

Symbolon III

PAZ E CONCÓRDIA

Em...

Homero

Aristófanes

Isócrates

Cícero

Virgílio

Erasmus

editado por

BELMIRO FERNANDES PEREIRA

JORGE DESERTO

PORTO 2014

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: SYMBOLON III – PAZ E CONCÓRDIA

ORGANIZAÇÃO: BELMIRO FERNANDES PEREIRA E JORGE DESERTO

EDIÇÃO: FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANO DE EDIÇÃO: 2014

COLECÇÃO: FLUP e-DITA

EXECUÇÃO GRÁFICA: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda.

TIRAGEM: 150 exemplares

DEPÓSITO LEGAL: 311011/10

ISSN: 1646-1525

ISBN: 978-989-8648-36-5

Paz e Concórdia em Aristófanes

1.

A parte final do século V a.C. – quase trinta longos anos – encontrou Atenas num estado quase permanente de guerra. Não que isso não tivesse já acontecido anteriormente, também com consequências pesadas e dolorosas. Tem sido calculado que, no período clássico, Atenas terá estado em guerra dois anos em cada três (cf. Wees 2000: 82). Mas as guerras, na verdade, não são todas iguais. No início do século, por exemplo, a ameaça era exterior – e, se nem todos os Gregos se haviam unido contra ela por igual, o facto é que se pode falar de uma conjugação de esforços para afastar o perigo vindo do Oriente. Agora, naquele final de século, as coisas eram diversas, os Gregos combatiam entre si, Espartanos e Atenienses – ambos com um bom número de outras cidades do seu lado – perseveravam numa guerra que ia arruinando e enfraquecendo toda a Hélade.

Para os Atenienses, como se compreende, esta guerra não era um assunto distante. Todos os dias tinham diante dos olhos os seus efeitos, as suas consequências, a vida seguia o caminho irregular dos sucessos e das derrotas. Ora, se não era assunto do qual a cidade pudesse arredar-se, também dele se não afastaria a comédia.

2.

O teatro, como sabemos, era uma das mais exemplares ocasiões para o exercício da cidadania. Os festivais de Dioniso, tanto aquele que decorria no Inverno, num ambiente mais doméstico – o festival das Leneias –, como o festival de Primavera – as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias – eram uma ocasião na qual a cidade se reunia e, num anfiteatro em que, pela própria disposição do lugar, os espectadores, de algum modo, se viam ao espelho, reflectia – e via-se reflectida – nas histórias que se viviam na cena. A tragédia, presa dos assuntos elevados e das narrativas míticas de um passado longínquo, podia, às vezes, por viesados caminhos, deitar os olhos à actualidade, mas o seu efeito, predominantemente emocional, afastava-se de um aqui e agora que não lhe convinha. A comédia, na sua festiva desordem, tinha lugar para os acontecimentos mais próximos, acolhia as pequenas e grandes histórias do quotidiano, muitas vezes num incessante e arriscado vaivém entre os dois mundos ali postos face a face: a *skene* e o *theatron*.

Além disso, embora seja discutível apresentar tragédia e comédia como opostos, de tal modo se foram influenciando e contaminando ao longo daquele século V a.C., é certo que podemos desenhar uma oposição que pode ser, de algum modo, produtiva para o tema que me proponho tratar: a tragédia apresenta, na sua intriga, uma alteração de fortuna ou de conduta que leva a uma situação de sofrimento e destruição. É certo que há excepções, de distintas naturezas, que não é este o momento adequado para aprofundar, embora constituam matéria de interessantíssima discussão¹. A comédia, por outro

¹ Efetivamente, não é fácil enquadrar um bom número das tragédias do século V a.C. na sumária e imperfeita caracterização enunciada acima. Basta pensar em algumas obras que ocupam o período final da carreira de Eurípides (como *Ion*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena*, *Orestes*) para percebermos que a tragédia grega dificilmente suporta uma definição unívoca. Sobre esta questão veja-se Quijada Sagredo 2011. Se nos afastarmos das obras contemporâneas do teatro de Aristófanes e nos lembrarmos da *Oresteia*, vemos uma intriga que passa da retribuição cega da violência para uma restauração da ordem à sombra das instituições da *polis*. De algum modo, passe o exagero, o paradoxo é que, no final do século, o mesmo papel parece estar nas mãos de Aristófanes – e isso diz-nos bastante sobre as manobras de ajustamento a que comédia e tragédia se sujeitaram para viver em sã convivência. Para uma abordagem breve do tema da partilha de um território comum entre tragédia e comédia, veja-se Deserto (2010: 30-46), mas atente-se igualmente em Taplin (1983; 1986; 1996) e Silk (2000: 42-97).

lado, por muitas perturbações e incertezas que a sua sobressaltada acção contemple, tende a terminar com uma restauração da ordem, normalmente representada por uma celebração pública, seja esta um cortejo nupcial ou assuma uma qualquer outra natureza. De algum modo, a comédia tende a recompor o mundo – muitas vezes através da mais desbragada fantasia – e tende a procurar a harmonia, mesmo no meio da mais profunda desordem. Não parece estranho, portanto, que possa encontrar caminhos para a paz e para a concórdia, mesmo em momentos em que esse pareça o mais improvável dos percursos.

3.

No caso de Aristófanes – e convém lembrar que, no que respeita à comédia do século V, é apenas este o autor que conseguimos olhar com consistência suficiente – as três comédias que mais directamente podemos ligar ao tema da paz e da concórdia estão muito directamente associadas às suas circunstâncias históricas e representam, por isso, três momentos distintos de um conflito que se arrastou penosamente por vários anos.

Em *Os Acarnenses*, a primeira delas, apresentada em 425, nas Leneias, temos uma guerra ainda relativamente recente. É certo que o conflito já levava seis anos, mas é necessário ter a noção de que o tempo não fluía da forma acelerada a que estamos hoje habituados, as guerras não atravessavam continentes apenas com o carregar de um botão e, mais ainda, sujeitavam-se às agruras do Inverno e não mantinham, portanto, a mesma intensidade durante o ano inteiro. Esta guerra já tinha levado aos Atenenses muitas provações, algumas delas particularmente difíceis, como o verem-se forçados a abandonar as suas terras ou a peste que resultou da reclusão forçada ao espaço confinado das muralhas. No entanto, é ainda na esfera particular que esta comédia evolui e nela se nota igualmente que, na cidade, são bastantes os partidários da guerra e não parece fácil a tarefa de trazê-los para o campo da paz.

A segunda comédia, a *Paz*, datada de 421, apresentada no palco privilegiado das Grandes Dionísias (é certo que não ganhou o primeiro prémio, ficando-se pelo segundo lugar, atrás dos *Kolakes* de Êupolis), surge numa ocasião completamente diferente. A sua representação antecede em poucos dias a formalização de um tratado de tréguas a que normalmente se dá a designação de ‘paz de

Nícias'. A comédia reflecte, portanto, o ambiente extremamente positivo que percorreria toda a cidade, embalada na esperança de uma paz duradoura. Neste caso, há um tom predominantemente pan-helénico e a intriga fantasista revela-se uma celebração da paz que se estende a todo o território grego.

Dez anos depois, em 411 – ou seja, vinte anos depois do início da guerra –, o ambiente era completamente distinto. A guerra não só tinha regressado como a situação de Atenas era, nesse momento, particularmente difícil. Tropas espartanas mantinham-se estacionadas no território da Ática, em Deceleia, constituindo uma ameaça constante e próxima. Dois anos antes, a ambiciosa expedição ateniense à Sicília transformara-se numa tremenda derrota e causara, além disso, a destruição da frota, sustentáculo do poderio militar da cidade. A reconstrução dessa mesma frota, feita à custa de uma reserva de fundos, supostamente a usar apenas em último recurso, esgotava a riqueza de Atenas e não mostrava resultados compatíveis com o investimento. É neste cenário incerto que Aristófanes propõe uma intriga muito ancorada à realidade da cidade e, paradoxalmente, de extrema fantasia. E também aqui o apelo ultrapassa largamente as fronteiras da Ática: era necessário que todos os Gregos fossem susceptíveis aos encantos da Reconciliação.

Em três distintas ocasiões, com um intervalo de 14 anos, o comediógrafo propõe-nos uma abordagem que, de algum modo, funciona também como termómetro da própria evolução do conflito. A comédia acompanha a respiração da cidade, às vezes antecipa-a, não deixa de caminhar sobre as marcas dos passos que indicam o percurso da *polis*². O tempo da cidade e o tempo da comédia tendem a coincidir. E, mesmo quando propõe intrigas de evasão e fantasia, essa evasão faz-se *por dentro* dos temas que preocupam a cidade e não por via de um total alheamento.

4.

Se há aspecto que marca a comédia de Aristófanes – e que, com naturais cautelas, poderemos estender a outros comediógrafos

² Para uma leitura breve da posição destas três obras quanto ao evoluir do conflito, veja-se Newiger 1996.

atenienses – é a originalidade das suas intrigas. É claro que o nosso conhecimento muito fragmentário da produção cômica ao longo do século V nos sugere algum comedimento. Por outro lado, aquela afirmação não sugere que as intrigas da comédia ateniense fossem totalmente inesperadas ou surpreendentes. Há, por regra, um padrão definido de desenvolvimento, no qual uma situação, inicialmente desfavorável, é enfrentada por uma figura singular, mais ou menos acompanhada; o seu objetivo é reverter a situação existente, tornando-a favorável ou, pelo menos, satisfatória. Como defende Sommerstein (1998: 11-13), o desenvolvimento deste padrão de intriga, pesem embora todas as possíveis variações – e são algumas, e são por vezes importantes –, segue quatro fases facilmente identificáveis: a conceção, a luta (ou seja, o momento em que a personagem tenta impor o seu ponto de vista, enfrentando dificuldades várias), a realização e as consequências³. Para além deste padrão reconhecível, há, naturalmente, na comédia do século V, um conjunto de tópicos e de figuras que seriam comuns a vários autores e que certamente fariam as delícias de um público ansioso por encontrar na comédia o conforto de um riso assente em motivos familiares. Que alguns dos motivos e piadas já caminhavam para a exaustão testemunha-o o próprio Aristófanes em alguns momentos, mas sem que isso o faça – são soberanos os apetites dos espetadores – virar-lhes as costas⁴. No entanto – e é isso que agora me interessa –, para lá destes dispositivos padronizados, há em todas as comédias um elemento nuclear, uma ideia forte em volta da qual se desenvolve o padrão da intriga. Essa “Grande Ideia”, como alguns lhe chamam⁵, é habitualmente de uma grande originalidade, abrindo caminho para uma imaginação e fantasia sem limites. A possibilidade de criar situações que não se sujeitam a qualquer freio configura a comédia como o género em que, pelo menos neste nível particular, a imaginação se acha mais isenta de barreiras e de constrangimentos.

³ Sobre o padrão de desenvolvimento de uma intriga na Comédia Antiga, veja-se igualmente Sifakis 1992.

⁴ Entre outros, vejam-se, por exemplo, as queixas na parábase de *As Nuvens* (518-548) ou o início de *As Rãs* (1-20). A questão relativa ao público da comédia ateniense e à forma como o seu gosto se refletia no produto final apresentado é já antiga (veja-se, já com quarenta anos, a interessante reflexão de Walcot 1973).

⁵ Cf. Sommerstein (1998: 11), que atribui, em nota, a designação a William Arrowsmith.

Veja-se o caso das três comédias que aqui nos ocupam. Em qualquer delas detetamos o padrão quadripartido enunciado por Sommerstein. Mas, para além dessa conformidade estrutural, e mais importante do que ela, em todas existe uma estimulante e original ‘Grande Ideia’, daquelas capazes de sugestionar e incendiar imaginações durante séculos.

Em *Acarnenses*, um velho cidadão ateniense, um camponês reveladoramente chamado Diceópolis⁶, farto dos constrangimentos da guerra e de um poder político desinteressado e facilmente embaçado pelos cantos de sereia dos partidários de uma política belicista, decide, ainda que a duras penas, estabelecer com o inimigo umas tréguas privadas, que lhe permitem a prosperidade, enquanto todos os outros continuam a sofrer as agruras da guerra. Este dispositivo, que coloca guerra e paz a coexistirem no mesmo lugar e na mesma ocasião, permite claramente ilustrar, sempre através do riso, o modo como uma e outra poderiam atuar sobre a vida dos Atenienses.

Em *Paz*, é um voluntarioso cidadão (o vinhateiro Trigeu) quem salva *Eirene* (a Paz), aprisionada por *Polemos* (Guerra) numa gruta cuja entrada estava tapada por enormes pedras. Este resgate da Paz traduz uma intriga particularmente fantasista, com várias personagens alegóricas, o que contribui para conferir à peça – e isso vai de acordo com a data de representação – um caráter mais festivo.

Por fim, *Lisístrata*, de todas a mais conhecida⁷, onde assistimos a uma revolta das mulheres de toda a Grécia, lideradas pela Ateniense que dá nome à peça, que decretam uma greve ao sexo enquanto os homens, seus maridos, não cederem e não optarem pela reconciliação entre os Gregos. As mulheres apropriam-se do espaço público e conseguem fazer com que o desejo erótico e o desejo de reconciliação se equiparem. O fim do conflito não se afigura fácil, mas acaba por

⁶ O nome junta *dikaios* (‘justo’) e *polis*, e mostra como a comédia não se furta aos assuntos da cidade – vejam-se os vv. 497-500, justamente célebres.

⁷ E também a mais representada. Dá testemunho deste facto o levantamento oportunamente feito em Portugal (cf. Silva 1998: 153-159; 2001: 146-151; 2004: 74-79). A um nível mais amplo, o registo da AGRD (*Archive of Performances of Greek and Roman Drama* – www.apgrd.ox.ac.uk) referia, entre 2000 e 2007, 44 representações da *Lisístrata*, mais de um terço do total das obras de Aristófanes, deixando a grande distância as seguintes (*Aves*, 17; *Rãs*, 15; *Nuvens*, 10; cf. Sommerstein 2009: 223). Consulta mais recente junta-lhe mais sete referências no período 2008-2011 (consulta em julho de 2012).

surgir, impelido pelo mesmo tipo de pulsões que guiam os instintos naturais do ser humano.

Certamente que a comédia ateniense é conhecida pela solidez de um conjunto de dispositivos humorísticos que garantiam sucesso junto do público da época e que tornam, ainda hoje, apreciado o seu humor, mas o efeito destas ideias geniais que fundam cada uma das intrigas é ainda mais intemporal, até porque assenta num elemento a que os tempos modernos vieram a conferir mais valor, a originalidade. Por outro lado, no que respeita à temática da guerra e da paz, estas ideias mostram força suficiente para ainda hoje serem apelativas e passíveis de uso em muitos dos conflitos que temos vivido em tempos mais recentes.

5.

De todas as formas literárias com que os antigos Gregos conviavam, o teatro é aquela onde mais se esbatem – e ao mesmo tempo se confundem – as fronteiras entre o mundo público e privado. Isso acontece pela natureza das intrigas e, principalmente, pela forma de apresentação pública, que coloca as personagens diante do espetador, dando-lhe voz e figura e, por isso, criando uma relação mais forte e mais profunda. Na tragédia, esse efeito, embora largamente presente, acaba por ser atenuado pela remissão para o mundo do mito, o que cria uma distância que arrefece o envolvimento do espetador. Na comédia, esse contacto com entidades individuais faz-se à volta de temas de interesse quotidiano, por mais que se mascarem de fantasia, e muito facilmente as questões de incidência doméstica se relacionam, mesmo que, por vezes, de forma apenas metafórica, com a vida comunitária. Além disso, as questões domésticas são trazidas diante de toda a comunidade, num festival que a *polis* promove e que congrega, de forma empenhada, todo o corpo cívico⁸.

Há aqui, portanto, um movimento duplo, aparentemente conflituante, que o teatro tende a harmonizar. Por um lado, o espetáculo teatral assume-se, na sua vivência pública e social, como uma mani-

⁸ A prova da importância dessa vertente cívica é o facto de o festival das Grandes Dionísias ser avaliado, no final, numa reunião da *ekklesia* que se realizava no próprio recinto do teatro.

festação coletiva, que podemos aproximar de outras que atravessam a vida da *polis*, como a *ekklesia*, os tribunais, muitas das cerimônias religiosas. De algum modo, como sabemos, um festival como as Grandes Dionísias incorpora elementos de cada uma das ocasiões públicas atrás mencionadas e até, de algum modo, pode assumir-se como a súpula de todas elas. Por outro lado, coloca à vista, expõe, no enredo das peças, de forma radical, situações e acontecimentos que pertencem ao interior da casa de cada um. Ao fazê-lo, não por intermédio da narração, dispositivo mediador que se assume naturalmente como filtro, mas pela dramatização, de uma forma que é mais crua, mais imediata e mais palpável, esse mundo privado ganha uma vivacidade e um relevo até aí inéditos. A personagem de teatro, pela forma como se individualiza e se singulariza, debaixo de um corpo e de uma máscara, funciona como um espelho, um mecanismo de duplicação, no qual facilmente o espetador vê inscrever-se a sua própria individualidade. Esse mecanismo, que hoje valorizamos apenas marginalmente, habituados que estamos a conviver a toda a hora com personagens de ficção, era potenciado, no século V a.C., pela absoluta novidade de que este fenómeno se revestia: as personagens dramáticas estavam a acabar de nascer, iam pouco a pouco ganhando forma, a sua presença não era banal, apenas se viam nos festivais de Dioniso. Aquelas figuras, na exposição dos seus sofrimentos, das suas alegrias, das suas fantasias, iam o mais longe que até ali se tinha ido em termos da criação de uma zona indistinta, de fronteiras esbatidas, entre o mundo resguardado da vida doméstica e a esfera pública.

Nesta linha de raciocínio, a comédia está mais próxima dos assuntos do quotidiano, mais atenta a uma atualidade que, com frequência, a leva a derrubar a divisão entre *theatron* e *skene*. No caso das três obras de Aristófanes que têm como vertente temática a paz, esta temática da articulação entre esfera privada e esfera pública pode configurar – ou, pelo menos, ajudar a configurar – uma interessante chave de leitura.

É, sem dúvida, em *Acarnenses* que essa dimensão privada ganha feição mais marcada. Antes de mais porque a paz, nesta comédia, é resultado de uma teimosia individual – Diceópolis estabelece as tréguas à revelia de toda a cidade e mantém até ao fim um intenso egoísmo, a raiar a insolência, que torna mais nítido o sofrimento de todos aqueles que o rodeiam. A atitude de Diceópolis é tomada

à margem da *polis* e, de algum modo, contra ela, quer porque os cidadãos se mostram desinteressados em relação aos assuntos da cidade, quer porque estão dispostos a embarcar nas mais variadas ilusões, vendidas por vozes de reputação mais do que incerta. A escolha de Diceópolis parece, por isso, ser justificada, mas não deixa de construir-se *contra* a lógica de organização da vida coletiva ateniense.

Mas é, no entanto, uma clara manifestação dessa vida coletiva, a um nível algo distinto, que constitui o principal obstáculo que se ergue diante de Diceópolis: o Coro de habitantes de Acarnas que dá o nome à peça. Não é demais sublinhar que o teatro grego é um espectáculo de natureza coral, ou seja, no qual o canto e a dança têm um papel fundamental. Além disso, o coro da comédia, pela própria natureza do género, está, por regra, envolvido na ação, em contraste com o maior distanciamento do coro trágico. Por outro lado, ao ser constituído por vinte e quatro elementos, o coro de comédia ganha, no contexto da própria dinâmica da representação, uma notável preponderância.

No caso desta comédia, o coro é composto por habitantes de Acarnas, uma região rural, no norte da Ática, grande produtora de carvão. O seu afastamento do núcleo urbano torna-os vítimas mais expostas às pillagens do inimigo e, por essa razão, as tréguas de Diceópolis aparecem-lhes como uma traição e estes homens, conhecidos pela sua dureza, vêm dispostos a castigar o traidor com a morte. A duras penas consegue Diceópolis fazer-se ouvir, depois de os ameaçar com a tomada de reféns – uns sacos de carvão pelos quais, como se compreende, estremece o coração dos homens de Acarnas – e depois ainda de, continuando a paródia a Eurípides, se revestir com os farrapos do Télefo do poeta trágico, para com isso tornar o seu discurso mais convincente. A tarefa não é fácil e se o Coro, num primeiro momento, se divide em dois, acaba depois por render-se à evidência da prosperidade que as tréguas exibem. Em *Acarnenses* temos, pois, um coro ateniense – mas que representa uma parcela muito particular do corpo cívico – e toda a dinâmica da comédia consiste, neste momento inicial que antecede a parábase, em conquistá-lo para a causa da paz. Conseguido este difícil propósito, é numa esfera especificamente individual que, a partir daí, os benefícios de Diceópolis são apresentados: ele pode comerciar livremente com as cidades em relação às quais havia um embargo em termos de trocas comerciais, ele pode participar em banquetes e

cultivar livremente os campos. Em pungente contraponto, Lâmaco, a figura de general que aqui personifica os partidários da guerra, continua a sofrer, e o contraste é desenhado com a presença de ambos em cena, cada um em seu mundo, sem qualquer espécie de contágio possível.

Em *Acarnenses*, a paz tem uma dimensão especificamente individual e acaba por ser um gesto tomado à revelia da *polis*, num momento, suspeita-se, em que a cidade ainda não parece preparada para esse passo. O gesto de Diceópolis é um gesto que desafia e se opõe à comunidade e em momento algum parece destinado a acolhê-la. Claro que o efeito sobre o público presente no teatro é discutível e difícil de determinar, mas esta é uma peça que espelha uma cidade, na aparência, claramente dividida.

Quatro anos depois, Atenas está pronta para acolher a paz de braços abertos. E é efectivamente *Eirêne*, a Paz, que Trigeu, o vinhateiro, vai libertar. A Paz havia sido raptada e encarcerada por *Pólemos*, a Guerra, e os deuses, fartos das questiúnculas dos homens, haviam-se desinteressado do assunto. Trigeu atira-se à sua missão num rasgo heróico, elevando-se nos ares num Pégaso muito próprio, um malcheiroso mas eficaz escaravelho, de evidentes ressonâncias trágicas. Mas este agora não é um assunto particular, nem sequer exclusivamente ateniense: o Coro que o ajuda é um Coro pan-helénico, cada elemento representando uma região grega, e nessa dimensão colectiva se tornam patentes as suas forças e as suas fraquezas: numa desunida união, cada um puxa para o seu lado, no momento em que se desviam as rochas que encarceram a Paz.

Mas é depois de libertada que se torna mais evidente como se intersectam as dimensões individual e colectiva. A Paz vem acompanhada por duas donzelas, *Opôra*, a Colheita, a época de colher os frutos, e *Theoría*, a Festa, aquela que representa todos os espectáculos e cerimónias públicas. A primeira, com quem Trigeu irá contrair as suas núpcias, é, naturalmente, a imagem da prosperidade individual que apenas a Paz torna possível. A segunda, que Trigeu entrega aos magistrados da cidade, numa cena cheia de insinuações de natureza erótica, encarna toda a vivência colectiva, todo o conjunto de celebrações, festivais e rituais de natureza religiosa, de que os cidadãos tinham sido obrigados a prescindir devido à guerra. Neste hino à paz constituído pela segunda parte da peça, após a parábase, o

particular e o colectivo apresentam-se, pois, com força semelhante, fazendo, por igual, parte da harmonia reencontrada.

Em *A Paz* há um homem que sobe aos céus montado num escarvalho, vemos *Polemos*, num arroubo culinário, preparado para esmagar num almofariz as diversas cidades gregas, temos *Eirene*, a Paz, restituída ao mundo em forma de estátua tutelar, vemos *Opôra* e *Theoria* a serem alvo dos dichotes libidinosos dos atenienses. E nada disto, convenhamos, parece tão fantasista, no contexto ateniense, como a *Lisístrata*, na qual as mulheres tomam a seu cargo a restauração da paz e a reconciliação entre todos os Gregos. Que a guerra pertence aos homens, é coisa que ouvimos desde os Poemas Homéricos, e esta comédia volta a repeti-lo. Mas há várias maneiras de guerrear, e esta é uma guerra muito própria. Quando as mulheres se recusam a cumprir os seus deveres conjugais, Aristófanes, como sublinha Alan Sommerstein (2009: 224), deixa de lado, convenientemente, que o cidadão ateniense poderia ter outras formas de aceder aos prazeres carnaís. O que interessa a Aristófanes é outra coisa e esta pertence mesmo ao mundo da fantasia: a paz, a harmonia entre os Gregos parece, neste momento, tão improvável, que a única solução para a atingir é que os homens da Grécia tenham pela *Diallagê*, a Reconciliação, a jovem que exhibe os seus encantos diante dos negociadores de paz, o mesmo tipo de desejo, motivado por Eros, ao qual o espírito e os sentidos se submetem. Fazer do desejo de paz e reconciliação algo instintivo, ligado aos sentidos e aos impulsos mais básicos é – o tempo parece prová-lo, amargamente, de forma cíclica – inverter uma natural e perigosa tendência humana.

Mas esta dimensão individual, privada, que, alastrando por toda a Grécia, conduz à loucura os homens de um e do outro lado, é igualmente complementada por uma perspectiva mais colectiva, esta de teor mais especificamente ateniense. O Coro desta peça está, desde a sua entrada, fragmentado em dois semi-coros, um de mulheres e outro de homens, que se defrontam na acrópole, onde as mulheres impedem o acesso ao tesouro da cidade. É que os homens, enquanto houver dinheiro para gastar, não deixarão de aplicá-lo na guerra. Aqui, já que se trata de um coro de velhas e de velhos, está ausente a vertente erótica e a mesma oposição entre sexos desloca-se para uma questão que assume um peso coletivo – mas que joga, ao mesmo tempo, com um estereótipo frequentemente evocado nas comédias de Aristófanes que tratam a inversão de papéis entre géneros, o de

que as mulheres, habituadas a administrar a casa, sabem bem melhor o que fazer, quando se trata de assuntos económicos.

A guerra e a paz não são, claramente, apenas assuntos da *polis*. Entram em casa de cada um, invadem-lhe todos os gestos do quotidiano. Um dos aspetos mais interessantes da leitura conjunta destas três comédias de Aristófanes – mesmo uma leitura superficial como aquele que aqui se esboçou – é descortinar o modo como o comediógrafo não perdeu nunca a consciência dessa verdade, mesmo quando são evidentes os elementos contextuais que decorrem da fase do conflito em que cada uma das peças foi apresentada.

6.

Sobra ainda um último ponto, breve. Podemos ler, nestes retratos, com muito de fantasia, da Atenas do século V a.C, muitos sinais que parecem inquietantemente atuais. Não será difícil encontrá-los: desde a noção, que a História tem vindo a confirmar, de que as guerras se iniciam muitas vezes pelos mais fúteis motivos (vejam-se as etiologias da guerra que aparecem em *Acarnenses* e *Paz*), até ao compreensível desgosto do Mercador de armas, que, em *Paz*, vê o seu negócio arruinado pelo tratado que termina as hostilidades. Tudo isto, e não só isto, é desesperantemente moderno. Multiplicam-se as guerras e os apelos à paz – e a multiplicação de umas e outros parecem andar em linhas paralelas, mundos distintos que nunca se encontram.

Os pontos de contacto são evidentes, as diferenças não anulam aquilo que ciclicamente se repete. Dois mil e quinhentos anos depois, continuamos presos, em muitos lugares do mundo, às mesmas arriscadas incertezas que levaram aos avanços e recuos que as comédias de Aristófanes nos testemunham naquele intervalo de 14 anos. Em todo este tempo, já devíamos ter aprendido alguma coisa.