por caminhos diferentes.

Por outro lado, os veículos *El País*, *Terra* e *Causa Operária* negam essa tese em favor de uma compreensão mais complexa do significado do futebol na sociedade brasileira, visto como parte integrante da cultura na-

cional e terreno propício ao debate político. Há uma aproximação com a perspectiva de autores como DaMatta (1982) e Hilário Franco Jr. (2007), críticos da Teoria Crítica do Esporte, herdada da Escola de Frankfurt, e da objetificação do sujeito histórico em seu espaço de ação e vivência cultural, conforme se mostra presente em *Manaus Alerta*.

Esses canais se afastam da perspectiva conservadora de *Gazeta do Povo* ao não considerarem a cultura erudita europeia superior às práticas culturais populares de países como o Brasil. No caso de *El País* e *Terra*, essa postura justifica-se por sua concepção social-democrata, que valoriza e respeita a diversidade das manifestações culturais. No caso de *Causa Operária*, há um engajamento aberto e declarado por parte da esquerda ao futebol e à Copa, perceptível no líder do jornal, militante do PCO, partido de extrema-esquerda.

Os portais *El País* e *Terra* exibem certa sintonia com a Teoria Crítica do Esporte no que se refere à questão dos interesses econômicos por trás de grandes eventos esportivos como a Copa, financiados pelas corporações como parte de uma extensa gama de corrupção em âmbito nacional e global. Logo, a ideia de que o futebol se tornou um formidável negócio lucrativo distante do anseio popular está de acordo com a percepção de Amaury Ribeiro Jr. et al. (2014). Somente o *Causa Operária* realiza uma relativa crítica à atribuição do *panem et circenses* a Roma Antiga.

Os demais analisados empregam a expressão sem questionar a sua fabricação e validade histórica, atendo-se apenas à discussão entre o uso do esporte em conexão com a política no Brasil contemporâneo, além de seguirem a leitura da historiografia tradicional sobre a sociedade romana. Segundo *Manaus Alerta*, os espetáculos promovidos em Roma teriam tido, a princípio, origem religiosa, mas foram vertidos, com o tempo, em espaços de violência, a fim de propiciar prazer aos espectadores. Na literatura antiga, essa perspectiva é identificada no texto de Sêneca: “O homem – que para o homem devia ser coisa sagrada – é exposto à morte apenas para servir de divertimento; já era sacrilégio treinar homens para ferirem e ser feridos – agora atiramo-los para o circo nus e inermes, basta-nos a simples morte como espetáculo!” (SÊNeca. *Epistulae Morales*, XCV, p. 33).

É relevante destacar que esse filósofo estoico do século I d.C., preceptor do jovem imperador Nero, repudia em seus escritos qualquer atividade que não promovesse o engrandecimento da alma pela virtude, mediante o estudo da filosofia. Isso se deve ao fato de o estoicismo constituir uma escola filosó-

fica que buscava libertar o homem de emoções destrutivas, como a raiva, a inveja e o ciúme, o que era alcançado com a elevação do espírito em direção ao estado equilibrado de serenidade e abnegação (FAVERSANI, 2012).

Por isso defende a *clementia*, “[...] que nos ensina a poupar a vida alheia tanto como a nossa própria e que sabe que um homem não deve desperdiçar a vida de outro homem” (*Epistulae Morales*, LXXXVIII, 30; 2004, p. 425) e censura “toda a actividade vazia de sentido” (*Epistulae Morales*, XXXI, 4; SÊNECA, 2004, p. 117). Condena o ócio e a dissolução dos costumes tradicionais de Roma: “... à frente de todos coloco aqueles que não têm tempo para nada, exceto para o vinho e os prazeres, pois ninguém tem ocupação mais torpe” (*De brevitae vitae*, VII, 1; 2017, p. 16). Nessa visão pessimista da sua própria época, Sêneca enaltece o passado romano, idealizado como um período de glória e da presença dos valores morais aristocráticos, que, segundo ele, eram isentos da corrupção dos costumes desencadeada sobretudo após o Principado de Augusto. Essa mesma tendência está clara em Juvenal e Tácito.

O poeta satírico Juvenal viveu na passagem do século I para o II d.C. Suas obras são igualmente permeadas de forte valor moral e avessa à plebe romana, descrita como imersa em vícios, apática, dependente do pão e do circo fornecidos pelo Império (GARRAFFONI, 2005). Contudo, é preciso atenção às palavras do autor. Neste excerto, afirma que “[...] entre la plebe ínfima hallarás un romano con facilidad de palabra; es el que suele defender las causas del noble inculto” (*Sátiras*, VIII, 47-49; 1996, p. 106). O poeta recorre à ironia ao dizer que apenas um sujeito da plebe “cidadã” seria capaz de “defender as causas do nobre inculto”, mostrando que os setores mais abastados também são alvo de sua sátira mordaz, apesar de ele mesmo pertencer à aristocracia. Tal aspecto particularmente o distingue dentre os demais escritores aristocráticos do período, inclusive de Sêneca e Tácito.

Juvenal considera um dos vícios de Roma o investimento em combates de gladiadores por parte de membros abastados da sociedade, como ao dizer: “Éstos, otrora cornetas y visitantes sempiternos de la arena municipal, [...] dan ahora combates de gladiadores, y cuando el público lo ordena volviendo el pulgar, degüellan indiscriminadamente” (*Sátiras*, III, 34-37; JUVENAL, 1996, p. 25). Essa passagem descreve, portanto, os jogos na arena, levando em conta apenas o aspecto da violência e do desejo de sangue com frequência atribuídos à plateia, sem ponderar os demais elementos que compõem a complexidade desse fenômeno típico de Roma (GUARINELLO, 2007).

Por outro lado, Sêneca, embora também qualifique os jogos da arena do circo como uma “sangrenta brutalidade”, afirma que os gladiadores poderiam “[...] jogar fora as armas e apelar para a clemência do público [...]” (*Epistulae Morales*, XXXVII, 2; 2004, p. 132), pondo em xeque a declaração anterior de Juvenal. Logo, depreendem-se disso o teor dramático e o recurso hiperbólico nas sátiras desse poeta, da mesma forma que Tácito recorre à dramatização em seu relato historiográfico.

Outro aspecto tratado em *Manaus Alerta* é a distribuição de víveres à plebe pelo imperador romano, que permitiria consolidar a sua popularidade entre os setores mais pobres do Império. Esse mecanismo de controle, junto com os jogos da arena e espetáculos variados, fica evidente em Tácito, historiador do auge da prosperidade e da paz romana que viveu de 56 a cerca de 117 d.C. A partir de sua perspectiva aristocrática, considera como degradação da sociedade a ascensão social, sobretudo dos libertos, vista como uma administração deteriorada da vida pública (FUNARI; GARRAFFONI, 2016).

Tal pessimismo está implícito em sua obra *Diálogo dos Oradores*, publicada por volta do ano 102, na qual tece, pelo recurso da ironia, uma crítica indireta à estrutura imperial, pautada na centralização do poder nas mãos de um único governante, atribuindo o sucesso da *Pax Romana* na instauração do Principado a uma série de fatores, tais como: “[...] a longa quietude dos tempos, o contínuo ócio do povo, a assídua tranquilidade do Senado e, principalmente, a disciplina dos príncipes [...]” (*Diálogo dos Oradores*, XXXVIII, 2; TÁCITO, 2014, p. 36). Nota-se, nesse trecho, a referência ao “contínuo ócio do povo” (*continuum populi otium*), o que representa uma visão estigmatizada da plebe.

Outra tendência de Tácito é associar os escravos com a plebe, devido à falta de laços de dependência que os manteriam, a seu ver, sob controle das casas aristocráticas de Roma (JOLY, 2004). Essa postura é ilustrada no prefácio às suas *Histórias*, no qual descreve o quadro social de Roma após a morte de Nero no ano 68 d.C.: “Mas, a plebe sórdida que frequenta o circo e os teatros e com ella os escravos mais infames, os que, depois de terem consumido os seus bens, viviam do opprobrio de Nero, estavam tristes e prestavam ouvidos a todos os boatos” (*Histórias*, I, 4; TÁCITO, 1937, p. 16). Nesse excerto, emprega-se a expressão latina *plebs sordida*, um modo pejorativo de referir-se aos cidadãos pobres de Roma que, segundo o autor, teriam sido vergonhosamente dependentes do favor de Nero. Cabe destacar que representações como essa serviram de inspiração à formulação da

historiografia do “pão e circo” no século XIX, conforme demonstrado pela tese de Paul Veyne (2015) de que os estratos mais humildes da sociedade romana seriam dependentes de indivíduos das camadas mais abastadas que ocupavam altos cargos, como políticos e aristocratas, em um sistema de doação chamado evergetismo.

O perfil aparentemente apático, ocioso e despolitizado da população brasileira, retratado tanto em *Manaus Alerta* quanto em *Gazeta do Povo*, igualmente encontra terreno entre os escritores latinos do Principado em relação à plebe romana. Sêneca, por exemplo, recrimina qualquer prática que não promova o engrandecimento da alma pela reflexão filosófica, o que fica claro ao comentar: “Seria longo percorrer exemplos de cada um daqueles cuja preocupação com jogos de tabuleiro ou com a bola ou com bronzear o corpo ao sol consumiu sua vida” (SÊNeca. *De Brevitate Vitae*, XIII, 1). É curioso notar a referência do filósofo ao jogo de bola praticado pelos romanos, precursor distante do futebol moderno (GUTTMANN, 1978). Sêneca também retrata a plebe como volúvel e inconstante, ao afirmar: “O povo esfomeado não aceita razões, nem se acalma com o que é justo, nem se dobra por nenhum apelo” (SÊNeca. *De Brevitate Vitae*, XVIII, 5), daí a necessidade de o Estado romano estar atento a essa demanda da plebe, para mantê-la apaziguada.

Outrossim, a crítica à corrupção na política e no esporte, destacada em *El País e Terra* com respeito à gestão do futebol no Brasil, também possui paralelo entre os escritores latinos, em seu retrato dos primeiros imperadores de Roma como tiranos mais ou menos dissimulados. É o caso de Tácito, ao descrever do seguinte modo a postura ambígua de Tibério no cargo: “Não gostava dos homens probos e odiava os viciosos: daqueles temia que adviesse para sua pessoa algum perigo, destes, desonra para a República” (TÁCITO. *Annales*, I, 80). Ele também ilustra a exímia habilidade de Tibério em ocultar sua tirania e se manter no poder com a manipulação do Senado a seu favor: “Tibério, reforçando os poderes do principado, deixara ao Senado uma aparência da liberdade antiga, mandando ao conhecimento dele os pedidos das províncias” (TÁCITO. *Annales*, III, 60).

Também cabe tratar da alegação do canal *Causa Operária* no que concerne ao sentido original da expressão *panem et circenses*. Segundo o portal, essa seria uma referência aos setores mais abastados da sociedade romana, em vez de uma alusão às camadas populares, como consagrado pela historiografia tradicional no século XIX. Com efeito, Juvenal, embora

erroneamente referido como Petrônio nesse veículo, faz uma caricatura dos ricos enquanto ávidos por uma vida de diversão e ócio, o que deixa transparecer em diversas passagens, inclusive naquela em que emprega a famosa expressão: “*Pues quien antes confería imperio, fasces, legiones, todo, ahora se contiene y sólo anhela con avidez dos cosas, pan y juegos del Circo [panem et circenses]*” (JUVENAL. *Sátiras*, X, 78-81).

Em outra ocasião, Juvenal faz menção pejorativa a uma mulher da aristocracia chamada Ogúlnia, a qual, para assistir aos jogos do Circo Máximo de Roma, “[...] alquila una indumentaria, alquila acompañantes, una silla, un cojín, amigas, una nodriza y una chica esclava de cabello rubio para encargarle recados” (JUVENAL. *Sátiras*, VI, 352-354). O poeta retrata as camadas populares com o mesmo tom de desprezo e humor burlesco, como quando afirma que “[...] entre la plebe ínfima hallarás un romano con facilidad de palabra; es el que suele defender las causas del noble inculto” (JUVENAL. *Sat.*, VIII, 47-49).

Destarte, apesar de pertencer à ala aristocrática de Roma, o satírico aplica a noção de ócio comunicada na expressão *panem et circenses* tanto às camadas abastadas quanto às populares (GARRAFFONI, 2005). Sua crítica inclui todos os setores da sociedade imperial, o que o destaca dentre outros escritores da elite romana como Tácito e Sêneca (VITORINO, 2003). Portanto, a alegação do canal *Causa Operária* não se mostra completamente de acordo com a análise direta das fontes do próprio Juvenal nem com as observações de pesquisadores modernos como Garraffoni (2005) e Vitorino (2003).

Considerações finais

Identificaram-se, nesta análise, discursos contemporâneos que se apropriaram da chamada “política do pão e circo”, conceito construído pela historiografia tradicional que estudou a Antiguidade Romana no século XIX baseado em fontes aristocráticas, e revisado pela historiografia nas últimas décadas. Para tanto, foram observados cinco sites brasileiros de notícias da época da Copa do Mundo de 2018, indicando a conexão destes com as representações de escritores latinos do Principado.

Estes, em vista de seu pertencimento à aristocracia romana, possuíam um olhar estigmatizado a respeito das camadas mais pobres de Roma, marcado por um forte senso moral baseado nos valores aristocráticos romanos

e por uma visão idealizada do período republicano, contraposta ao momento em que escrevem, já no Império, considerado como degenerado e imerso em vícios. Dentre esses vícios, destacam-se a corrupção dos primeiros imperadores, retratados como tiranos mais ou menos dissimulados; os espetáculos das arenas, anfiteatros e outros locais públicos, tidos como palcos de sangrentas brutalidades; a sede de sangue e diversão por parte dos espectadores desses jogos; e, afinal, a apatia e a vida ociosa da plebe romana, que desejaria viver apenas do “pão e circo” oferecidos pelo Império. Cada um desses elementos está presente, em maior ou menor grau, nas matérias analisadas referentes à Copa do Mundo de 2018.

Observou-se uma diversidade na maneira de entender o papel político e social desse evento esportivo nas cinco matérias examinadas. De fato, o foco de sua discussão está centrado em se o futebol no Brasil seria uma ferramenta de despolitização das massas ou se, ao contrário, parte importante do patrimônio cultural do país. Observa-se, nesse sentido, a presença de diferentes tendências da sociologia do esporte, notavelmente, de um lado, a Teoria Crítica do Esporte, e, do outro, antropólogos e intelectuais que se afastam dessa vertente.

Assim, os canais com orientação da Teoria Crítica do Esporte (*Manaus Alerta*) ou de tendência conservadora (*Gazeta do Povo*) entendem que o futebol no Brasil seria um instrumento de alienação das massas. Por outro lado, os canais com viés político orientado à social-democracia (*El País e Terra*) e à esquerda marxista radical (*Causa Operária*) negam essa tese em favor de uma compreensão do significado mais complexo do futebol na sociedade brasileira, visto como parte integrante da cultura nacional e terreno propício ao debate político. Cabe ressaltar, diante disso, a necessidade de um exame acurado dos objetos de estudo, levando-se em conta a complexidade do tema; a interpretação da historiografia tradicional dos autores antigos; os olhares críticos dos novos estudos e, fundamentalmente, como as representações da prática social resultam das contradições e dos confrontos pelos quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles, como já enfatizado por Chartier (1991).

Agradecimentos: Nossos agradecimentos a Renata S. Garraffoni, Fábio Favarsani, Norberto Luiz Guarinello, Luciane M. Omena; Pedro Paulo A. Funari, Fábio Joly, Mônica Vitorino, Hilário Franco Júnio e ao Grupo de Pesquisa Antiguidade e Modernidade: História Antiga e Usos do Passado,

da Unifesp, pelas contribuições às reflexões realizadas neste artigo. Também ao CNPq, pelo apoio financeiro ao Daniel R. D. Granetto. A responsabilidade pelas ideias apresentadas restringe-se aos autores.

Documentação escrita

JUVENAL. *Sátiras*. Trad. Bartolomé Segura Ramos. Madrid: CSIC, 1996.

SÉNECA. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

_____. *Sobre a brevidade da vida*. Sobre a firmeza do sábio. Trad. José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TÁCITO. *As Histórias*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Athena, 1937.

_____. *Anais*. Trad. Leopoldo Pereira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1964.

Documentação midiática

A COPA é pão e circo? *Causaoperaria.org.br*, 03 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.causaoperaria.org.br/trecho-radio-21/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

ANGELIS, C. T. A queda dos espertos: perder no futebol para ganhar culturalmente. *Gazetadopovo.com.br*, 06 jul. 2018. Artigos. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/opinioao/artigos/a-queda-dos-espertos-perder-no-futebol-para-ganhar-culturalmente-50cdv92rabqx5reqipgha6718/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

O QUE é a política do Pão e Circo, ela ainda existe nos dias de hoje? *Manausalerta.com.br*, Manaus, 18 jun. 2018. Disponível em: <<https://manausalerta.com.br/o-que-e-a-politica-do-pao-e-circo-ela-ainda-existe-nos-dias-de-hoje/>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

PIRES, B. Por que tanta gente torce contra a seleção. *Brasil.elpais.com*, São Paulo, 14 jun. 2018. Brasil. Opinião. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/11/deportes/1528747973_869695.html>. Acesso em: 30 jan. 2020.

TORCER é também um ato político? *Terra.com.br*, 20 jun. 2018. Notícias. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/torcer-e-tambem-um-ato-politico,b4fa8cc09ca7a2314d9885b7b3975d02v6jo6zsc.html>>. Acesso em: 30 jan. 2020.

Referências Bibliográficas

- ARAUJO, A. A. L.; VIEIRA, A. L. B. As visões historiográficas sobre o “pão e circo”: a *plebs* no contexto político-social da Roma imperial, séculos I – II d.C. *Revista Mundo Antigo*, Niterói, v. 4, n. 7, p. 27-47, jun. 2015.
- BRACHT, V. *Sociologia crítica do esporte: uma introdução*. (Coleção Educação Física). 3. ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.
- BROHM, J.-M. *Sociologie politique du sport*. Paris: Jena-Pierre Delarge, 1976.
- CARCOPINO, J. *A vida cotidiana: Roma no apogeu do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 272-287.
- CAVALCANTI, K. B. *Esporte para todos: um discurso ideológico*. São Paulo: Ibrasa, 1984.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.
- DAMATTA, R. Esporte na sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro. In: _____. (org.). *Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p. 19-42.
- DUNNING, E. *Sport matters: sociological studies of sport, violence and civilization*. London and New York: Routledge, 1999.
- FAVERSANI, F. Panem et Circenses: breve análise de uma perspectiva de incompreensão da pobreza no mundo romano. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 22, p. 81-87, jan. 2000.
- _____. *Estado e sociedade no Alto Império Romano: um estudo das obras de Sêneca*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2012.
- FRANCO JÚNIOR, H. *A dança dos deuses: futebol, sociedade e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FRIEDLÄNDER, L. *La sociedad romana: Historia de las costumbres en Roma, desde Augusto hasta los Antoninos*. México: Fondo de Cultura económica, 1947.
- FUNARI, P. P.; GARRAFFONI, R. S. *Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito*. Campinas: Unicamp, 2016.
- GARRAFFONI, R. S. Arenas antigas e estádios modernos. *Recorde: Revista de História do Esporte*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-15, jun. 2008.
- _____. Panem et circenses: O século XIX e a construção de um conceito. In: _____. *Gladiadores na Roma antiga: Dos combates às paixões cotidianas*. São Paulo: Annablume: 2005, p. 68-91.

- GUARINELLO, N. L. Violência como espetáculo: o pão, o sangue e o circo. *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 125-132, 2007.
- GUTTMANN, A. *From ritual to record: the nature of modern sports*. New York: Columbia University Press, 1978.
- JOLY, F. D. *Tácito e a metáfora da escravidão: um estudo de cultura política romana*. São Paulo: Edusp, 2004.
- LENK, H. *Pragmatische Vernunft: Philosophiezwischen Wissenschaft und Praxis*. Stuttgart: Reclam, 1979.
- OMENA, L. M. A criação de uma tradição: a ociosidade da *plebs* romana. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, v. 21, n. 38, p. 9-21, 1º sem. 2008.
- _____. Os ofícios: meios de sobrevivência dos setores subalternos da sociedade romana. *Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 4, n. 1, 2007.
- RIBEIRO JÚNIOR, A. et al. *O lado sujo do futebol: a trama de propinas, negociatas e traições que abalou o esporte mais popular do mundo*. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- RIGAUER, B. *Sport and work*. Translated with an introduction by Allen Guttmann. New York: Columbia University Press, 1981.
- ROBERT, J.-N. *Os prazeres em Roma*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ROSTOVITZ, M. *História de Roma*. Trad. Waltensir Dutra. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- VAZ, A. F. Técnica, esporte, rendimento. *Movimento*, Porto Alegre, v. 7, n. 14, p. 87-99, jul. 2001.
- VEYNE, P. *Pão e circo: sociologia histórica de um pluralismo político*. São Paulo: Unesp, 2015.
- VITORINO, M. V. C. *Juvenal: o satírico indignado*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

RESENHA*

CAIRO, María Emilia, *Dioses y Hombres en la Eneida de Virgilio*. Un estudio del discurso profético. Barcelona-Buenos Aires: Pefscea/Mino y Dávila Editores, 2021, 266p.

Claudia Beltrão**

Divinatio pode ser entendida como uma prática imemorial de ler e interpretar sinais divinos com vistas a conhecer o passado, o presente ou o futuro. Essa forma de comunicação com os deuses, fundamental para a vida pública romana e garantida pela performance de rituais divinatórios por especialistas religiosos, é muito bem documentada na República tardia e no período augustano. As práticas de *divinatio* foram e são objeto de intenso escrutínio por classicistas e especialistas em história da religião e, nas últimas décadas, estudiosos ampliaram o conhecimento sobre suas diversas formas e a lógica religiosa que as regiam. A obra aqui resenhada, da classicista María Emilia Cairo, docente da Universidad Nacional de La Plata e investigadora do Conicet, Argentina, é uma versão atualizada de sua tese de Doutorado. Trata-se de um inovador estudo do discurso profético na *Eneida* de Virgílio, incrementando a leitura e interpretação do poema, trazendo contribuição robusta para o debate internacional sobre as formas de comunicação com os deuses e seu significado na Roma de fins do século I A.E.C.

Cairo supera as tradicionais leituras restritivas e dicotômicas que tomam a *Eneida* como um espelho do ideário augustano ou, ao contrário, como um velado discurso antiaugustano, derivadas de um viés interpretativo marcado predominantemente por aspectos

* Recebido em: 08/09/2021 e aprovada em: 15/09/2021.

** Professora titular de História Antiga da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

políticos e que reduz a complexidade do poema. Do mesmo modo, a compilação da literatura especializada sobre a *Eneida* realizada pela autora é esclarecedora. A bibliografia crítica dos séculos XX e XXI, se levou em consideração as mensagens proféticas no épico, concentrou-se naquelas em que eram entrevistados anúncios sobre Augusto. Cairo, por sua vez, apresenta um dossiê de todas as profecias do poema, privilegiando sua dimensão comunicativa. Algumas referências essenciais de todo estudante da *Eneida* são discutidas de modo inovador pela autora, muitas vezes demonstrando a parcialidade de leituras (dominantes) das profecias do poema, como a proposta por James O'Hara (1993), que merece destaque, por ser um raro estudo completo dessas profecias. As mensagens dos deuses não são propositalmente deceptivas, defende Cairo com sua acurada análise, e sua incompreensão se deve às limitações cognitivas dos seus receptores humanos.

Cairo concentra sua atenção no conhecimento do futuro, analisando as profecias ubíquas na *Eneida*, que define coerentemente como “todo discurso emitido por un personaje divino o dotado de un conocimiento divino (fantasma, sacerdotes) y dirigido a otro personaje, divino o humano, para comunicarle algún evento futuro” (p. 13), explicitando suas características verbais e, no caso das profecias recebidas por simples mortais, os contextos divinatórios em que ocorrem, sempre no marco da comunicação divina mediante a palavra, ainda quando a profecia é inscrita em uma imagem e apresentada por meio da *ekphrasis* ao leitor. Em pauta estão os diferentes níveis de comunicação entre seres divinos e seres humanos, derivados dos dessemelhantes níveis de conhecimento que distinguem as divindades dos seres humanos mortos e vivos.

O estudo de Cairo se divide em três partes: 1ª. *El fatum en Eneida*, 2ª. *Las profecias en el relato del narrador*, e 3ª. *Las profecias en el relato de Eneas*. Apresentando as principais correntes interpretativas do poema de Virgílio como um todo e do tratamento das profecias em particular, e discutindo seus argumentos e razões, a autora defende que a reconhecida ambiguidade das mensagens divinas não se deve a qualquer intenção de obscuridade dos emissores divinos, mas à limitada capacidade humana de proceder à interpretação da linguagem divina, o que resulta em frequentes incompreensões e

erros. Ainda que haja uma clara hierarquia divina, deuses e deusas têm pleno conhecimento do sentido das profecias, pois participam da mesma competência linguística. Contudo, os seres humanos não compartilham a linguagem dos deuses e frequentemente se equivocam na interpretação dos sinais divinos. A consistente análise semiótica realizada pela autora, na qual a proposta do semiólogo classicista Giovanni Manetti (1987 e 2010) se destaca como uma ferramenta metodológica frutífera, permitiu dar conta com precisão dos diferentes níveis de emissores e receptores em um tipo de comunicação baseada nas práticas divinatórias. Os deuses enviam sinais e mensagens aos seres humanos, mas frequentemente seu significado é obscurecido pelos próprios canais que permitem a comunicação, como os sonhos, os oráculos e os vaticínios.

Na primeira parte, Cairo ressalta a centralidade do conceito de *fatum* – até certo ponto, o destino – como um consenso nos estudos críticos da *Eneida*, e apresenta um cuidadoso dossiê das ocorrências do termo em todo o poema, distinguindo seus diferentes níveis discursivos, de acepção e significado. Com isso, a autora contesta muitas leituras restritivas anteriores e aprofunda a compreensão do substantivo no poema com uma interessante análise dos emissores, da autoria do destino e da autoridade sobre seu modo de realização, em que, mais uma vez, a questão central dos diferentes contextos de recepção, registros linguísticos e níveis do conhecimento é evidenciada. Seu estudo elucida a centralidade do funcionamento do *fatum* na esfera religiosa no poema.

Na segunda parte, a mais extensa da obra, a autora analisa todas as ocorrências de profecias nos diversos livros do poema, que são organizadas e estudadas não de acordo com a ordem dos livros, mas segundo seu nível narrativo. No capítulo 1, as profecias com emissores e destinatários divinos são o objeto de estudo, enquanto, no capítulo 2, os seres humanos são os destinatários de mensagens divinas, quando equívocos de compreensão são frequentes; nessa seção, as práticas divinatórias, a hierarquia divina, e o problema da interpretação humana das mensagens divinas são proeminentes. O capítulo 3, por sua vez, analisa a mensagem profética do escudo de Vulcano a partir de sua *ekphrasis*, e novamente a questão do conhecimento do receptor humano está em pauta. O tratamento de Cairo da mensagem do escudo

no livro 8, exaustivamente estudado e comentado por especialistas, renova e aprofunda a compreensão do objeto e suas imagens.

A terceira parte, por sua vez, trata das profecias narradas por Eneas nos livros 2 (em Troia) e 3 (em viagem) da *Eneida*, derivadas de práticas divinatórias ou de sonhos, epifanias e mensagens dos mortos, nos quais é sobremaneira importante observar os diferentes canais de comunicação entre os seres divinos e os humanos, com especial conhecimento sobre o divino e os enéadas, em seus contextos de ocorrência e de narração. Ao longo do poema, o nível de conhecimento de Eneas sobre o *fatum* é aperfeiçoado, sem jamais atingir a competência linguística das divindades. Se as personagens humanas são limitadas em seu conhecimento da linguagem divina e se equivocam em suas interpretações das mensagens divinas, a piedade religiosa e a contínua comunicação com os deuses, aperfeiçoada ao longo do poema, surgem como o elemento central da identidade dos enéadas e, por conseguinte, dos futuros romanos.

O livro é muito bem fundamentado na leitura de fontes antigas, além da própria *Eneida*, destacando-se o diálogo teológico *De divinatione* de Cícero e os *Fasti* de Ovídio, e em uma ampla bibliografia atualizada – e criticamente utilizada – em espanhol, inglês, alemão, italiano e francês, o que garante a sua inserção no vívido debate internacional sobre o tema. Algumas seções foram originalmente publicadas como artigos ou seções de artigos em periódicos, todas atualizadas para assegurar a coerência da obra e evitar repetições. As notas de rodapé são muito úteis para o leitor, plenas de informações e referências precisas, refletindo a atenção da autora aos detalhes. Os leitores com certeza se beneficiariam com a indexação do livro, especialmente um *index locorum*, pois o estudo não se desenvolve segundo a ordem narrativa do poema, mas segundo os tipos de profecias e sinais divinos, emissores e destinatários. Em termos formais, há poucos erros tipográficos, geralmente palavras coladas que não chegam a prejudicar a leitura. A edição é, em geral, de boa qualidade técnica, e o livro é impecável em termos de estrutura e argumentação. Trata-se, em suma, de um estudo fundamental para quem se interessa pela *Eneida*, em particular, ou pelos estudos de religião e cultura romanas em geral, fazendo com que retomemos a leitura do poema, percebendo-o, nas palavras da autora, “como un texto complejo, por momentos ambiguo,

por momentos casi indescifrable, pero que sin embargo transmite con claridad una belleza exquisita y una profunda reflexión sobre el ser humano; un texto que nos anima a buscar y encontrar siempre nuevos sentidos en cada lectura” (p. 249).

Referências bibliográficas

MANETTI, G. *Le teorie del segno dell'antichità classica*. Milano: Strumenti Bompiani, 1987 [English edition: *Theories of the Sign in Classical Antiquity*, transl. by C. Richardson. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1993].

_____. Ancient Semiotics. In: COBLEY, P. (ed.). *The Routledge Companion to Semiotics*. London-New York: Routledge, 2010, p. 13-28.

O'HARA, J. *Death and the Optimistic Prophecy in Vergil's Aeneid*. Princeton: Princeton University Press, 1990..

PERFIL DA REVISTA

A *PHOÏNIX* é um periódico de publicação semestral* do Laboratório de História Antiga (Lhia) do Instituto de História (IH) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O Lhia tem como objetivo divulgar as pesquisas em Antiguidade, realizadas no Brasil e no exterior. A *PHOÏNIX* constitui-se num veículo privilegiado para atingir este objetivo.

A *PHOÏNIX* se caracteriza por ser um espaço isonômico de publicação dedicado a:

1. Mostrar a originalidade e a singularidade das abordagens historiográficas brasileiras referentes às sociedades antigas;
2. Estabelecer um lugar de diálogo entre os estudiosos da Antiguidade, brasileiros e estrangeiros, com os demais saberes; e
3. Garantir a liberdade de expressão, a diversidade teórico-metodológica, a qualidade científica e o despertar de novos talentos, sendo por excelência um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica.

Pensar as sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura, situando o seu lugar numa história humana que abrange muitos caminhos, permite refletir mais lucidamente sobre as implicações e os embates da nossa sociedade e esclarecer o que somos, confrontados e comparados aos outros, tanto em termos temporais quanto espaciais.

LABORATÓRIO
DE HISTÓRIA
ANTIGA – UFRJ



* Até o ano de 2008, a *Phoïnix* tinha periodicidade anual. A partir de 2009, se tornou semestral e em 2017 ganha a sua versão digital (<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/index>).

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

Os artigos devem ser apresentados em arquivos em dois formatos: *Word for Windows* (versão 97-2003) e PDF, tendo até 15 páginas (A4; espaço 1,5; margens 3cm; Times New Roman 12). Abaixo do título do artigo (centralizado, em negrito e caixa alta), o nome do autor (à direita, em itálico e caixa normal). Seguem-se o resumo em português e cinco palavras-chave também em português (justificado) e, uma linha após, o título, o resumo e as palavras-chaves em inglês ou francês (justificado).

As notas devem aparecer da seguinte forma:

- Inseridas no corpo de texto entre parênteses: se forem somente indicações bibliográficas. Para produção historiográfica: a indicação será entre parênteses com sobrenome do autor, ano e páginas (SOBRENOME DO AUTOR, Ano, p.). Para passagens de textos antigos: a indicação será entre parênteses com autor, título da obra (em itálico) e passagem (AUTOR. *Obra* vv. ou número do livro, capítulo, passagem);
- Ao final do texto: se forem notas explicativas, numerar e remeter ao final do artigo.

As citações com mais de 3 (três) linhas devem vir em destaque, sem aspas, em itálico, espaço simples e com recuos à direita e à esquerda de 1 cm cada.

A indicação da documentação e da bibliografia deve aparecer após o texto, separadamente: primeiro, a Documentação (escrita e/ou material) e, depois, as Referências bibliográficas, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor, seguindo as normas da ABNT 6023: 2002 (Informação e documentação - Referências - Elaboração), a saber:

- Para livro: SOBRENOME, Prenome do autor. *Título do livro*: subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano.
- Para capítulo de livro: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do capítulo. In: SOBRENOME, Prenome do autor. *Título do livro*: subtítulo (se houver). Cidade: Editora, Ano, p.
- Para artigo de periódico: SOBRENOME, Prenome do autor. Título do artigo. *Título do Periódico*, Cidade, v., n., p., mês (se houver) ano.

Quando forem utilizadas imagens no artigo, os autores deverão enviar seus originais ou cópia digitalizada e gravada em arquivo com terminação *TIF, individual para cada imagem, e com resolução de 300 DPI.

Se fontes especiais (grego, sânscrito, hieróglifo, hebraico, etc.) forem utilizadas no artigo, os autores deverão enviar uma cópia de cada uma gravada em arquivo.

ATENÇÃO: os artigos em outros idiomas que não o português deverão ser encaminhados à revista já revisados por profissional competente. Quando o autor quiser dar crédito ao revisor, favor mencioná-lo em nota, no pé de página do seu artigo na página 1.

O não cumprimento dessas regras levará à notificação do(a) autor(a), que deverá fazer as correções necessárias para a avaliação do Conselho Editorial, o que acarretará atraso na publicação do artigo.

Todo o material, anteriormente especificado, deverá ser enviado pelo site da *Phoínix*: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix>. O contato com a revista pode ser feito por e-mail: revistaphoenix@gmail.com.

O envio dos artigos é em fluxo contínuo e os textos encaminhados serão apreciados por dois dos componentes do Conselho Editorial. Em caso de pareceres contraditórios, um terceiro membro do Conselho analisará o artigo.

O autor deve indicar: a sua filiação institucional, o seu principal título e o tema do atual projeto de pesquisa com o órgão financiador, caso haja, o ORCID e o seu *e-mail*, se quiser divulgá-lo.

Leia também:



PHOÏNIX



2022

Considerar a experiência das sociedades antigas como algo vivo na nossa cultura é situar o seu campo de pesquisa numa perspectiva da História Comparada e da pluridisciplinaridade. Desta forma abordam-se as diferentes respostas sociais frente aos conflitos, às crises, às mudanças, às resistências, às representações do mundo, aos contatos e aos processos de criação de identidades e alteridades. A Revista PHOÏNIX contribui com essa perspectiva, ao abrir um espaço isonômico de publicação aos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, objetivando divulgar a originalidade e a singularidade da historiografia referente à História Antiga e a sua contribuição na formação do Conhecimento. A revista PHOÏNIX é por excelência um lugar de experimentação, de debate e de crítica acadêmica, que se pauta pela liberdade de expressão, pela diversidade teórico-metodológica, pelo diálogo, pela criatividade e pela qualidade das pesquisas.