



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**TATIANA DE SOUSA LINS**

**TEATRALIZANDO O FEMININO: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA  
LITERATURA DE ARISTÓFANES (411-392 a.C.)**

**CAJAZEIRAS-PB**

**2020**

**TATIANA DE SOUSA LINS**

**TEATRALIZANDO O FEMININO: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA  
LITERATURA DE ARISTÓFANES (411-392 a.C.)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em História, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande, *campus* Cajazeiras-PB, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em História.

**Orientadora:** Dra. Viviane Gomes de Ceballos.

**CAJAZEIRAS-PB**

**2020**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764  
Cajazeiras - Paraíba

L759t Lins, Tatiana de Sousa.  
Teatralizando o feminino: representações da mulher na literatura de  
Aristófanes (411-392 a.C.) / Tatiana de Sousa Lins. - Cajazeiras, 2020.  
52f.  
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane Gomes de Ceballos.  
Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2020.

1. Análise literária. 2. Comédia. 3. Pólis. 4. Representação feminina. 5.  
Alteridade. 6. Aristófanes. 7. Sociedade grega. I. Ceballos, Viviane Gomes  
de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação  
de Professores. IV. Título.

**TATIANA DE SOUSA LINS**

**TEATRALIZANDO O FEMININO: REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA  
LITERATURA DE ARISTÓFANES (411-392 a.C.)**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura  
Plena em História, do Centro de Formação  
de Professores, da Universidade Federal  
de Campina Grande, *campus* Cajazeiras-  
PB, como requisito parcial para obtenção  
do título de Licenciada em História.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Viviane Gomes de Ceballos (UACS/CFP/UFCG)

Orientadora

---

Profa. Dra. Mariana Moreira Neto (UACS/CFP/UFCG)

Examinadora interna

---

Prof. Dr. Félix Jácome Neto (DLCV/USP)

Examinador externo

---

Prof. Dr. Francisco Firmino Sales Neto (UACS/CFP/UFCG)

Suplente

Dedico este trabalho ao meu pai Inácio  
Targino de Sousa (*in memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora Viviane Gomes de Ceballos, por todo seu tempo, contribuições, “puxões” de orelha e pela paciência que teve comigo durante a trajetória do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Essa acolhida significou muito para mim e para o seguimento desta pesquisa.

Aos meus pais, Inácio Targino de Sousa e Maria de Fátima Lins, que desde cedo me ensinaram a importância do estudo, assim como sempre acreditaram e apostaram no meu potencial. Ao meu irmão Tiago por investir na minha educação e pelas palavras de força; ao meu irmão Targino pelo seu carinho e apoio diário; e a minha irmã Tânia por toda sua ajuda e por ser esse modelo de mulher forte, inteligente e sensata; eu me inspiro em você.

Ao meu namorado Wensttay, por todo o seu amor e amparo nos momentos difíceis; sua paciência e suas palavras de apoio me ajudaram a seguir em frente e a acreditar.

A minha amiga Isabelle e ao meu amigo Chico, por terem tornado a graduação um momento maravilhoso na minha vida; a amizade e a torcida de vocês significam muito para mim.

A minha amiga Mirian, que foi uma grande parceira tanto durante a graduação quanto no período da escrita do meu TCC. Obrigada pelas conversas e desabafos, graças a eles me mantive firme nesse percurso.

As minhas amigas Yasmin, Anabrigida e Jhyenyfer, por sempre me acompanharem e apoiarem os meus sonhos.

## RESUMO

Tendo em vista que a utilização de fontes literárias vem ampliando as diversas percepções do fazer da História – desde o século XX com a ampliação do significado e uso das fontes pelos *Annales* e a consolidação da relação entre a História e a Literatura –, a presente pesquisa propõe analisar as comédias “*Lisístrata*” e “*Assembleia das mulheres*”, do comediógrafo Aristófanes, com o intuito de problematizar os papéis social e político da mulher na sociedade grega, em especial a ateniense, construídos pelas representações dos femininos, mais especificamente, no período de 411 a.C. a 392 a.C. Para tanto, tomando como base Chartier (2002), buscamos estabelecer um olhar para além da obra, analisando em seu conjunto a historicidade, a subjetividade do autor e a relação entre os interlocutores das referidas peças. Diante disso, realizamos a “montagem do cenário”, o *espaço urbano da pólis*, no qual buscamos refletir a partir de uma perspectiva urbanística, Benevolo (2012), as relações entre a delimitação do público e do privado estabelecidas por meio dos signos que compõem a *pólis*, com a construção dos “espaços do masculino e do feminino”. A partir da análise dos enredos, percebemos que a segregação desses espaços de atuação na *pólis* advém da concepção da existência de um “lugar” do masculino e do feminino que são construídos historicamente através da alteridade, como atenta Joan Scott (1989) e Elisabeth Badinter (1993).

**Palavras-chave:** Comédia. Aristófanes. *Pólis*. Representação. Alteridade.

## ABSTRACT

Bearing in mind that the use of literary sources has been expanding the diverse perceptions of the making of History - since the 20th century with the expansion of the meaning and use of sources by the *Annales* and the consolidation of the relationship between History and Literature -, the present research proposes to analyze the comedies "*Lisístrata*" and "*Assembleia das mulheres*", by comedian Aristophanes, to problematize the social and political roles of women in Greek society, especially Athenian, constructed by the representations of women, more specifically, in the period of 411 BC to 392 BC. Therefore, based on Chartier (2002), we seek to establish a look beyond the work, analyzing as a whole the historicity, the subjectivity of the author, and the relationship between the interlocutors of the referred pieces. Given this, we carried out the "setting up of the scenario", the *urban space of the polis*, in which we seek to reflect, from an urban perspective, Benevolo (2012), the relations between the delimitation of the public and the private established through the signs that compose to the polis, with the construction of "spaces for the male and female". From the analysis of the plots, we realize that the segregation of these spaces of action in the *polis* comes from the conception of the existence of a "place" of the masculine and the feminine that is historically constructed through otherness, as attend Joan Scott (1989) and Elisabeth Badinter (1993).

**Keywords:** Comedy. Aristophanes. *Polis*. Representation. Alterity.



## SUMÁRIO

<b>ENTRANDO EM CENA.....</b>	<b>8</b>
<b>ATO 01.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 <i>Pólis</i>: entre o público e o privado?.....</b>	<b>13</b>
1.1.1 Teatro grego: origens e ressignificações.....	15
<b>1.2 A Tragédia e a Comédia.....</b>	<b>20</b>
1.2.1 Caracterização das peças.....	21
<b>ATO 02.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 <i>Dramatis personae</i>.....</b>	<b>24</b>
<b>2.2 A sexualidade feminina e o casamento.....</b>	<b>26</b>
<b>2.3 Em cena: <i>Lisístrata</i>.....</b>	<b>29</b>
<b>ATO 03.....</b>	<b>34</b>
<b>3.1 O travestimento: um olhar sob o outro.....</b>	<b>35</b>
<b>3.2 Em cena: Assembleia das mulheres.....</b>	<b>37</b>
<b>SAINDO DE CENA.....</b>	<b>46</b>
<b>FONTES.....</b>	<b>50</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>50</b>

## ENTRANDO EM CENA

O olhar do historiador sob o fazer historiográfico há muito tempo vem se reinventando. No século XX com os *Annales*, rompemos alguns estigmas que nos prendiam a uma concepção de fonte historiográfica voltada apenas aos documentos oficiais e estabelecemos outros métodos de investigação a partir da interdisciplinaridade, assim como, passamos a analisar outros agentes que emergiram enquanto sujeitos históricos.

Essa ampliação das fontes documentais foi essencial para podermos construir uma outra perspectiva histórica, em contrapartida à “história oficial”. Sendo assim, esta pesquisa se propõe, por meio da relação História e Literatura, analisar as comédias “*Lisístrata*” e “*Assembleia das mulheres*”, do comediógrafo Aristófanes, com o intuito de problematizar os papéis social e político da mulher na sociedade grega, em especial a ateniense, construídos pelas representações dos femininos, mais especificamente, no período de 411 a.C. a 392 a.C.

Vale salientar que uma das dificuldades encontradas ao iniciarmos esta pesquisa foi a questão de as peças serem escritas originalmente em grego, pois tínhamos a preocupação que as traduções para o português alterassem aspectos originais da obra, levando em consideração que alguns tradutores tentam abrigar termos e expressões do texto com o intuito de aproximar o leitor. Porém, por meio do site *Perseus Digital Library*, pudemos ter acesso as obras traduzidas de forma comparada do grego para o inglês, o que nos auxiliou nesses momentos.

O interesse por assuntos relacionados à área de História Antiga vem desde o ensino básico, principalmente, por meio das literaturas sobre mitologia grega que nos encantava com as diferentes personificações do feminino através das divindades e instigava seus contrastes com a representação das mulheres na sociedade. Assim, ter a possibilidade de discutir o universo dessas mulheres nessa sociedade a partir de uma literatura é muito significativo para nós.

O primeiro contato com as comédias que aqui analisamos ocorreu por meio das aulas de História Antiga II. Em um primeiro momento, chamou atenção a importância do teatro dentro da sociedade Grega que, enquanto palco de variadas expressões artísticas, marcava um espaço de transgressão e de produção de sentidos ao cotidiano através de suas críticas sociais, sátiras políticas e moralizantes. Pensar a mulher dentro desse contexto, enquanto personagem principal de ambos os enredos,

e a forma com que o autor as caracteriza dentro de uma perspectiva cômica, nos possibilita ampliar nosso olhar entre o que era socialmente aceito dentro dessa sociedade e o que quebrava os parâmetros do *ideal feminino* na *pólis* grega.

Dessa forma, a partir da leitura dos textos de Cavalcante e Lima (2013), Andrade (2002), Castiajo (2012), Gonçalves e Mata (2011), e Mata (2009); a curiosidade e a necessidade de discutir essas peças continuaram sendo uma perspectiva possível. Reconhecendo a importância dessas pesquisas, fomos incluindo algumas dessas discussões à medida que as moldava a nossa abordagem.

Uma das primeiras leituras foi "*As comédias de Aristófanes: dimensões do político*", de Laís Medeiros Cavalcante e Marinalva Vilar de Lima (2013), que veio a contribuir com uma análise de como as questões políticas são tratadas nas obras *Lisístrata* e *Assembleia de mulheres* (ou *Revolução de mulheres*), mostrando como por meio das peças o autor expunha, de maneira velada pelo teor cômico, suas concepções sobre a política da época. Esse artigo despertou o interesse em aprofundar mais sobre a simbologia do teatro e das instituições políticas dentro da sistemática da *pólis*.

Para tanto, as obras "*A vida comum: Espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica*", de Marta Mega de Andrade (2002), e "*O Teatro Grego em Contexto de Representação*", de Isabel Castiajo (2012), proporcionaram uma visão mais ampla, respectivamente, sobre diferentes visões em torno do estudo da cidade, das instituições e das relações de gênero com o espaço urbano; assim como, uma perspectiva ampliada da estrutura e das transformações do teatro enquanto culto sagrado, instituição e um "espaço político". Isso potencializou o nosso interesse de identificar esses espaços dentro do enredo das peças.

Outro artigo que nos auxiliou, nos primeiros momentos, foi "*Ritual de máscaras: teatro, cidadania e identidades*", escrito por Ana Teresa Marques Gonçalves e Giselle Moreira Mata (2011). As autoras trazem uma discussão em torno da construção do que era ser ateniense e de qual seria o papel social destinado à mulher no século V a.C. A partir desse texto e, posteriormente, da dissertação "*Entre risos e lágrimas: uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI a IV a.C.)*", também de Giselle Moreira Mata (2009), tomamos conhecimento sobre termos como *Melissaí*, (que se refere ao ideal de comportamento feminino), e de outras "categorias femininas", e assim pudemos delimitar melhor o objeto de análise, *a esposa do cidadão*.

Desta forma, as pesquisas apresentadas acima mostraram que, apesar de possuírem basicamente as mesmas fontes (as peças de Aristófanes), sempre existe a possibilidade de criar discussões sobre perspectivas diferenciadas. Sendo assim, apesar dos muitos estudos realizados em torno das peças em questão, a presente pesquisa se distingue das demais por apresentar uma discussão em torno da *construção do ser mulher* partindo de um outro caminho teórico-metodológico, o estudo das representações, englobando a importância da alteridade na atribuição do lugar do masculino e do feminino na sociedade ateniense.

Portanto, ao propor uma discussão em torno da teatralização do feminino<sup>1</sup> na literatura de Aristófanes, buscamos analisar as fontes, tomando como base Chartier (2002), ou seja, explorando a configuração do texto teatral enquanto fonte historiográfica, analisando o contexto que circunda a escrita das peças para uma melhor apropriação do texto, observando o lugar social do autor, e o público-alvo que elas buscavam atingir, tendo em vista que nenhuma produção é neutra (seja ela histórica ou literária), de forma que a realidade exterior influi nas representações que a fonte possui. Sendo assim, esta pesquisa se estrutura a partir de três capítulos, ou como chamamos aqui, três atos.

No ato 01 realizamos a “montagem do cenário”, o *espaço urbano da pólis*, no qual buscamos refletir, a partir de uma perspectiva urbanística de Benevolo (2012), as relações entre a delimitação do público e do privado estabelecidas por meio dos signos que compõem a *pólis*, com a construção dos “espaços do masculino e do feminino”. Além disso, apresentamos a estrutura do gênero dramático identificando as características da tragédia e da comédia com a finalidade de demarcar o contexto que nossas fontes surgem, assim como, expomos resumidamente os enredos das comédias detectando algumas similaridades e diferenciações que nos instigaram a trabalhá-las de forma conjunta.

Com o cenário montado, as mulheres através das peças entram em cena e assumem certo protagonismo a partir da narrativa do comediógrafo. Assim, no ato 02, aliada ao cenário apresentado, analisamos a peça “*Lisístrata*”, buscando compreender melhor o papel social da mulher, partindo da representação de algumas personagens em contraponto ao ideal feminino representado pelas *Melissaí*. A fim de analisar a construção do *ser mulher*, a partir de Joan Scott (1989), para tanto, abordamos sobre

---

<sup>1</sup> A concepção de feminino abordada nesta pesquisa refere-se à caracterização apresentada pelo autor das peças, ou seja, quanto ao sexo feminino.

a sexualidade feminina, o casamento, a relação da mulher com o sagrado e com os espaços da cidade.

No ato 03, em consonância com as análises anteriores, analisamos a peça “*Assembleia de mulheres*”, problematizando, a partir de Elisabeth Badinter (1993) e Roger Chartier (1991), a alteridade na construção do feminino e do masculino, assim como da representação do lugar político atribuído às mulheres, destacando sua relação com o espaço social.

## ATO 01

[...] Todavia, a cidade permanece uma criação histórica particular, ela não existiu sempre, mas teve início num dado momento a evolução social, e pode alcançar, ou ser radicalmente transformada, num outro momento. Não existe uma necessidade natural, mas uma necessidade histórica [...] (BENEVOLO, 2012).

A Grécia no período clássico, mais especificamente no século V a. C., nos apresenta um quadro de mudanças que influenciou desde a sua mentalidade política e social à estrutura territorial e econômica, caracterizado pelo desenvolvimento das suas *poleis*. Posto isso, primeiramente, iremos partir de uma breve análise utilizando como referencial os signos<sup>2</sup> que compõem a área urbana das cidades-estados, a fim de investigar a relação entre a organização do espaço funcional da cidade com a estrutura social. Para tanto, esta primeira parte da pesquisa se fundamenta na teoria semiótica, elaborada por Charles Sanders Peirce, através da qual Lucrecia d'Aléssio Ferrara se apoia para decodificar o estudo sobre cidades.

[...] Assim, semiotização envolve a representação parcial do signo em relação ao objeto, mais a relação interpretante que o intérprete, o receptor ou o usuário de um signo estabelecem entre a representação e o próprio objeto representado apreendido na sua totalidade. Ao estudo dessa lógica dá-se o nome de semiótica. (FERRARA, 1988, p.09).

Refletir em torno do sentido dado a esses espaços na sistematização das *poleis* gregas no período clássico, nos permite várias possibilidades de análise. Portanto, para identificar esses signos e suas simbologias, iremos nos basear em diferentes abordagens em torno da estruturalização da *pólis*, entre as quais, foi perceptível que é popularizada uma dicotomia em torno da sistematização do mundo grego, na qual a cidade é analisada partindo de dois aspectos: o público e o privado, sendo esses espaços atribuídos, respectivamente, ao masculino e ao feminino.

Tendo em vista que essa dualidade comumente é delimitada a partir do fator político, ou seja, o “público” associado aos espaços políticos dentro da esfera urbana, e o “privado” representado pelas casas de moradia, o que conseqüentemente repercute em como enxergamos o homem e a mulher dentro desse espaço, tomamos isso como base para analisar a *pólis* e as relações com ela estabelecidas.

---

<sup>2</sup> Um signo ou *representamen* é algo que, sob aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. (PEIRCE apud. FERRARA, 1988, p.08).

### 1.1 *Pólis*: entre o público e o privado?

A polissemia em torno do termo *pólis* nos atenta a uma não associação apenas à concepção do urbano, pois esta representa uma forma distinta de organização baseada em um conceito de “cidade-estado”, juridicamente independente e autônoma, que contém seu próprio centro político, administrativo, social e religioso (MAFFRE, 1989). Sendo assim, cada *pólis* possui uma realidade única, conservando em comum alguns signos espaciais.

Segundo Benevolo (2012, p. 78), a organização urbana da Grécia é pensada a partir de dois âmbitos, a saber: a cidade alta (*Acrópole*, onde ficam os templos dos deuses e o refúgio, em caso de guerras) e a cidade baixa (*Astu*, onde se desenvolvem o comércio e as relações civis), e são divididos em três zonas:

as áreas privadas ocupadas pelas casas de moradia, as áreas sagradas – os recintos com templos dos deuses – e as áreas públicas, destinadas às reuniões políticas, ao comércio, ao teatro, aos jogos desportivos etc. O Estado, que personifica os interesses gerais da comunidade, administra diretamente as áreas públicas, intervém nas áreas sagradas e nas particulares.

Apoiando-nos nessa divisão, em relação às áreas privadas, Benevolo as reduz a *oikía* (casa de moradia), mas não faz uma descrição detalhada de sua estrutura, dessa forma, utilizaremos a descrição apresentada por Jean-Jacques Maffre no seu livro “*A vida na Grécia Clássica*” (1989). Nele, o autor também possui esse olhar voltado aos “aspectos da vida privada e social”, através dos quais ele apresenta o cotidiano, assim como, aborda a organização espacial dos âmbitos público e privado.

As habitações possuem uma ordenação simples, apresentando três cômodos principais: o *Gineceu*, *Ándron* e o *Aulé* (uma área/pátio comum). O primeiro refere-se a um cômodo reservado para as mulheres, onde elas conviviam entre si, sendo admitida apenas a visita de homens pertencentes à família; em contrapartida o segundo corresponde a um local especial de interação entre a *pólis* e a casa para os homens, nesse espaço eles tinham um fácil acesso ao ambiente público; e o terceiro configura-se como ambiente de convivência familiar (MAFFRE, 1989).

Apesar de “cristalizada” essa descrição do formato das habitações, na arqueologia muito tem sido discutido sobre a divisão desses cômodos:

[...] Alguns estudiosos acreditam poder fazê-lo (PESANDO,1987); outros observam que isso era impossível, assim como era normalmente muito difícil dizer qual era a especialidade de qualquer aposento de uma casa grega escavada (GOLDBERG,1999; JAMESON, 1991; NEVETT, 1995 etc.). Com isso, passou-se a questionar a literatura e a iconografia do gineceu, havendo sérias dúvidas quanto à existência de fato daquele lugar *somente* feminino no interior das casas. (ANDRADE, 2002, p.204, grifo do autor).

A organização e administração desse espaço como um todo eram realizadas pela mulher (esposa), sendo esta responsável pela economia doméstica e a educação dos filhos, em especial, o ensinamento sobre a gestão do lar para as meninas.

Em meio a essa relação entre o público e o privado, para Benevolo (2012), o âmbito do sagrado é posto como uma “categoria à parte”. Segundo Katz (2009, p. 165-166), essa divisão ocorre, pois a *pólis* é tida como uma “comunidade sacrificial”, tendo em vista que a religião permeava todos os aspectos das suas atividades, sendo que toda a população estabelecia vínculo, desde os escravos aos *metecos* (estrangeiros) que desempenhavam papéis em algumas celebrações. Dessa maneira, o espaço do sagrado é um aspecto muito importante dentro da cultura grega, suas celebrações ocorriam ao ar livre e nos templos, sendo voltadas principalmente aos cidadãos e ao corpo cívico – constituído por mulheres gregas e filhos(as) legítimos(as).

Essa ligação com o divino é estabelecida desde cedo através do sistema de educação grega, pois tanto as meninas quanto os meninos participavam dos corais, danças e rituais (específicos ao seu gênero e comuns a todos). Entretanto, ainda segundo Katz (2009, p.166-167), os papéis destinados às meninas nos rituais eram mais elaborados. Sendo assim, dentro da sociedade as mulheres (participantes do corpo cívico, especialmente as pertencentes à aristocracia) desfrutavam de alguns privilégios na esfera religiosa, enquanto grupo social destacado e distinguido, sendo encarregadas dos rituais fúnebres, fazendo visitas de cortesia, dentre outros.

No âmbito público a *Ágora* possui um sentido dual, um referente à praça pública/espço ao ar livre, utilizada para as relações de comércio; e o outro referente ao conceito político dado ao local da assembleia dos cidadãos gregos. Na primeira atribuição, o mercado configura-se como o ambiente de “maior movimentação” dentro da cidade, pelo qual circulavam cidadãos, *metecos* e escravos. O círculo comercial é comumente descrito como masculino, considerando-se que os ideais sociais estabeleciam que as mulheres deviam ficar ausentes da arena e dos negócios públicos.



Na segunda atribuição, a assembleia é voltada para uma parcela específica da população, “os cidadãos, isto é, os adultos do sexo masculino, filhos de pais já cidadãos; de forma que as esposas e filhos desses cidadãos pertencem ao corpo cívico, mas não ao corpo político da cidade.” (MAFFRE, 1989, p. 37). Esse grupo de pessoas era responsável pelas discussões políticas em torno dos assuntos de interesse e dos problemas da *pólis*. Além disso, podemos destacar, enquanto organização política da *pólis*, o *bulé* que se refere a um conselho de homens escolhidos através de sorteio para representarem a assembleia dos cidadãos no *prítaneu*, espaço voltado para reuniões sobre questões de maior instância política.

Quanto ao teatro e aos jogos desportivos, esses faziam parte das festividades tradicionais dentro da *pólis*. Apesar de serem categorizadas separadamente da instância sacra, tanto as representações teatrais quanto os jogos desportivos são resultados de celebrações ao divino, neste caso, respectivamente, do culto a Dionísio e a Zeus.

### 1.1.1 Teatro grego: origens e ressignificações

A tradição das representações teatrais possui uma complexa “composição”, proveniente dos festivais dionisiacos. A maioria dos registros que temos acesso é do formato dos festivais que ocorriam na Ática, onde esses eram realizados em homenagem ao Deus do vinho e das festas (Dionísio), categorizados em: *Dionísias rurais*, *Leneias*, *Antestérias* e as *Grandes Dionísias*; e sistematizados a partir da estação do ano e do local em que ocorriam e da participação ou não de estrangeiros. Apresentavam assim particularidades quanto a formação e execução dos festivais de *demo para demo*. Neles ocorriam desde oferendas, sacrifícios, cortejos fálicos e fúnebres, casamentos até concursos dramáticos (CASTIAJO, 2012).

Os concursos dramáticos se desenvolveram a partir do gênero trágico, “em Atenas, foram os *Pisístratos* que organizaram os programas das *Grandes Dionísias* e institucionalizaram o I concurso de tragédia, no ano de 534 a.C.” (OLIVEIRA, 1993, p.86). Precedidas por sacrifícios, danças e cantos em homenagem a Dionísio, eram representadas histórias as quais o mundo dos homens ia de encontro com o mundo dos deuses, encenadas as grandes aventuras dos célebres heróis de guerras e os desafios morais que enfrentavam em sua trajetória.

Porém, em contraste com as outras celebrações dos festivais, o seu espaço era mais limitado quanto a participação da população. De acordo com Filipouski (2003), “todos os atores eram homens que usavam máscaras para representar os diferentes papéis. Mulheres não eram admitidas nem no elenco, nem na plateia do teatro antigo”. O que nos leva a um dos principais componentes das encenações teatrais, a máscara.

No teatro grego, a copresença das dimensões sacra e profana faz com que a máscara assuma duas funções: uma ritual, outra prática. A ligação com o culto de Dionísio a enlaça, de fato, à esfera religiosa, colocando-a no interior de um rito. Por outro lado, entretanto, a rígida convenção que limita a três o número de atores em cena – obrigados, por isso, a interpretar às vezes até uma dezena de personagens – torna indispensável seu uso nas representações teatrais, tanto trágicas como cômicas. (BARONE, 2014, p.17).

Desta forma, as máscaras possuíam múltiplas funções e variados formatos, contendo traços diferentes em cada gênero do drama (a comédia e a tragédia), assim como cores distintas para representar os personagens do sexo feminino e masculino. Portanto, a não participação das mulheres na atuação não acarretava em uma exclusão delas no enredo das peças. Diante disso, surge o questionamento: se os concursos cênicos fazem parte de um culto religioso, por que as mulheres não eram admitidas no teatro? Tendo em vista que, como foi discutido anteriormente, elas estavam inseridas dentro da esfera do sagrado e das atividades que correspondiam a mesma.

Durante a pesquisa em torno dos signos/instituições da *pólis*, nos deparamos com alguns estudos como, por exemplo, Oliveira (1993) e Castiajo (2012). Estes autores apresentam como o desenvolvimento do teatro ocorreu de forma a ultrapassar a sua “finalidade” sacra, adquirindo uma função de “exaltação” e, ao mesmo tempo, de “denúncia” quanto ao cotidiano da *pólis*, passando a ser associada a uma concepção do político.

Ora a tirania de Pisístrato, de feição demagógica, apoiava-se no povo contra a aristocracia. E em Sícion, foi também um tirano Clístenes, quem introduziu o culto a Dioniso nas festas populares. O seu homónimo e figura de primeiro plano da democracia ateniense, derrubados os Pisístratos, reorganizou as Grandes Dionísias e institucionalizou a coregia. Caminhava-se, assim, para a oficialização da comédia no ano de 487 a.C., já em plena democracia. (OLIVEIRA, 1993, p. 86).

O poder e o espaço de voz adquiridos pelas representações teatrais dentro da *pólis* foram sendo estimulados ao mesmo tempo em que eram contidos, tendo em vista, como foi exposto por Oliveira (1993), que os governantes utilizavam disto ao seu favor e que o gênero comédia — caracterizado pelo seu teor de crítica político-social — só passou a ser oficializado no período democrático.

A comédia — do grego *komoidía*, dividindo-se em “*komos*” (procissão jocosa), e “*oidé*” (canto) — surgiu cerca de 50 anos depois da tragédia, derivada da procissão *komoi*, a qual celebrava a fertilidade através de cortejos fálicos em homenagem a Dionísio. O gênero cômico, em contraste com o trágico, possuía um apelo mais popular, apresentando peças nas quais os personagens principais eram pessoas socialmente marginalizadas, encenando as insatisfações dos autores em relação ao cotidiano da *pólis*. O vocabulário era permeado de palavras de baixo calão e em relação as máscaras, segundo Barone (2014, p. 19), “há a hipótese de que seriam modeladas sobre os rostos de personagens bem conhecidos do público, anulando perigosamente, ao menos em parte, o efeito de estranhamento e afastamento.”

O teatro se consolida como instituição permanente na *pólis* com a oficialização dos concursos cênicos e a ampliação dos lugares dedicados à cultura, no “século de Péricles” (V a.C.) juntamente com o regime democrático, tornando Atenas “o centro artístico” da Grécia. A partir daí, o teatro passa a incorporar novos aspectos como o coro, danças, acessórios e vestimentas mais elaboradas.

Com essa maior abertura proporcionada às celebrações, as mulheres passaram a ser incluídas à plateia do teatro. Entretanto,

É mais provável que assistissem apenas as tragédias. Levando-se em consideração a posição da mulher na sociedade ateniense, com uma rígida moralidade, por um lado, e a licenciosidade e a linguagem da comédia, por outro, podemos concluir com segurança que uma cidadã respeitável jamais assistia a comédias. O que também é afirmado por Platão, nas Leis. (VRISSIMITZIS, 2002, p.38).

Diante disso, é interessante observarmos que a mulher apesar de passar a ganhar certa “liberdade” dentro dos espaços da *pólis*, isso ainda ocorria de maneira controlada, tendo em vista que seu “papel social” girava em torno do modelo socialmente estabelecido, como veremos mais adiante. A inserção feminina no ambiente teatral abre espaço para discutirmos outra função que o teatro passou a desempenhar com o advento da democracia: a finalidade pedagógica.

As representações trágicas e cômicas, como foram discutidas anteriormente, carregam consigo um reflexo sobre a situação e o cotidiano da *pólis* e, conseqüentemente, manifestam alguns ensinamentos sobre como um cidadão “deve se portar”, através dos dilemas morais representados na tragédia e das críticas políticas por meio das comédias.

É importante esclarecermos que a “restrição” das mulheres no público das tragédias não as isentava das discussões políticas expostas no teatro, tendo em vista que como argumenta Sócrates:

**Sócrates** — E então? E essa poesia augusta e admirável, a tragédia, em pós de que se afana tanto? Qual te parece ser a sua finalidade e todo o seu esforço? terá o fito exclusivo de agradar os espectadores, ou poderá ir contra eles, na hipótese de apresentar algo agradável a todos e muito grato, porém pernicioso, que ela faça questão de silenciar, proclamando e cantando, pelo contrário, só o que for útil, porém desagradável, quer se alegrem com isso os ouvintes, quer se aborreçam? Dessas duas disposições qual imaginas que seja a da tragédia?

**Cálicles** — É evidente, Sócrates, que ela visa mais ao prazer e ao agrado dos espectadores.

**Sócrates** — E há pouco não dissemos, Cálicles, que isso tem o nome de adulação?

**Cálicles** — Perfeitamente.

**Sócrates** — E se tirarmos de qualquer poesia a melodia, o ritmo e o metro, não sobrarão apenas os discursos?

**Cálicles** — Necessariamente.

**Sócrates** — E esses discursos não são ditos para uma multidão de pessoas?

**Cálicles** — De acordo.

**Sócrates** — Então, a arte poética é uma espécie de oratória popular?

**Cálicles** — É o que parece.

**Sócrates** — Logo, como oratória, não passa de retórica. Ou não achas que sejam retóricos os poetas nos teatros?

**Cálicles** — São, realmente.

**Sócrates** — Assim, encontramos uma modalidade de retórica que se dirige ao povo, esse composto de crianças, mulheres e homens, de escravos e de cidadãos livres num só todo, retórica que não nos agrada, por a termos na conta de adulação. (PLATÃO, 380 a.C., p. 57).

Este trecho do diálogo entre Sócrates e Cálicles deixa claro duas questões importantes discutidas até então: a primeira, ambos gêneros dramáticos possuem teor político e o teatro se caracteriza como um espaço de comunicação direta com a população; e a segunda que as mulheres de fato estavam presentes na plateia do teatro.

A resignificação do teatro dentro do espaço da *pólis* ocorreu também enquanto estrutura física.

Para além das performances teatrais, este edifício, tal como acontecia noutros teatros de outros demos gregos, poderia acolher também as assembleias políticas, e de tal forma se desenvolveu esta associação entre teatro e política – que, aliás, sempre se fez sentir em todo o espaço helénico – que, como nos recorda Wiles (1997: 36), situações houve em que foi notória a promiscuidade destes dois mundos. (CASTIAJO, 2012, p.34).

Portanto, frequentado por pessoas de todas as classes, o teatro grego era um amplo espaço no qual os espetáculos eram dedicados a Dionísio (deus das festas e do vinho). Além de proporcionar uma maior “liberdade de expressão” e ser uma das formas de lazer na Antiguidade, o teatro tinha também um papel de crítica social, moral e política, pois por meio das tragédias e das comédias mostravam-se as “consequências” de quando a moral e os bons costumes não são seguidos. Dessa forma, esse ambiente configurava-se como um signo de voz e poder na *pólis*, através do qual os autores apresentavam suas insatisfações político-sociais, os dilemas morais da vida e suas sátiras sobre os problemas enfrentados dentro da sociedade.

Dessa maneira, pensar toda essa sistematização nos confere uma viabilização dos principais signos que compõem a organização da sociedade grega. Através dessa visão institucional diretamente ligada ao Estado, percebemos a cidade a partir da ótica do cidadão, na qual ele “possui” o domínio do privado, enquanto detentor da casa, mesmo que a esposa administre aquele espaço, ela o faz sob o comando do marido; e do público. Assim, os signos que constituem esse espaço são o *Gineceu*, *Ándron* e o *Aulé*. A percepção da casa a partir desses três ambientes, nos proporciona a ideia de uma necessidade da separação entre o espaço feminino e masculino, mesmo dentro do privado (ANDRADE, 2002), reforçando a necessidade de um lugar recluso para as mulheres.

Quanto o domínio masculino sobre a zona pública, essa questão se apoia no fator das decisões políticas e jurídicas se concentrarem nas mãos dos homens, de forma que esses signos (a *ágora*, o teatro, o *prítaneu*, e a praça pública/mercado) são apresentados como ambientes de expressão política e de poder. Cria-se assim a concepção de “vida pública” e sua associação ao masculino, o que conseqüentemente restringe as mulheres ao privado, levando em consideração que elas não possuíam o direito ao voto, como se esse fator fosse requisito para vivenciar esses espaços.

Contudo, ao longo do que foi discutido, torna-se perceptível que essa visão é resultado de uma idealização em torno da estruturalização da cidade, levando em consideração que os espaços públicos e privados se misturam, como também,

possuem outros agentes. Assim, “[...] supera-se a noção de espaço urbano como sistema de ordem, o espaço para-cada-coisa-em-seu-lugar” (FERRARA, 1988, p.12), como foi apresentado sobre as ressignificações que o teatro vai adquirindo com o passar do tempo.

## 1.2 A Tragédia e a Comédia

Os gêneros dramáticos, como vimos, se desenvolveram a partir de rituais, danças, procissões e poemas em homenagem ao deus Dionísio. Primeiramente, foi institucionalizada a Tragédia que possuía um caráter erudito, semelhante ao da Epopeia, representando as histórias dos grandes heróis de guerra, os dramas éticos que enfrentavam em suas trajetórias etc. Em contraste com a Tragédia, a Comédia não é institucionalizada de imediato tendo em vista que esta apresentava um apelo popular, sendo considerada inferior pelo seu teor de crítica e “ataque” pessoal apresentado nos enredos, pois utilizava de situações que ocorriam na *pólis* para aproximar o espectador das representações no palco, de forma que as máscaras utilizadas lembravam as feições de grandes nomes da sociedade e da política.

Dessa forma, o gênero cômico se desdobrou em três fases: a comédia antiga (500 a 400 a.C.), comédia média ou de transição (400 a 330 a.C.) e a comédia nova (330 a 150 a.C.)<sup>3</sup>. A primeira é caracterizada por abordar sátiras políticas, sociais e filosóficas; esse período teve como maior expoente o comediógrafo Aristófanes; o segundo momento se configura por seu caráter “mais contido”, tendo em vista a censura imposta pelo governo, voltando-se para temas mitológicos ou da vida cotidiana, essa transição de temática entre esses períodos é notável na escrita do próprio Aristófanes que passou a tratar de assuntos “genéricos”, como o feminismo e a riqueza; já o terceiro momento se desprende totalmente das outras fases, apresentando temáticas voltadas para o amor e a pintura de caracteres (MAFRA, 2010, p. 143-145).

Diante disso e levando em consideração a forte ligação da comédia com o cotidiano político-social da *pólis*, a segunda e terceira partes desta pesquisa objetivam analisar duas comédias, as quais se configuram como comédias de transição, buscando analisar os perfis femininos apresentados, a fim de averiguar os papéis

---

<sup>3</sup> Essas datas variam de um autor para outro, não havendo um consenso. Assim, as datações aqui apresentadas são aproximações.

político e social da mulher na *pólis* grega, assim como, situar a relação que é estabelecida entre esses signos do urbano com as mulheres.

### 1.2.1 Caracterização das peças

A partir da discussão apresentada acima em relação à formação e consolidação do teatro e da relação entre o público e o privado nas *poleis*, podemos aprofundar a análise sobre o feminino, tomando como fonte de pesquisa as peças “*Lisístrata*” e “*Assembleia de mulheres*” do comediógrafo Aristófanes. Ambas apresentam histórias correlatas, porém distintas sobre uma nova “perspectiva política” na qual as mulheres estariam no poder. Para entendermos melhor como essa inversão de governo ocorre, precisamos destacar alguns pontos dos enredos dessas comédias.

“*Lisístrata*” (também conhecida como “Greve do sexo”) é delineada em um contexto histórico marcante da Grécia, a famosa Guerra do Peloponeso ocorrida entre as *poleis* Atenas, Esparta e suas referidas aliadas. O “episódio” em questão simbolizou o estopim da competitividade entre as *poleis* em busca de expansão territorial e domínio político do mundo grego, perdurando por cerca de vinte sete anos. Mas afinal como essa situação política e, conseqüentemente, “masculina” tem relação com as mulheres e o sexo?

Encontrando-se em contexto de guerra por um longo período, as *poleis* passaram a enviar cada vez mais homens para a batalha, causando certo “desequilíbrio” no cotidiano das cidades-estados e da vida privada. As conseqüências dessa longa ausência masculina são apresentadas nesta peça como o primeiro fator comum que une as mulheres para conversar sobre o conflito entre as *poleis*. Como essas personagens não possuíam posição ativa nas decisões políticas, elas resolvem utilizar estrategicamente a sensualidade feminina como um meio de “controlar” e manipular os homens, buscando pôr fim à guerra.

Paralelamente, em “*Assembleia das mulheres*”, Aristófanes nos apresenta uma outra história, posterior a “*Lisístrata*”, que novamente de maneira inusitada integra as mulheres à vida política da cidade. O trecho desenvolve-se a partir do anseio de Valentina (Praxágora) por uma democracia que incluísse ativamente as mulheres. Para tanto, a personagem em conjunto com outras mulheres atenienses articulam o plano de roubarem as vestimentas de seus maridos e se transvestir como tais para irem à assembleia e proporem através da retórica e do argumento de que se as

*Melissai*<sup>4</sup> administram bem os lares, estas fariam o mesmo com o governo. Dessa maneira, as mulheres convencem os homens a adotarem um novo governo no qual elas estariam no poder.

A partir desse eixo comum entre as peças, podemos problematizar em torno dos diferentes perfis femininos apresentados e dos papéis político e social delineados para as mulheres, tendo em vista que na segunda comédia não nos é apresentado uma motivação específica para o interesse de uma participação mais ativa das mulheres na *pólis*, como no caso anterior. O que nos instiga a refletir: as mulheres eram tão reclusas às questões do lar e alheias às decisões políticas quanto nos é apresentado pela historiografia?

---

<sup>4</sup> A esposa, conhecida como *Melissa*, reproduzia entre os atenienses o modelo ideal feminino, face às demais categorias femininas que habitavam a *pólis* (*Hetairas*, *Pornai* e escravas). Era a cónjuge do cidadão. *Melissa* ou “mulher-abelha” era um termo sinônimo para designar a esposa legítima. (GONÇALVES; MATA, 2011, p.66).



## ATO 02

[...] para os gregos antigos, Eros<sup>5</sup> era o ponto de partida de todas as coisas! (VRISSIMITZIS, 2002, p. 20).

Ambientada na cidade-estado Atenas, a comédia *Lisístrata* foi encenada pela primeira vez no ano de 411 a. C., durante os festivais dionisíacos, os quais havia ganhado cada vez mais espaço através da consolidação do regime democrático que possibilitou uma ampliação dos lugares dedicados à cultura de maneira tão forte que a cidade se tornou o “centro artístico” da Grécia. Esse momento de expansão ateniense também ocorreu em relação à dominação política e econômica, principalmente, através da sua influência na Liga de Delos, propiciando o imperialismo ateniense perante o mundo grego.

Formada ainda durante as guerras médicas (Greco-Persas), a Liga de Delos corresponde a

uma aliança naval ateniense, em que entraram as cidades-estado gregas das ilhas do mar Egeu e da costa da Ásia Menor à medida que foram sendo libertadas do domínio persa. A aliança estendeu-se a outros Estados e chegou a contar duzentos nomos. [...] A aliança naval foi pouco a pouco substituída pelo império marítimo ateniense, e os estados associados tornaram-se súditos, quando lhes foi exigido um tributo. O tesouro foi então transferido para Atenas, foram enviados representantes atenienses para todas as cidades-membros e para todos os nomos, e as coisas foram tão longe que quaisquer tentativas para as outras cidades se retirarem da Liga eram consideradas revoltas e cruelmente esmagadas pelas forças militares atenienses. (MANFRED, 1977, s/p).

A conquista desses espaços acirrou as disputas entre as cidades-estados, Atenas e Esparta, que passaram a disputar o maior domínio da Grécia, em especial da Península do Peloponeso. Esse embate é um dos maiores conflitos internos da Grécia no período clássico, pois representa dois polos de poder militar, no qual, respectivamente, o primeiro era reconhecido pelo poderio marítimo, em contrapartida, o segundo possuía domínio militar terrestre. Ademais essa oposição também ocorria no setor político, pois nesse cenário Atenas simbolizava os interesses democráticos, e Esparta os aristocráticos. Todo esse conflito durou cerca de vinte e sete anos (431-404 a.C.) e gerou várias repercussões na literatura a partir da obra “*História da guerra*

---

<sup>5</sup> [...] *Eros*, de acordo com os dicionários, é “uma atração intensa por algo ou alguém; desejo vigoroso; princípio de ação, cuja energia é a libido.” (VRISSIMITZIS, 2002, p. 23-24).

do Peloponeso”, de Tucídides, e no teatro a partir de comédias como, uma das nossas fontes de pesquisa, “*Lisístrata*” de Aristófanes.

Cidadão ateniense, Aristófanes foi um grande crítico do regime democrático, o qual através das suas comédias abordava suas insatisfações políticas e sociais, dando enfoque a personagens socialmente marginalizados, e inserindo-os em um contexto de relevância na *pólis*, provocando assim um efeito cômico. Na peça em questão, temos a história de como as mulheres, indignadas com a constante ausência dos maridos devido à condição de guerra civil (Guerra do Peloponeso), articulam um plano para estabelecer a paz, que consistia em formar uma aliança entre as mulheres das *poleis* em conflito (Atenas e Esparta, e suas aliadas Beócia e Corinto), no qual elas declararam uma greve de sexo como estratégia para “manipular” os homens a acabarem com o conflito.

## 2.1 *Dramatis personae*<sup>6</sup>

A aliança da “greve do sexo” abarcou aliadas de diferentes *poleis*, através das quais Aristófanes traça “perfis”, arquétipos principalmente da mulher ateniense e espartana, apresentando-nos traços da organização social das *poleis* em questão, ao mesmo tempo em que apresenta um padrão diferenciado do “socialmente aceito”, tendo em vista que “os gregos antigos deram as suas mulheres os papéis de mãe e de filha. E quanto ao papel de mãe, podemos dizer que ele constituía o objetivo de toda mulher. Era de fato, o propósito da existência desta.” (VRISSIMTZS, 2002, p.33).

A partir das personagens Cleonice e Lisístrata, percebemos a construção desses perfis da mulher ateniense e esse contraponto entre a mulher “submissa” e a “revolucionária”.

CLEONICE – Calma, Lisinha! Você sabe como é difícil para as donas-de-casa se livrarem dos compromissos domésticos. Uma tem que ir ao mercado, outra leva o filho à academia, uma terceira luta com a escrava preguiçosa que às 6 da manhã ainda não levantou. Sem falar no tempo que se perde limpando o traseiro irresponsável das crianças. (ARISTÓFANES, 2003, p. 02).

---

<sup>6</sup> Nas antigas edições dos textos teatrais as *dramatis personae*, “personagens (ou máscaras) do drama”, eram agrupadas em uma lista que antecedia a peça. Tratava-se de nomear e de caracterizar em poucas palavras as personagens do drama, de esclarecer de imediato a perspectiva do autor sobre suas personagens e de orientar o julgamento do espectador (PAVIS, 2007, p.112). Aqui optamos por dar enfoque a algumas mulheres e fazer uma análise mais longa, tendo em vista, o objetivo desta pesquisa.

A personagem Cleonice, dentro dessa narrativa, caracteriza bem o papel da esposa legítima conhecida como *Melissa* ou “mulher-abelha”, pois “[...] representa o ideal feminino face às demais categorias que habitavam a *pólis* (*Hetairas*, *Pornai* e escravas)<sup>7</sup>. Era a cônjuge do cidadão” (GONÇALVES; MATA, 2011, p.66), o que lhe garantia um *status* na sociedade ateniense.

Como contraponto a essa personificação do ideal feminino, Aristófanes apresenta Lisístrata, a personagem principal da trama, uma mulher ateniense que articula todo o plano da greve de sexo.

LISÍSTRATA – [...] As regras patriarcais impõem que mulher não deve abrir a boca, ou melhor, só deve fazer isso silenciosamente, boquiabrindo-se de admiração diante da inteligência, da beleza ou dos atos de valor do amante, pai, marido, irmão. Qualquer macho que esteja a seu lado, por mais estúpido, torto, vesgo ou covarde que ele seja. E como obedecíamos ao jogo social, a canalha masculina, cuja superioridade se define toda num pau endurecido, acreditava que éramos felizes. Que aplaudíamos a maneira como conduziam os acontecimentos. Ah, quanta insensatez, quanta cegueira! Muitas vezes ouvíamos vocês discutindo, decidindo a vida e a morte do povo, a sorte e a felicidade dos nossos cidadãos. E os argumentos nos pareciam vistos pelo avesso e de cabeça pra baixo. Arriscávamos então uma pergunta temerosa. Com o coração pesado, mas mantendo um sorriso, indagávamos: "Querido, na Assembléia, hoje, você falou alguma coisa pela paz?" "Pra quê?", a resposta vinha como um trovão, pois vocês sabem tudo. "Que é que você tem com isso? Isso é da sua conta? Onde é que se viu mulher se imiscuir em interesses públicos? Cala a boca!" E adivinha o que fazíamos nós? (Comissário faz gesto de quem não sabe.) Calávamos a boca. (ARISTÓFANES, 2003, p. 21).

A partir do trecho acima, torna-se perceptível que essa personagem representa uma “categoria” distinta do ideal atribuído às mulheres atenienses, pois questiona a organização social, a posição do homem como único provedor, protetor e cidadão; assim como o próprio posicionamento das mulheres perante a esse sistema político-social.

[...] Assim, a ambiguidade do feminino era uma figura de imaginário, e por isso mesmo usada para entrelaçar discursos e não somente como um espelho dado ao reconhecimento límpido de determinadas categorias de mulheres. O entrelaçamento dos discursos na ambiguidade feminina usava os dois pólos definidores da presença cultural e social do gênero: a raça das mulheres (*génos guanaïkon*), por um lado, a *mélissa*, por outro lado. Digo gênero, porque nos dois casos, nos dois pólos, parte-se do negativo ao

---

<sup>7</sup> As *Hetairas*, por sua vez, correspondem às mulheres estrangeiras que não possuíam papel considerado de relevância dentro do sistema social e jurídico da *pólis*; as *Pornai* configuravam as mulheres que praticavam a prostituição; e as escravas sendo aquelas mulheres pobres que eram obrigadas a trabalhar para seu próprio sustento.

positivo, do embate ao convívio, entre o masculino e o feminino. (ANDRADE, 2003, p.119).

A questão que nos surge a partir dessa personagem é: essa situação na qual a mulher ateniense busca se informar em relação à vida pública/política, seria tão inusitada?

Por outro lado, temos a mulher espartana representada por “Lampito”.

LISÍSTRATA – Eu também acho... Mas não é preciso. Lá vem Lampito. (Entra Lampito, uma jovem espartana grande e forte, com duas outras moças, uma beócia e outra coríntia) Bom-dia, Lampito, cara amiga espartana. Você está uma beleza, menina. Pele maravilhosa. Resplandecente! E forte, puxa! É capaz de estrangular um touro. (ARISTÓFANES, 2003, p. 04).

Tomando como base o trecho acima, percebemos que a personagem Lisístrata divertir-se com a força de Lampito, característica bem comum às espartanas, levando em consideração que, ao contrário das atenienses, era comum a prática de esportes e exercícios físicos por parte das mulheres, o que segundo as crenças populares “garantiria” que os filhos providos seriam “melhores e mais fortes”. Segundo Tôres (2001, p.52), a participação feminina no treinamento militar não deve nos induzir a erro, já que isto não significava que as mulheres espartanas tivessem socialmente mais consideração.

Ainda que pareça que as espartanas possuíam uma liberdade maior em relação aos espaços da *pólis*, e apesar de que Esparta se configura a partir de outra estrutura política, as mulheres não possuíam voz ativa, sendo colocadas abaixo dos *hilotas* (servos do Estado) em assuntos políticos. Assim como as atenienses, as espartanas ainda carregam o estigma que a mulher tem como função primordial a reprodução.

## **2.2 A sexualidade feminina e o casamento**

A sexualidade feminina e o casamento no mundo grego se encontram vinculados, tendo em vista que “obviamente, todas as relações amorosas, em qualquer época ou lugar, estão diretamente correlacionados aos status sociais de ambos os sexos, e sobretudo da mulher.” (VRISSIMTZS, 2002, p.33). As principais fontes de estudo que possuímos em torno da sexualidade feminina no período clássico são de caráter iconográfico, presentes nos vasos gregos representados

através de figuras mitológicas como as bacantes; e literários através das comédias, as quais representam mulheres das camadas sociais menos abastadas.

A sociedade ateniense, como caracterizamos anteriormente, é essencialmente patriarcal, o que nos confere uma maior “complexidade” e liberdade em torno da sexualidade masculina, pois há a necessidade de levar em consideração que estamos analisando as relações sexuais da mulher ateniense livre e do homem (cidadão). Ambos iniciavam sua vida sexual muito cedo, porém partiam de motivações distintas. Apesar de serem conhecidos por não apresentarem tabus em relação à sexualidade, os atenienses se apoiavam no princípio da castidade feminina como uma forma de assegurar filhos legítimos.

Péricles, em 451 a.C., declarou que apenas os casamentos entre cônjuges atenienses seriam legítimos, considerando que a naturalidade dos pais era pré-requisito para gerar um cidadão com direitos políticos e assegurar a soberania de Atenas. Dessa forma, as mulheres de condição livre eram educadas para uma vida monogâmica, sendo assim, as moças permaneciam virgens até o casamento; e o sexo lhe era instruído tendo como finalidade a concepção de um filho, futuro cidadão da *pólis*.

Em contrapartida a poligamia era comum aos homens, assim como algo legitimado pelo Estado, posto que o objetivo do casamento estivesse atrelado à concepção de um filho homem. Assim, “em casos que a esposa fosse estéril ou gerasse apenas meninas, o concubinato era uma solução.” (VRISSIMTZS, 2002, p.63), desde que a naturalidade da concubina também fosse ateniense, o filho seria legítimo perante o Estado. Para além das obrigações como cidadão da *pólis*, “[...] os rapazes, independentemente de sua condição, têm suas primeiras experiências sexuais com escravas ou prostitutas [...]” (MAFFRE, 1989, p.90). Esse fato evidencia que a vida sexual das mulheres escravas também se concebia de forma precoce e diante da vontade do cidadão. Sendo assim,

[...] é verdade que as relações entre homens e mulheres da época clássica estão longe de ser sempre apresentadas como relações verdadeiramente amorosas. Em um texto célebre do século IV, um pleiteante ateniense diz: “Temos as cortesãs para o prazer, as concubinas para se ocuparem de nossos cuidados cotidianos, as esposas para que nos deem filhos legítimos e sejam as guardiãs fiéis da nossa casa.” (PSEUDO-DEMÓSTENES *apud* MAFFRE, 1989, p. 89).

Fundamentado nisso, o *status* social da mulher designava sua “função” dentro da sistemática da cidade. Nesse cenário, o casamento se apresenta como uma forma de “ascensão” para a mulher livre, tendo em vista que, quando solteira, as moças não possuíam nenhum poder de comando dentro do espaço do privado (assim como no público). Dessa maneira, ao se tornar esposa, ela passa a administrar a casa e comandar os escravos em relação aos afazeres do lar; tal como passa a ser encarregada de prover filhos. Dessa forma,

A mulher é ainda assimilada, no meio grego, como elemento de comércio, à riqueza móvel e ao campo. Elemento de comércio porque o casamento é um fato de comércio contratual entre famílias, no qual cabe à mulher selar a aliança entre elas. Riqueza móvel, pois, como seu dote, ela é objeto de troca, além de ser a mulher que sai de sua casa para partir rumo a um novo *oikos*, com cultos particulares diferentes do dela. E, por fim, a mulher é vista como campo, pois o casamento, aos olhos dos gregos, aparece como uma lavragem, na qual a mulher é a terra que o homem lavra. Quando o pai ou responsável anuncia o casamento da filha, ele diz: “Eu te dou esta filha para uma lavragem produtora de filhos legítimos.” (cf. Vernant, 1973, p.129) (BELEBONI, 2003, p.155).

Em questões relativas ao espaço público, como abordado no ato 01, as mulheres, principalmente as pertencentes à aristocracia, participavam de rituais mais elaborados como os rituais fúnebres. Segundo Belebony (2003, p.157), “elas chegam a ser sacerdotisas nos templos de Deméter, de Atenas e de Hera. [...], e, em caso de pertencer a famílias abastadas, fazem visitas de cortesia a outras mulheres. Isso significa que as mulheres saíam do seu gineceu, ‘do interior protegido do seu lar’, para atuar na esfera pública.”

Por outro lado, as mulheres de condição mais carente, devido ao aperto nas contas, se viam obrigadas a trabalhar fora de casa para contribuir, passando a vender coisas no mercado (*ágora*), e a prestar serviços. Assim, estas estavam ocupando espaços que, baseados no modelo feminino ideal, essencialmente não habitavam. Isso nos leva a reconhecer “[...] que os limites de circulação e permanência nos espaços públicos e privados, externos e internos, são flexíveis e não estão vinculados exclusivamente a uma divisão sexual.” (LOURO, 1995, p.175 *apud* BELEBONI, 2003, p.15).

Para além das relações amorosas entre homem e mulher, ocorriam relações entre pessoas do mesmo sexo, a chamada pederastia no caso dos homens. Esta era algo recorrente em Atenas, pois consistia em uma prática de caráter pedagógico no qual o homem mais velho instruía sexualmente o *efebo* (o jovem de 16 a 18 anos),

era considerado um processo de iniciação temporário do jovem para a vida adulta. Dessa forma, como aponta Elisabeth Badinter (1993, p.44), “compreende-se que o célebre enunciado de Simone de Beauvoir se aplique também ao homem: o homem não nasce homem, ele se torna homem”. Isso nos mostra um pouco de como os homens se relacionavam, e como essas relações entre eles sustentam a base da *pólis* como um “clube masculino”.

No entanto, quanto às relações amorosas entre mulheres, não possuímos muitas fontes devido a maioria dos escritos antigos serem pautados pelo patriarcado. Os principais referenciais, que temos em relação a isso, são os poemas de Safo, que remetem a outra sistematização social e política, por ter como local social a Ilha de Lesbos. Portanto, isso evidencia ainda mais a não liberdade da mulher sobre seu corpo, levando em conta toda discussão apresentada em torno da procriação como uma forma de assegurar a soberania da *pólis*.

### 2.3 Em cena: *Lisístrata*

Como apresentado anteriormente, Aristófanes, por meio de suas diversas comédias, costuma abordar críticas principalmente à política, à organização social e às instituições e, nesse caso em questão, para criticar a situação de guerra entre as *poleis* e “propor através do riso a paz”. Ao fazer essa “inversão de papéis”, colocando a mulher em um espaço de voz política, há uma quebra em relação à função social e política da mulher grega. Tendo em vista que na democracia ateniense<sup>8</sup> o papel da mulher livre “resumia-se a transmissão da cidadania”, baseada em um ideal, as *Melissaí* representavam o padrão que as esposas legítimas deviam apresentar, ou seja, submissas e excluídas de qualquer decisão política.

Entretanto, na peça, as *Melissaí* usariam esse lugar feminino que lhe foi atribuído como uma forma de desestabilizar os homens.

LISÍSTRATA – Juro que sim, pelas duas deidades. Devemos apenas ficar em casa, vestidas e arrumadas o melhor que soubermos, de preferência usando uma túnica transparente que nos deixe quase nuas, mostrando nosso delta irresistivelmente depilado. Mas quando os maridos apontarem pra nós a agressiva insolência dos seus desejos, nós nos retiraremos deixando-os sozinhos no campo de batalha, de armas na mão, sem saber o que fazer com elas. (ARISTÓFANES, 2003, p.03).

<sup>8</sup> Apesar de possuir uma configuração política distinta da ateniense, as mulheres espartanas também não interferiam no aspecto político da cidade.

A partir disso, percebemos como Aristófanes apresenta o lado sexual da mulher como um meio de controlar e manipular os homens, como uma estratégia para se colocar a par das decisões da *pólis* e intervir nesse espaço de decisão política. Dando sequência ao plano, elas tomam a Acrópole ateniense (local onde estavam guardadas as provisões da guerra) e resistem às investidas dos homens para recuperá-la. Em paralelo a isso, esse mesmo processo ocorre em Esparta sob a liderança de Lampito.

COMISSÁRIO – (Às mulheres.) Primeiro eu lhes pergunto: por que resolveram trancar as portas da Acrópole?

LISÍSTRATA – Pra dominar o tesouro. Onde está o tesouro está o poder. Sem dinheiro, não há guerra. Compreende que queremos a paz?

COMISSÁRIO – Com que, então, o dinheiro é a causa da guerra?

LISÍSTRATA – E, usado na guerra, falta na paz. Por isso a guerra é opulenta e a paz é miserável. Pisandro, o oligarca, vive pregando mil rebeliões, e a cada uma aparece mais rico e mais potente. Pois resolvemos acabar com isso. Nem mais uma dracma do povo será gasta na guerra.

COMISSÁRIO – E, se não me intrometo em demasia, que pretende fazer com o tesouro?

LISÍSTRATA – Ainda não ficou claro? Vamos administrá-lo de maneira doméstica, feminina.

COMISSÁRIO – Ah, é? Comprando cebolas e batatas para os pobres?

LISÍSTRATA – Senti no que me disse uma ironia? Só a pretensão masculina julga que administrar um estado é mais difícil do que administrar um lar. (ARISTÓFANES, 2003, p.19).

A tomada desse espaço representa um ato de rebeldia, pois esse local, enquanto ambiente decisivo para o controle da expansão política, pertencia apenas aos cidadãos, era um espaço do masculino. A partir disso, podemos observar, através dos estudos de Joan Scott (1989), que o “lugar” do feminino e do masculino deriva de uma construção social e histórica, que busca definir o que seria dever do homem e da mulher numa representação que segrega e enquadra os desejos e características destes personagens baseados no fator biológico.

COMISSÁRIO – O quê? Acredita mesmo que eu vá obedecer ordens de um ser inferior, desonrando minhas roupas de homem? Antes mil mortes.

LISÍSTRATA – Se são só roupas que você teme desonrar, não se incomode. Troca comigo. Eu prometo que mantereí a dignidade delas. (Alto.) Mas cala! (ARISTÓFANES, 2003, p.22).

Essa forma de construção social é perceptível em vários trechos da peça. Por exemplo, quando as mulheres decidem “tomar o poder”, elas são bombardeadas por discursos que impõem que as mulheres não pertencem à vida pública, pois não teriam a capacidade de compreensão política, sendo geralmente associadas às tarefas do



lar. E, ainda diante desse discurso, as mulheres se apropriam desse lugar do privado no qual estão sendo enquadradas para mostrar como a segregação desses espaços não extinguem seus posicionamentos sobre a vida pública/política na *pólis*.

COMISSÁRIO – E cada embaixatriz vai levar uma agulha, um novelo de lã e uma roca pra ajudar a tecer numa só teia inimigos mortais? Que mulheres ridículas!

LISÍSTRATA – Se vocês tivessem um pouco mais de bom senso iriam, como nós, buscar as grandes soluções nas coisas simples. A tecelagem é uma lição política.

LISÍSTRATA – Quando pegamos a lã bruta, o que fazemos primeiro é tirar dela todas as impurezas. Pois faremos o mesmo com os cidadãos, separando os maus dos bons a bastonadas, eliminando assim o refugio humano que há em qualquer coletividade. Aí pegamos os que vivem correndo atrás de cargos e proventos e os classificamos como parasitas do tecido social – que deve ser trançado apenas com cidadãos úteis e prestantes. Usaremos, sim, mas apenas para confecções inferiores, os relapsos, os devedores do tesouro, os bêbados contumazes e todos os outros cidadãos não de todo estragados, mas já em princípio de decomposição. Isso feito em todas as cidades, nos restaria considerar cada núcleo social como um novelo à parte, puxar cada fio daqui pra Atenas, dando assim ao povo, daqui e das colônias, o meio de tecer o gigantesco manto da proteção geral. (ARISTÓFANES, 2003, p.24).

A partir das representações sobre o “lugar” político e social da mulher grega apresentadas em “*Lisístrata*”, pudemos perceber como a segregação desses espaços de atuação se torna reflexo na sistematização espacial que nos é apresentada sobre as *poleis*, como discutimos no ato 01. Outro ponto interessante de se destacar é a relação entre todo o plano das mulheres e o sagrado. Ainda no início da peça, para firmar o acordo da greve do sexo, as mulheres fazem um juramento jônico e mais adiante quando elas pensam em ceder aos desejos sexuais dos homens:

LISÍSTRATA – Ah, sua imaginação não pára, excitada ao máximo. Um pouco mais de paciência e a vitória é nossa. O oráculo nos prometeu o sucesso, se ficarmos unidas. Querem que eu repita as palavras dele?

TERCEIRA MULHER – Fala. Que declarou o oráculo?

LISÍSTRATA – Ouçam em silêncio, então! (Lê.)

"Se as pombinhas Ficarem todas juntas'

Fugindo a pombos

E a empombados falos

Os seus males ficarão logo

Menores

E as coisas de amor, depois, Serão maiores.

Mas se a discórdia

dividir as pombas

e elas voarem sozinhas do templo sagrado,

serão devoradas

pelas forças brutas.

Congregadas,

serão respeitadas.

Dissolvidas,

serão dissolutas." (ARISTÓFANES, 2003, p.30).

A presença de uma profecia revelada pelo oráculo, dentro da narrativa, confere um teor de legitimidade a causa. Esse recurso dentro do gênero dramático é mais comum às tragédias, porém, alguns comediógrafos como Aristófanes utiliza. A consulta ao oráculo dentro da cultura grega era comum, pois a vontade dos deuses poderia se apresentar através dos mitos, da adivinhação, em forma de presságios revelados por meio de sonhos ou profetizados.

Dessa forma, o artifício da profecia nesse contexto atribui certo impacto à jornada das personagens e funciona como combustível para que elas continuem com o desenvolvimento do plano. Alguns dias se passam, não sendo especificados quantos, com a *Acrópole* sob o poder feminino, o que acometeu aos homens mais do que abstinência sexual.

CINÉSIAS – Por que você se deixa levar pela conversa estúpida dessas mulheres levianas? Me faz sofrer uma ânsia insuportável, mas não creio que a sua seja menor que a minha.

MIRRINA – (Quando ele se aproxima para abraçá-la.) Tira as mãos de cima de mim, senhor!

CINÉSIAS – (Recuando.) Nossa casa está irreconhecível. Sujeira, desarrumação, uma tristeza.

MIRRINA – Que me importa?

CINÉSIAS – Não te importa ver teus melhores vestidos arrastados na lama do quintal? As galinhas fizeram ninho em cima de tua túnica da Trácia.

MIRRINA – Que é que você quer? Que eu chore?

CINÉSIAS – E Afrodite, cujos mistérios você já não celebra? Vem, Mirrina, volta pra casa, eu peço.

MIRRINA – De jeito algum. Até que um tratado sensato ponha fim à guerra, não. (ARISTÓFANES, 2003, p.34).

Após várias tentativas de recuperar a *Acrópole*, e momentos de implorar por relações sexuais e pela volta de suas esposas para o lar, os homens passam a pensar sobre os termos da greve. Eis que um embaixador de Esparta traz uma proposta de paz entre as *poleis*, argumentando que passavam pela mesma situação deplorável que os atenienses. Eles acabam concordando em reestabelecer a paz. Como característico da maioria das comédias, a peça se encerra com um grande banquete e sexo.

MAGISTRADO – Mas consultar o quê? Você parece que não pegou o principal. Estamos todos no cio. A Hélade inteira é uma ereção só, esperando se deitar toda na acolhedora cama da paz. Você, Lisístrata, vai conseguir realizar a maior festa de amor jamais vista. Este é o dia em que todos amarão todos, com um ardor que o mundo jamais viu.

LISÍSTRATA – Muito bem dito, eu digo! Agora vão e se purifiquem para entrar na Acrópole, onde as mulheres os estão esperando para a ceia. Trouxemos tudo que tínhamos nas despensas para a volta dos homens bemamados. À mesa entoaremos loas aos deuses e trocaremos votos e promessas de paz e de carinho. E aí... aí cada um pegará sua mulher e irá embora.  
 MAGISTRADO – Vamos então pra essa limpeza. Rápido! (ARISTÓFANES, 2003, p.44).

Ainda vale ressaltar que nossa análise parte de uma fonte masculina, sendo assim, esse lugar de “marginalidade” atribuído ao feminino, o qual busca manipular e “tomar o poder” é fruto de uma percepção patriarcal.

[...] Quando, em Lisístrata, as mulheres se dispõem a grandes sacrifícios para garantir a paz entre os gregos, são todas as mulheres da Grécia contra seus homens e não apenas as cidadãs de Atenas. Pode-se argumentar: todas as cidadãs das pólis gregas. Mas Aristófanes não coloca em sua peça a distinção da cidadania às não atenienses. Além disso, o veio caricatural das comédias de Aristófanes, quando incide sobre as figuras femininas, parece tomar todas, indistintamente, como gluttonas, beberronas, além de sexualmente ativas e volúveis (todas traem o marido...como sempre) [...] (ANDRADE, 2003, p.129).

Portanto, apesar de toda a categorização do feminino, as mulheres representadas dentro desse contexto, partindo da visão masculina, são tidas isoladas de qualquer decisão ou opinião política. Entretanto, como percebemos no decorrer do capítulo, as tarefas do lar como, por exemplo, tecer, fiar, cuidar dos filhos etc., não impedem as mulheres de ter opiniões em torno dos assuntos da cidade, como esse imaginário criado em torno do modelo ideal feminino, nos faz entendê-las dentro desse espaço. Sendo assim, essa análise nos proporcionou perceber que elas ocupam alguns lugares de relevância na *pólis* como o sagrado e, em alguns casos, a *ágora* (mercado). Para além do âmbito jurídico, não seriam esses espaços políticos?

## ATO 03

A estrutura social, por outro lado, é mais ou menos a mesma em todo o mundo grego. Repousa sobre o princípio da desigualdade entre os homens [...] (MAFFRE, 1989, p. 37).

A comédia “*Assembleia das mulheres*” ou “*Revolução de mulheres*” foi encenada, pela primeira vez, por volta de 392 a.C., na cidade de Atenas. Esse período pós Guerra do Peloponeso caracteriza o início do declínio da “era de ouro” da democracia ateniense, e culminou em mais uma sátira do comediógrafo Aristófanes à política ateniense e, desta vez, também aos filósofos *sofistas*. Como vimos anteriormente na análise da peça *Lisístrata*, as *poleis* Atenas e Esparta disputavam o domínio da Grécia, porém diferente do rumo inusitado tomado pela peça, a Guerra do Peloponeso desencadeou pragas e tentativas de golpes à democracia (411-410 a.C.).

Com a morte de Péricles, ainda durante a Guerra do Peloponeso, em virtude de uma praga que se alastrou em Atenas (430-426 a.C.), o comando da *pólis* ateniense passou por diversos *estrategos* (*strategós* – general/líder do exército) e a democracia em constante embate com as concepções aristocráticas, com a vitória espartana sobre a guerra, ainda buscava vigorar. Novas filosofias surgiam, assim como questionamentos em torno do modelo político em questão.

De acordo com Maffre (1989), no mundo grego, “a estrutura social [...] repousa sobre o princípio da desigualdade entre os homens [...]”, o que se aplica também na organização política, pois a democracia ateniense se sustenta no direito do cidadão<sup>9</sup> de participar ativamente do espaço jurídico da *pólis*. Ainda com as reformas de Clístenes, a participação aberta da assembleia para cidadãos e o sistema de sorteio de cargos tornou possível, aos menos abastados, a participação direta dentro da estrutura democrática.

Segundo Mogens Hansen, em *Athenian Democracy in the Age of Demosthenes*, os atenienses escolhiam cerca de 1200 magistrados anualmente para lidar com a administração da cidade e da região da Ática. Desses, aproximadamente 1100 eram sorteados, 100 eleitos. Como se percebe, a eleição na democracia antiga conformava a exceção, antes que a regra, mas incidia sobre cargos vitais para a saúde militar e financeira da cidade. Os indivíduos que escolhiam eram todos homens, mas entre os magistrados sorteados, existia uma pequeníssima (porém relevante) parte de mulheres, especialmente em funções religiosas, como a administração de

---

<sup>9</sup> Homens acima dos 18 anos, com naturalidade ateniense.

templos, que poderiam requerer o sorteio de mulheres atenienses para o exercício da atividade. (JÁCOME NETO, 2018, s/p.).

Esse sistema se tornou alvo de críticas por filósofos e aristocratas, sob o argumento que “homens melhores/mais preparados” deviam ocupar tais cargos. A não restrição de classes sociais dentro da assembleia permitia que homens pobres (dentro da categoria cidadão) pudessem se expressar e votar em torno de leis e deliberações políticas. Assim, a oratória e a retórica se tornaram, para os letrados, “armas” de convencimento do seu posicionamento político para com os cidadãos na *ágora*. No enredo de *Assembleia de Mulheres*, é perceptível a importância da oratória e da retórica para o funcionamento de todo o sistema político de Atenas, pois fazendo uso delas e de outros artifícios as mulheres convencem os homens a entregar o comando do governo a elas.

### 3.1 O travestimento: um olhar sob o outro

Assim como em “*Lisístrata*”, Aristófanes constrói o enredo de “*Assembleia das mulheres*” trazendo uma mulher como personagem principal. Praxagora, nome adaptado na tradução de Mário da Gama Kury para Valentina, representa a líder da revolução, a qual articula o plano para colocar as mulheres no poder da *pólis* ateniense.

Valentina – (com uma lanterna na mão e olhando ansiosa para as duas ruas) Será possível? Apesar de termos combinado tudo direitinho em nossa última reunião secreta, nenhuma das nossas correligionárias apareceu até agora! E está chegando a hora da Assembléia! Temos de ocupar já os lugares onde até agora os homens públicos falavam das mulheres públicas. É hora de sentar nossas (apontando para certa parte do corpo) pessoas nos melhores lugares antes que cheguem lá os homens. (pausa; torna a olhar para as ruas) Que estará acontecendo? Será que não conseguiram as barbas postiças? Ou terão tido dificuldades para roubar as roupas dos maridos? (nova pausa; aparece ao longe uma mulher caminhando com uma lanterna na mão) Finalmente vejo uma luz que se aproxima! (dirigindo-se às outras mulheres) Vamos esconder-nos! Pode ser um homem! (Valentina e as outras mulheres recuam até a esquina da outra rua; pela primeira rua entra uma mulher, logo seguida de outras, todas vestidas de homem). (ARISTÓFANES, 1996, p.04).

Ao longo da peça, Valentina apresenta posicionamentos que remontam à *Lisístrata*, pois questiona as instituições em vigência e a concentração do poder jurídico da cidade nas mãos dos homens. Dessa forma, é interessante atentar como o autor nos direciona o olhar para essas personagens que questionam a sistemática

das *poleis*, pois marca uma necessidade de questionar a abertura desses espaços de decisão política aos que não correspondem ao perfil do cidadão e as consequências que essa abertura possivelmente causaria.

Além disso, assim como *Lisístrata*, ela também se apropria desse “lugar do privado”, correlacionando o gerenciamento da *oikía* (casa de moradia) à administração da cidade. Isso caracteriza outra constante na narrativa de Aristófanes que é a menção, por parte das mulheres, do lugar do privado sempre marcado como característico das *melissaí*.

Porém, na peça em análise, Valentina depende de outra estratégia para que seu plano seja bem sucedido:

2.<sup>a</sup> Mulher – (mostrando uma bolsa com lã e agulhas de tricô) Eu ando sempre com isso; fico fazendo tricô enquanto a assembléia enche.

Valentina – Enche, sua errada?

2.<sup>a</sup> Mulher – Sim. Mesmo fazendo tricô estarei ouvindo. Minhas crianças estão nuas.

Valentina – Vocês estão vendo? Fazer tricô!... Não esqueçam nossa combinação: não devemos deixar os homens verem nada de feminino em nós, principalmente qualquer parte de nosso corpo! Estaríamos fritas se, no meio de tanto homem, alguma de nós cruzasse graciosamente as pernas, mostrando a... Diferença! Mas se ocuparmos logo os lugares ninguém notará que estamos disfarçadas. E quando nos virem com as barbas que trouxemos, todos nos tomarão por homens de verdade. Conheço um “enxuto” que deixou a barba crescer e todo mundo agora passou a considerá-lo homem. Hoje ele é o tal! Por essas e outras vamos dar o golpe, vamos tomar o poder para consertar o país! Agora as mulheres vão ficar por cima! (ARISTÓFANES, 1996, p.05-06).

Notamos que apesar de se apropriar desse lugar que lhe foi estabelecido, Valentina sugere que o seu plano depende do travestimento como uma forma de influenciar os homens. Nesse sentido, o plano das mulheres se travestir como uma forma de obter voz ativa dentro do espaço jurídico da *pólis* marca o reconhecimento de que elas estão ocupando um lugar que não lhes pertence, assim como, demonstra como elas se veem dentro desse contexto ao mesmo passo que precisam negar esse seu lugar de identidade, para dar legitimidade às suas falas.

Gonçalves e Mata (2011, p. 77) observam que:

[...] elas são cópias de seus cônjuges. Isso nos leva a entender que, em primeiro lugar, o modelo ideal, de acordo as informações de Aristófanes, é representado pelo masculino. Segundo, o sucesso das ações das esposas só ocorre na medida em que elas imitam o papel desempenhado pelos homens.

O posicionamento de Gonçalves e Mata (2011), nos remonta ao debate sobre conceito de representação coletiva, apresentado por Roger Chartier, em torno das ciências sociais. Segundo o autor:

Uma dupla via abre-se assim: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma (21); outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade [...] (CHARTIER, 1991, p.183).

As duas percepções apresentadas contemplam nosso debate tendo em vista que, como discutido ao longo desta pesquisa, as mulheres aqui analisadas são frutos de uma representação do masculino, seja enquanto o autor que as descreve quanto ao público ao qual a peça é dedicada. Então, o questionamento em torno do travestimento presente como uma forma de validação, assim como foi observado por Gonçalves e Mata (2011), nos esclarece muito do que seria válido social e politicamente para Aristófanes e, possivelmente, para a sociedade ateniense.

Dessa forma, é importante perceber a alteridade presente nessa obra, assim como a relação intrínseca entre o masculino e o feminino quando pensamos através de Elisabeth Badinter (1993) e Joan Scott (1989), tendo em vista que para pensar a caracterização do feminino e do masculino, um depende do outro, não há masculino sem feminino, e vice-versa.

### **3.2 Em cena: Assembleia das mulheres**

Em *Assembleia das mulheres*, temos a história de como a personagem Valentina e outras mulheres articulam o plano de roubo das vestimentas de seus maridos e se travestem como tais para irem à assembleia e proporem através da retórica e do argumento de que se as *Melissaí* administram bem os lares, estas fariam o mesmo com o governo.

Valentina – (continuando o discurso) “Vou demonstrar agora que os costumes delas são melhores que os dos homens. Primeiro, elas são conservadoras: fazem tudo hoje como sempre fizeram (e os nossos governantes acham que só nos salvam com reformas e inconstância). Elas cozinham hoje como antigamente; fazem bolos como antigamente; amolam os maridos como antigamente; têm amantes como antigamente; comem pouquinho como

antigamente; bebem pouquinho como antigamente; como antigamente trocam beijinhos! Homens aqui presentes! Confiemos o Governo às mulheres sem maiores discussões. Nem perguntemos o que elas irão fazer, mas deixemo-las governar logo e bem! Pensemos um pouco: sendo mães, elas pouparão de cuidar da vida de seus filhos, de nossos soldados, evitando as guerras; para arranjar dinheiro, as mulheres são muito mais hábeis; nos cargos que ocuparão ninguém as enganará, pois elas que vivem enganando os homens conhecem todos os truques e saberão defender-se. Quanto ao resto, nem vou falar. Se vocês acreditarem em mim serão felizes para o resto da vida!”

1.<sup>a</sup> Mulher – Muito bem, meu doce de coco, e muito certinho. Mas onde você aprendeu tudo isso, meu bem?

Valentina – Ao invés de conversar com meu marido sobre a carestia da vida e os defeitos das empregadas eu pedia a ele para me contar o que se passava na assembléia. (ARISTÓFANES, 1996, p. 09).

O argumento de Valentina repousa nas semelhanças entre a administração do privado e do espaço político, assim como, no contraste entre os costumes femininos e masculinos, caracterizados pelo autor como “conservadores”. Além disso, notamos nesse diálogo a visão sobre “o poder de manipulação” das mulheres e a possibilidade de conversas sobre a política entre os cônjuges. De acordo com o que é discutido pela historiografia, isso não é algo comum, tendo em vista que o convívio entre o homem e sua esposa não era tão constante.

Seguindo o plano do travestimento, as mulheres buscaram também imitar as posturas dos homens. Assim, elas ensaiam os discursos e tentam argumentar na *ágora*.

Valentina – Alguém quer usar a palavra?

1.<sup>a</sup> Mulher – (levantando-se) Eu!

Valentina – Pois suba à tribuna! Estamos em sessão (a primeira mulher encaminha-se, rebolando, para um banco, onde sobe). Mas veja se fala como um homem! Não exagere no rebolado!

1.<sup>a</sup> Mulher – (em tom oratório) Agradar-me-ia mais que alguém, mais eloqüente e com idéias mais claras, viesse falar-lhes, permitindo-me continuar tranqüilamente sentado em meu lugar. Num momento como este, todavia, seria inadmissível o silêncio, agora que há coisas tão sérias a fazer como... (pausa embaraçosa) como mandar consertar essas calçadas de mosaico em que se prendem os saltinhos dos sapatos altos de nossas mulheres. É a minha opinião, por **Nossa Senhora do Parto!**

Valentina – “Por **Nossa Senhora do Parto**”<sup>10</sup>, sua errada! Onde você está com a cabeça? (ARISTÓFANES, 1996, p. 07, grifo nosso).

<sup>10</sup> A versão da obra “*Assembleia das mulheres*” utilizada nesta pesquisa é a tradução feita por Mário da Gama Kury. Vale salientar que o tradutor adapta termos de forma abasileirada. A fim de que isso não prejudique nossa análise, com anacronismos e incompatibilidade com o texto original em grego, trazemos aqui a tradução do grego para o inglês:

Praxagora – Who else wishes to speak?

Second Woman – Rising. I do.

Praxagora – Quick then, take the chaplet; the time's running short. Try to speak worthily, let your language be truly manly, and lean on your staff with dignity.



O diálogo acima é geralmente associado aos sofistas, pois a prática de ensinar a retórica, representado pelo ensaio do discurso que as mulheres irão proferir na assembleia, assim como o ato que sugere “dar lugar” para que outro mais eloquente possa falar, caracteriza uma crítica aos sofistas pela falta de preparação dos cidadãos dentro da assembleia. Em contraste com as outras mulheres, Valentina mostra desenvoltura em seu discurso político:

Valentina – Desça você também e vá sentar-se entre as outras. Eu mesma falarei em defesa de vocês, depois de subir à tribuna. (sobe no banco e assume ares de orador) “Elevo meus pensamentos aos céus: que nossos projetos se realizem! Sou igual a todo o mundo, mas não posso deixar de afligir-me ao ver o estado de decomposição que se encontra a administração do país. Vejo-o sempre entregue a maus dirigentes. Se um é bom um dia, torna-se mau durante dez. Recorre-se a outro, é ainda pior. Sei que não é fácil dirigir homens difíceis de contentar. O povo tem medo de quem lhe deseja e adula quem lhe faz mal. Houve um tempo em que não tínhamos assembléias, mas sabíamos que um mau elemento era mau elemento mesmo. Agora, que as temos, ouvimos aqueles que conseguem vantagens através de seus candidatos fazer-lhes os elogios mais rasgados; quem nada conseguiu diz que os políticos querem apenas ganhar milhões do povo sem fazer coisa alguma!”

2.<sup>a</sup> Mulher – **Virgem Maria! Vá falar bem assim na Bahia!**<sup>11</sup>

Valentina – Desastrada! Invocando a **Virgem Maria**, como qualquer mulher! Você teria feito um papelão dizendo isso na assembléia. (ARISTÓFANES, 1996, p. 08, grifo nosso).

Além disso, percebemos, no trecho acima assim como no anterior, algo característico nas comédias de Aristófanes, a menção a deidades, geralmente deusas no caso das mulheres, e deuses no caso dos homens. Essa referência nos remete a ligação entre a mulher e o sagrado como uma forma de participação ativa no espaço público da cidade, para além da “demarcação” do privado. Como vimos ainda no início

---

Second Woman – I had rather have seen one of your regular orators giving you wise advice; but, as that is not to be, it behoves me to break silence; I cannot, for my part indeed, allow the tavern-keepers to fill up their wine-pits with water. No, by **the two goddesses!**

Praxagora – What? By **the two goddesses!** Wretched woman, where are your senses? (ARISTOPHANES, 1938, s/p, grifo nosso).

<sup>11</sup> Trecho correspondente do grego para o inglês:

Praxagora – Come, withdraw and remain seated in the future. I am going to take this chaplet myself and speak in your name. May the gods grant success to my plans! My country is as dear to me as it is to you, and I groan, I am grieved at all that is happening in it. Scarcely one in ten of those who rule it is honest, and all the others are bad. If you appoint fresh chiefs, they will do still worse. It is hard to correct your peevish humor; you fear those who love you and throw yourselves at the feet of those who betray you. There was a time when we had no assemblies, and then we all thought Agyrrhius a dishonest man; now they are established, he who gets money thinks everything is as it should be, and he who does not, declares all who sell their votes to be worthy of death.

First Woman – By **Aphrodite**, that is well spoken.

Praxagora – Why, wretched woman, you have actually called upon **Aphrodite**. Oh! what a fine thing it would have been if you had said that in the Assembly! (ARISTOPHANES, 1938, s/p, grifo nosso).

do capítulo, Mogens Hansen (1999 *apud* JÁCOME NETO, 2018) atesta a participação feminina nos sorteios para o cargo de sacerdotisas de templos, ou seja, para administradoras desse espaço, abrangendo não só as mulheres das camadas sociais mais abastadas como todas as mulheres cidadãs (aquelas que possuíam a nacionalidade ateniense).

O plano de governo das mulheres se baseia em um ideal de igualdade de posses, a fim de erradicar as desigualdades financeiras entre a população ateniense, no qual seria criado um “fundo comum”, e todas as posses da população seriam recolhidas, tornando-se um bem público (comum a todos) administrado pelas mulheres. Vale ressaltar que apesar das mudanças e da proposta de igualdade, existem permanências em relação ao antigo governo: “Blêpiro – Antes assim. Mas quem vai cultivar a terra? Valentina – Os escravos. Seu único ‘trabalho’ será aprontar-se para o jantar coletivo quando forem seis horas da tarde.” (ARISTÓFANES, 1996, p.20).

O âmbito das relações amorosas também é colocado em pauta no novo governo. A proposta de como a privatização de posses e, possivelmente, o casamento, anteriormente visto como um contrato de interesses por ambos os lados, entraria em “embate” é indagada pelo personagem Blêpiro, marido de Valentina:

Valentina – Ninguém fará mais nada por necessidade, pois tudo pertencerá a todos: comida, bebida, roupa, etc. Qual vantagem haverá em não trazer tudo para o fundo comum? Diga, se for capaz!

Blêpiro – Não é verdade que atualmente são os larápios que possuem as maiores riquezas?

Valentina – Até ontem era, meu camarada; as leis que seguíamos eram leis de antigamente! Agora, porém, que o sustento de todos estará no fundo comum, que ganhará quem não trouxe tudo para o fundo?

Blêpiro – (após alguns momentos de silêncio) E se, vendo uma dona boa, um homem quiser convidá-la e tiver de oferecer um presente, será que o fundo comum vai dar um dinheirinho a ele para pegar a dona?

Valentina – Para que? Ele terá o direito de ir com ela de graça! As mulheres serão comuns a todos os homens; cada um poderá ir com qualquer uma e Ter filhos com quem quiser.

Blêpiro – E qual o meio de evitar que todos os homens queiram a mais bonita e tentem papá-la?

Valentina – As feias e mal acabadas ficarão ao lado das mais bonitas e quem quiser as bonitonas terá que satisfazer primeiro as feiosas.

Blêpiro – (com ar desconsolado) E nós, os velhotes, como nos arranjaremos? Se tivermos de “traçar” primeiros as feias o nosso... entusiasmo murchará e como é que vamos dar conta das bonitonas?

Valentina – Elas não vão chorar por isso; pelo menos quanto a você, fique tranqüilo. Elas não vão brigar por você...

Blêpiro – Quem sabe?

Valentina – O... entusiasmo que já está murcho não tem o que murchar, meu velho. Esse problema você não terá.

Blêpiro – Para vocês, mulheres, o plano está muito engenhoso; você já arranhou as coisas de tal maneira que nenhuma mulher ficará sem o dela. Mas quanto aos homens, como é que vai ser? As gostosonas fugirão dos feios para entregar-se aos bonitões.

Valentina – Não senhor! Isso aconteceria no regime antigo, quando só se pensava em um lado dos problemas. Agora o mecanismo vai ser o mesmo! Os feios tomarão conta dos bonitões e as mulheres não poderão ir com os altos, morenos e simpáticos antes de ter resolvido o problema dos baixinhos e mal acabados.

Blêpiro – (entusiasmado) Muito obrigado em nome dos desfavorecidos!

Valentina – É um dispositivo muito democrático. Nossa reformulação é certinha em tudo. Vocês vão rir dos convencidos, dos galãs, e dirão: “Calma, mocinho bonito! Primeiro aqui o papai vai provar o material! Depois, quando o papai acabar e a fila andar, chegará a sua vez!”

Blêpiro – É... Mas com esse gênero de vida como é que cada um vai reconhecer os próprios filhos? (ARISTÓFANES, 1996, p.18-19).

O trecho acima nos faz refletir em torno do sentimento de posse estabelecido pelo corpo, que já existia de forma unilateral, em torno do corpo feminino. No novo governo propõe-se uma libertação sexual para ambos os sexos, no qual os filhos passam a ser comum a todos, tendo em vista, o não comprometimento com a lei antes estabelecida por Péricles, na qual o casamento tinha como finalidade conceber um cidadão para a vida política na *pólis*. Diante disso, quem seria considerado cidadão? Esse questionamento é de extrema importância para o funcionamento do sistema político em vigência, porém não é amplamente discutida durante a peça como um fator de importância para o novo governo. É interessante notar que essa proposta acaba recaindo além da relação política e indo de encontro com o lado sexual reprimido pelo ideal das *Melissaí* (nessa época o homem poderia possuir outras mulheres além da legítima, enquanto a mulher deveria ser monogâmica) e a importância desse fator para o funcionamento da sistemática da *pólis*.

Ainda sobre as novas propostas para o governo das mulheres, Valentina aborda a questão dos espaços da *pólis*, a qual de forma significativa sugere a demolição dos muros como uma forma de que todos possam ir e vir livremente. Apresentamos, no ato 01 deste trabalho, como a sistematização e os símbolos da cidade representam a sociedade e o poderio masculino em torno das instituições políticas.

Valentina – Todos viverão em comum. Pretendo fazer das cidades uma só casa, demolindo todos os muros, de maneira a que todos possam ir a toda parte.

Blêpiro – (ainda sem querer dar-se por vencido) Não haverá perigo de faltar comida para alguém?

Valentina – Em nossa terra não haverá mais necessitados. Nós, mulheres, daremos tudo a todos abundantemente. Os homens, depois de terem comido

e comido e bebido à vontade nos jantares coletivos, irão embora com a testa coroadada de flores e de tocha acesa na mão (para não errarem o caminho). E as mulheres, nas esquinas, dirão aos que vierem voltando dos jantares: “Vem cá, vem! Lá em casa existe uma pequena muito boa para você!” Outras dirão: “E lá em casa existe uma ainda melhor, clarinha e gostosinha! (Blêpiro e Cremes ouvem embevecidos) Só que antes de ir com ela você terá de dar conta de mim!” (Blêpiro e Cremes mudam de fisionomia) E os homens mal acabados seguirão os bonitões e lhes dirão: “Para que tanta pressa? Você nada conseguirá chegando antes de mim, pois de acordo com o decreto os primeiros a provar os brotinhos serão os velhotes e feiosos; enquanto nós executamos o trabalho com os brotos vocês ficarão de mão no... queixo, esperando pacientemente”. (dirigindo-se a Blêpiro e Cremes) Então, a reforma de base está boa para vocês?

Blêpiro e Cremes – (a uma voz) Legalíssima! (sic.). (ARISTÓFANES, 1996, p.21-22).

Ademais, percebemos como novamente o artifício sexual é referido como “arma” para manipular os homens. Para marcar o início do governo e começar a colocar em prática suas deliberações, as mulheres organizam um jantar comunitário, no qual as pessoas levavam seus bens para entregar ao governo e depois partiam para comilança. Porém, ainda encontramos homens resistentes a adotar as novas propostas:

Um Homem – (aproximando-se e examinando os objetos trazidos por Cremes; a parte) Eu, hein? Trazer os meus trastes! Bobo seria eu se fizesse isso! De jeito nenhum! Antes vou observar bem, pensar muito no assunto, contar até dez! (balançando a cabeça negativamente) Não senhor! Meu suor, minhas economias! Não vou perder tudo assim de repente só porque as madames mandaram, sem saber direitinho como as coisas vão ficar. (ARISTÓFANES, 1996, p.22).

Apesar de não cumprir as ordens sobre a entrega de bens para o fundo comum, o homem em questão não dispensa a ida ao jantar comunitário. A partir desse acontecimento na peça, torna-se comum os personagens tomarem atitudes em benefício próprio ao invés de prezar pelo coletivo. No caso dos homens, isso acontece em relação a suas posses materiais.

Terminado o jantar, como Valentina sugeriu anteriormente, as mulheres passam a convidar os homens para ter relações.

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, 1996, p.27).

No novo sistema de governo elaborado pelas mulheres, os homens e mulheres são comuns a todos. Porém, a “lei da prioridade” estabelece que um homem jovem só pode se deitar com uma mulher jovem depois de satisfazer uma mulher velha, assim como, uma mulher jovem só poderá se deitar com um homem jovem, depois de satisfazer um homem velho. Partindo disso, após o jantar, um rapaz vai em busca de uma moça a qual lhe interessa, entretanto, no meio do caminho uma velha surge para reclamar seus direitos.

Valentina chama a velha, mostra-lhe um papel e cochicham alguma coisa.

1.ª Velha – (dirigindo-se ao rapaz) Pois você vai ouvir uma coisa que vai fazer você amolecer!

Um Rapaz – Não!... Não é preciso dizer nem mostrar coisa alguma! (à parte) Já amoleci há muito tempo! (à velha) Mas afinal, de que coisa vocês está falando?

1.ª Velha – (apontando para Valentina) Aquela distinta tem ali um decretinho muito legal, que reformula todo esse assunto e diz que você vai ter de ir primeiro comigo!

Um Rapaz – (apontando para Valentina) Então leia essa sentença de morte que eu quero ouvir tudo direitinho.

Um Rapaz – (dirigindo-se à Secretária) Leia o decreto!

Secretária – (lendo) “As mulheres no governo decretaram e a chefe sancionou: Se um homem ainda novo quiser uma mulher ainda nova, não poderá ter nova antes de fazer a velha feliz. Se o homem novo não quiser fazer antes a velha feliz e insistir em querer a moça, a velha terá o direito de arrastar o homem para sua casa, segurando-o pelo... lugar próprio.” (ARISTÓFANES, 1996, p.30-31).

Essa discussão segue com a velha tentando argumentar, enquanto isso o rapaz e a moça não sabem o que fazer. Finalmente a velha se cansa e entra para sua casa, mas a situação não acaba por aí.

Aparece, vinda pela mesma porta por onde entrara a primeira velha, uma Segunda velha, ainda mais feia que a primeira.

Valentina – Ih! Lá vem a vingança da primeira velha! E ainda é mais feia!

2.ª Velha – (dirigindo-se à moça) Ei, menina! Que é que você quer com esse rapazinho? E a lei, não vale nada? O artigo primeiro é muito claro: ele deve deitar antes comigo!

Um Rapaz – (desconsolado) Ah! Desgraça!... De onde surgiu você, coisa horrível?

2.ª Velha – (segurando o rapaz pelo braço) Venha cá!

Um Rapaz – (dirigindo-se à Valentina) Não deixe esse monstro me arrastar, moça, pelo amor de Deus!

Valentina – Não é ela, é a lei que o arrasta, cidadão!

Um Rapaz – Sempre ouvi dizer que a lei era ruim, mas nunca pensei que fosse tanto assim!

2.ª Velha – Vamos, garotão! Por aqui! Não é conversa que eu quero!

Um Rapaz – Está bem... (dirigindo-se à Valentina) Mas veja se essa velha me deixa parar um pouco, para tomar fôlego. Não estou psicologicamente preparado para... executar a lei. Se ela não tiver calma eu vou fazer uma coisa feia por aqui, de tanto medo que sinto!

2.<sup>a</sup> Velha – Você fará quando chegar lá em casa, meu bem! Vamos!

A Segunda velha começa a arrastar o rapaz quando aparece uma terceira velha, ainda mais decrepita que as anteriores; a moça, desanimada, entra em casa.

Valentina – (dirigindo-se à Secretária) Não é possível! Isso é o máximo em matéria de feiúra! Já estou ficando com pena do rapaz! Ele vai levar um susto!...

3.<sup>a</sup> Velha – (dirigindo-se ao Rapaz, que está sendo arrastado e não pode vê-la) Para onde você está indo com essa mulher? (ARISTÓFANES, 1996, p.32).

A ocasião fica ainda mais fora do controle quando as três velhas disputam o mesmo rapaz, tentando justificar a prioridade por meio do argumento de ter a idade mais avançada. Com toda essa confusão, Valentina interfere na situação e propõe:

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, 1996, p.35).

Ao conseguirem “tomar o poder”, as mulheres propõem um governo no qual todos sejam iguais e que os interesses coletivos se sobrepusessem aos individuais, diferentemente do que acontecia já que os homens detinham a maioria dos “privilégios”. Porém, no desfecho da peça, Valentina se aproveita da sua posição de poder para benefício próprio, o que faz ruir o princípio da sua proposta de governo.

Portanto, salvo a comicidade da cena final da peça, é interessante lembrar que esse texto foi escrito por um homem, que pode usar da sátira para descaracterizar ou mesmo desqualificar a proposta ou a leitura de mundo das mulheres. Valentina faz propostas que, para a maioria dos que fazem a *pólis*, podem parecer loucura, arroubos de uma mente fluida e inconstante, como a feminina. Sendo assim, analisar toda a revolução política arquitetada pelas mulheres ressalva questões importantes em torno da posição social e política que lhe foram atribuídas dentro da sociedade ateniense, ou seja, o homem elabora o perfil feminino ao seu contraste. Um exemplo disso é a associação das mulheres apenas ao espaço do privado que, muitas vezes, analisamos apenas como um silenciamento. No entanto, notamos no decorrer da

comédia em questão a importância de elas possuírem, dentro desse imaginário, uma percepção de si nesse sistema que lhe foi delineado e para impor um posicionamento diante dele. O que nos interessa aqui não é negar essa vivência da mulher no interior das casas, mas sim ampliar esse olhar para outros espaços e funções que elas realizavam dentro da *pólis*, para além do olhar masculino.

## SAINDO DE CENA

No decorrer desta pesquisa, realizamos uma discussão em torno da construção dos lugares do público a partir das relações do político na *pólis*, tendo em vista que os signos urbanos que o caracterizam são a *acrópole*, o teatro, a *ágora* e o *pirineu*, locais caracterizados pelo poder e “atuação masculina”; em contrapartida ao privado, o qual tomamos como ponto a *oikía*, local de convivência da família, atribuído em especial à mulher grega a qual seria encarregada de “administrar” a casa, atuando assim enquanto corpo cívico, porém restrita de se posicionar politicamente de maneira jurídica.

Diante disso, podemos refletir em torno da construção do “lugar” masculino e feminino na sociedade grega, enquanto construção histórica, representada a partir da segregação desses espaços e das representações literárias sobre os papéis político e social da mulher. No entanto, ficou claro que discutir a cidade apenas pela visão urbanística, que se atenta as funções das instituições enquanto o olhar do cidadão que as vivencia em seu cotidiano, não reflete uma análise ampla, tendo em vista que os espaços do público e do privado se misturam no cotidiano da cidade à medida que os signos urbanos vão apresentando mais de uma função. Por exemplo, a *ágora* remete ao local em que ocorrem as assembleias, mas também é utilizada como um espaço para o comércio, frequentado por mulheres mais pobres de condição livre (não escrava), para ajudar na manutenção de sua família, assim como, por estrangeiros, escravos, dentre outros.

Dito isso, não estamos negando a simbologia política do espaço das assembleias, ou sugerindo, por exemplo, que as mulheres podiam participar desse evento, mas estamos apenas buscando esclarecer que essa figura das mulheres restritas ao privado e do espaço público como algo apenas masculino não se sustenta.

[...] Segundo Cohen, por exemplo, as mulheres formavam o “seu” espaço público, certamente não apreendido pela visão masculina do universo político e *políade*. Na iconografia, podemos entrever cenas de encontros, conversações, participação em rituais que segmentavam essa cidade “feminina.” (ANDRADE, 2003, p.117).

Assim, podemos notar um pouco da construção dessa “cidade feminina” ao longo das nossas análises. Ao tomarmos como fonte de análise as comédias “*Lístrata*” e “*Assembleia de mulheres*”, observamos que as peças possuem



similaridades e diferenças que, de certa forma, funcionam de maneira complementar. Nas quais, ambas as histórias apresentam como personagens principais mulheres que em um dado momento buscam se inserir nas decisões jurídicas. Dessa forma, quanto às personagens, buscamos “mapear” semelhanças nas discussões entre o que seria o *ideal* a ser representado pelo feminino, social e politicamente, e os posicionamentos da característica personagem que vai contrária a essa atribuição, dentro das comédias aristofânicas, a *líder da revolta*.

Partindo das sessões “*dramatis personae*” e do “travestimento: sob o olhar do outro”, identificamos esses perfis dentro do enredo das peças. Nas personagens Lisístrata e Valentina, as mulheres que arquitetam os planos para “tomada do poder”, observamos atributos como o saber se colocar politicamente por meio do discurso, semelhante em certos pontos à forma de se portar dos homens; porém para esses discursos serem validados, elas tiveram que utilizar outros recursos. Em *Lisístrata*, utilizaram das suas “feminilidades” como um meio de ludibriar e manipular ao seu favor; já em “*Assembleia de mulheres*”, elas tiveram que “negar essas feminilidades”, através do travestimento, para serem validadas. Do outro lado, são apresentadas outras mulheres que, apesar de também participarem do plano, mostram uma postura menos assertiva mediante ao espaço político, preocupadas com atividades cotidianas da *oiká*, remetendo ao que é descrito como o ideal feminino ateniense, as *Melissai*.

Apesar de apresentar essa dicotomia entre as personagens marcadas por esse lugar de revolta e articulação em contrapartida ao lugar da mulher junto a administração da casa de moradia e do papel de mãe, dentro da nossa análise tornou-se notável que um aspecto não anula o outro. Um reflexo disso é a atuação das mulheres no âmbito sagrado que possuía um peso importante para a comunidade, tanto que os cargos de administração dos templos eram sorteados, assim como os cargos dentro do viés jurídico da *pólis*.

Nessa tarefa mediadora, as mulheres, segundo Sourvinou-Inwood, relacionavam-se diretamente com a coletividade, sem intermédio do gênero masculino. [...] Mas ao mesmo tempo, e por ter tanta importância na dimensão religiosa, essa ação coletiva não se dirigia propriamente à mesma coletividade que, para os homens cidadãos, caracterizava a esfera pública da vida. De fato, se podemos falar em *vida pública* no caso das mulheres *cidadãs*, uma das constatações que devemos fazer é a de que essa vida pública estava marcada, em termos simbólicos, por uma outra comunidade, a qual os atenienses do período clássico denominavam *patrís*. (ANDRADE, 2002, p.195-196).

O conceito de *patrís*, a qual Andrade (2002) se refere, se baseia “em experiências do espaço habitado por famílias cidadãos”, um público além das instâncias políticas. Percebemos assim a mulher nesse contexto desprendida da submissão masculina, na qual ela possui maior mobilidade dentro da cidade assim como contribui ativamente no seu funcionamento.

Voltando ao enredo das peças, é interessante observarmos que em *Lísistrata* o “golpe feminino” é esquematizado em um contexto específico, a Guerra do Peloponeso, possuindo um objetivo para além de um desejo pessoal. Assim, as mulheres só buscam “tomar o poder” com o intuito de restabelecer a paz entre as *poleis*, alcançado o objetivo o domínio político retorna às mãos dos homens. No entanto, em “*Assembleia de mulheres*,” o golpe ocorre sem apresentar uma motivação externa, como apresentado no ato 03, existia um momento de tensão antecedente entre as políticas democratas e aristocráticas, porém nada em específico que motivasse o golpe feminino para além do desejo das mulheres de participarem da vida jurídica da *pólis*.

Dessa maneira, na primeira comédia, observamos as mulheres pela primeira vez se articularem politicamente e, na segunda peça, temos uma visão do que seria um “governo feminino”. Isso nos possibilitou refletir em torno da união dessas mulheres e levantou questões como, por exemplo, a importância da lei de nascimento que controla o lado sexual das mulheres e determina quem são os cidadãos. Além disso, devemos acentuar como a mulher se torna fator para pensarmos a relação do espaço do privado em embate com o público, nos momentos em que a administração da casa se equipara ao do governo.

Sendo assim, como já colocado ao longo da pesquisa, é importante destacar que essas representações da mulher nas comédias analisadas são resultado de um discurso no qual a construção das identidades sociais é consequência de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear, e a definição de aceitação ou de resistência que cada comunidade produz de si mesma (CHARTIER, 2002). Esse fato não diminui a complexidade da nossa discussão, pelo contrário, a partir dessa percepção pudemos destacar o que era socialmente aceitável na época quanto ao feminino e trabalhar na construção desses papéis tanto do masculino quanto do feminino, como aqui fizemos, a partir das representações, da alteridade e de como a configuração da cidade é abordada.

Portanto, a partir das análises apresentadas, é perceptível como a maneira que a organização do espaço urbano é mostrada reflete na social, evidenciando assim características das relações entre o político, o sagrado, e os agentes atuantes desses locais na construção do público e do privado. Ao analisarmos sob a ótica das funções dos signos urbanos/instituições, nos é apresentada a “cidade dos cidadãos”; porém quando nos debruçamos sob o cotidiano, os outros agentes dessa organização aparecem e surgem outros âmbitos a serem analisados, o que nos possibilita explorar de forma mais ampla os papéis moldados, assim como os desempenhados para e pelas mulheres. Ademais, reforçamos a amplitude desse debate dado as diversas possibilidades a partir dos outros agentes que compõem essa conjuntura, como os escravos, estrangeiros e as outras “categorias do feminino” etc.

## FONTES

ARISTÓFANES. **A revolução das mulheres (Assembleia das mulheres)**. Tradução Mário da Gama Kury. [S. l.]: Expresso Zahar, 1996.

ARISTÓFANES. **Lisistrata**. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2003.

ARISTOPHANES. Ecclesiazusae. **Perseus Digital Library**, v. 2. Eugene O'Neill, Jr. New York: Random House, 1938. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0030%3Acard%3D169>. Acesso em: 28 jan. 2020.

## REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Marta Mega de. A “cidade das mulheres”: a questão feminina e a *pólis* revisitada. *In*: FUNARI, Paulo Pedro A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. (org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 115-147.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. Tradução Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARONE, Caterina. A máscara antiga na cena contemporânea: tragédia e comédia. Tradução Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti). **O Percevejo Online**, v. 05, n. 02, jul./ago., 2014, p. 16-34.

BELEBONI, Renata Cardoso. O leito de Procusto: o gênero na Grécia Antiga. *In*: FUNARI, Paulo Pedro A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. (org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 149-162.

BENEVOLO, Leandro. A cidade livre na Grécia. *In*: BENEVOLO, Leandro. **História da Cidade**. Tradução Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 75-132.

CASTIAJO, Isabel. **O Teatro Grego em contexto de representação**. 2012. Monografia — Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/5653/6/O%20Teatro%20Grego%20em%20Contexto%20de%20Representa%3%a7%3%a3o%20%282012%29.pdf>. Acesso: 10 jan. 2019.

CAVALCANTE, Laís Medeiros; LIMA, Marinalva Vilar de. As comédias de Aristófanes: dimensões do político. *In*: LIMA, Marinalva Vilar de; CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa (org.). **Estudos Clássicos Grécia**. Campina Grande: EDUFCG, 2013. p. 71-81. (Série Textos didáticos; ano 3, vol. 1, n.2).

CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. Tradução Andrea Daher e Zenir Campos Reis. **Estudos Avançados**, 11(5), 1991, p.173-191. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/250983425\\_O\\_mundo\\_como\\_representacao](https://www.researchgate.net/publication/250983425_O_mundo_como_representacao). Acesso em: 12 nov. 2019.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. O texto em silêncio. *In*: FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **Ver a cidade**: cidade, imagem, leitura. São Paulo, Nobel, 1988, p. 7-19.

FILIPOUSKI, Ana Mariza. Apresentação. *In*: ARISTÓFANES. **Lisístrata/A greve do Sexo**. Tradução Millôr Fernandes. LPM: Porto Alegre, 2003.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MATA, Giselle Moreira da. **Ritual de máscaras**: teatro, cidadania e identidades. 2011. Disponível em: <http://www.seer.furg.br/hist/article/view/2400>&gt;. Acesso em: 16 mar. 2016.

JÁCOME NETO, Félix. **O lugar da eleição na Democracia antiga**. 2018. Disponível em: <http://institutomundoantigo.com.br/o-lugar-da-eleicao-na-democracia-antiga/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

KATZ, Marlyn A. As mulheres, as crianças e os homens. *In*: CARTLEDGE, Paul (org.). **História ilustrada Grécia Antiga**. Tradução Laura Alves e Aurélio Rebello. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009, p.164-213.

MAFFRE, Jean-Jacques. **A vida na Grécia Clássica**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1989.

MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica greca e latina**: temas fundadores da literatura ocidental. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.

MANFRED, A. Z. A Grécia nos séculos V e IV a.C. *In*: MANFRED, A. Z. **História do mundo**: o mundo antigo – Idade Média. vol. 1. Tradução Maria Luísa Sousa Borges. Lisboa: Edições Sociais, 1977. cap. 5. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/manfred/historia/v01/index.htm>. Acesso em: 18 set. 2019.

MATA, Giselle Moreira da. **Entre risos e lágrimas**: uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI a IV a.C.). 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e poder na grécia. **Hvmanitas**, v. XLV, 1993, p.69-93.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PLATÃO. **Górgias**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 380 a. C. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/~fidalgo/retorica/platao-gorgias.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2019.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a.C.). **Mirabilia**: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval, n. 1, 2001, p.48-55. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2226874>. Acesso em: 23 nov. 2019.

VRISSIMITZIS, Nikos A. **Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga**. Tradução Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002.