

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM *LISÍSTRATA* DE
ARISTÓFANES

*The construction of womanhood in Aristophanes’
Lysistrata*

Ana Maria César Pompeu*

RESUMO

Aristófanes usa paradigmas míticos na construção do gênero feminino em *Lisístrata*, os quais se mostram eficientes para a comprovação da competência das mulheres em apresentar um discurso justo para a cidade. Objetivamos analisar tais modelos inseridos nos temas político (a guerra do Peloponeso) e sexual (a greve de sexo realizada pelas mulheres para acabar com a guerra), que se cruzam em toda a peça.

Palavras-chave: *Elio Aristófanes; Feminino; Paradigmas Míticos.*

ABSTRACT

Aristophanes uses mythical paradigms in constructing the female gender in *Lysistrata*. Such paradigms effectively evidenciate women's competence in delivering a discourse that is fair to the city. We aim to present these models embedded in political (the Peloponnesian War) and sexual themes (the sex strike held by women to put an end to the war), that intersect throughout the play.

Keywords: *Aristophanes; Female; Mythic Paradigms.*

*Universidade Federal do Ceará.

Os poetas gregos sempre expressaram certa animosidade em relação à mulher. *Lisístrata* é a primeira peça feminina de Aristófanes e também a mais obscena de todas. O comediógrafo herdou o inventário dos recursos mais vulgares e desgastados do mundo da comicidade tradicional, no entanto, ele teve que dosar, num nível mais elevado, o potencial burlesco da comédia e a intervenção social, de que dependia o reconhecimento do seu papel didático na pólis¹; e, dentro desse programa inovador, se insere a temática feminina.

O comediógrafo, embora muito crítico em relação a toda esta herança cômica, sabia que não podia erradicá-la inteiramente de seu teatro, sob pena de não ter os favores do público.² Desse modo, vemos que, em *Lisístrata*, as mulheres aparecem como amantes do vinho, astuciosas, adúlteras e apegadas demasiadamente ao sexo (v. 1-3):

Lisístrata - Mas se as tivessem chamado a uma festa de Baco, a um templo de Pã, a um em Colíade, ou ao de Genitália, nem seria possível passar por causa dos tamborins.

A falta de exemplos antigos de uma protagonista feminina como Lisístrata na comédia – antes dela a mulher se resumia a breves aparecimentos, nas peças de Aristófanes, como vendedoras de mercado ou divindades menores, sendo os papéis femininos sobretudo personificações, figuras mitológicas ou parentes de homens ilustres – mostra que, ao dar impulso à intervenção feminina, Aristófanes apenas acompanhava o curso dos tempos.³ A guerra foi a grande responsável por mudanças radicais na sociedade ateniense, o que se observa na imagem da mulher recatada, limitada ao âmbito da casa, na Atenas da primeira metade do século V a.C.

Em *Lisístrata* (v. 16-19), vemos também essa imagem:

¹ SILVA, Maria de Fátima. A mulher, um velho motivo de cómico. In: OLIVEIRA, Fco. de.; e SILVA, M.F. *O teatro de Aristófanes*. 1991. p. 207-244.

² Id., *ibidem*.

³ Id., *ibidem*.

Calonice - elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres. Pois uma de nós ao marido inclina-se, outra desperta um escravo, o filhinho uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela.

Mas as mulheres tomando a Acrópole ateniense e fazendo uma greve de sexo é um quadro exótico, levando-se em conta que elas, na realidade de Atenas, não participavam da cidade, de modo a serem consideradas cidadãs plenas. Embora uma mulher de nascimento cívico fosse também uma cidadã (*politís*), não tinha, em Atenas, nem capacidade judiciária nem direito de propriedade (*egktésis*). Sua cidadania era latente e se exprimia, por exemplo, quando se tomava a questão da origem legal de seus filhos.⁴

Nicole Loraux em *Les enfants d'Athéna*⁵ aborda a questão do mito da autoctonia e a separação dos sexos como uma explanação do tema da cidadania feminina. Ela parte de dois enunciados da peça trágica *Íon* de Eurípides: "o povo autóctone da célebre Atenas" (v. 29-30) e "Eriictônio, filho da terra" (v. 20-21) - é importante notar que o termo autóctone também é referido na *Lisístrata*, (v.1082) "Coro. Mas eis que também vejo os nascidos da terra", apontando os embaixadores atenienses. A proclamação reiterada da autoctonia coletiva dos atenienses priva as mulheres de Atenas de sua função reprodutora. No entanto, sobre a Acrópole, aos pés de Atena *Parthenos*, um relevo representava o "nascimento" de Pandora, a primeira mulher. Adotando Pandora, a cidade adapta-se à raça das mulheres, mas nega a existência de uma "primeira ateniense". Não há uma ateniense, a prática política não conhece cidadã e há o mito de Eriictônio para fazer da exclusão das mulheres o corolário da invenção do nome de Atenas.⁶

A guerra alterou o quadro tranquilo e monótono em que se situavam as mulheres de Atenas, pois os homens partiram para a guerra, abandonando a casa e deixando a responsabilidade do patrimônio, mais do que antes, confiado às esposas (Lis. v. 99-106). Para muitos não houve

⁴ Cf. Ehrenberg, V. *L'état grec*, p. 78-99, 1976.

⁵ P 7-25, 1990.

⁶ Loraux, N., op. cit., p. 7-25.

regresso, e para as mulheres cresceu a solidão (Lis. v. 588-97), até na falta de amantes (Lis. v. 107).

A falta de homens, como nos esclarece Silva⁷, seja pela ausência na guerra ou pela morte, fez com que o número de mulheres crescesse em proporção, e sua qualidade de vítimas da guerra impôs-se ainda mais na consideração da cidade. Diceópolis, em *Acarnenses* (v. 1056-1066), é exemplo de certa comiseração pela mulher diante da guerra, quando ele goza os benefícios da paz, que negociara para si e que se recusa a repartir seja com quem for; abre uma exceção para uma noiva, que não tem culpa da guerra e deseja salvar a presença do marido junto de si. O casamento de Estrepsíades, nas *Nuvens* (v. 41-48), torna-se paradigmático de um novo padrão de alianças: o rústico com dinheiro e a herdeira de uma aristocracia falida. É que os camponeses se viram obrigados a participar da vida urbana, por força da constante ameaça de incursões inimigas, e a se abrigar dentro dos muros da cidade.

Lisístrata é a primeira peça, dentre as que restaram de Aristófanes, a ser representada após a fortificação de Deceléia, na Ática, pelos peloponésios - tal fato aconteceu em 413 a.C., ano em que também se deu o final desastroso da expedição ateniense à Sicília, iniciada em 415 a.C.. Dillon⁸ observa que, a partir de circunstâncias externas, especificamente o investimento espartano em Deceléia - evento tão importante, que deu nome à segunda etapa da guerra do Peloponeso (Guerra Deceleana 413-404 a.C.) -, Aristófanes se inspirou a variar em *Lisístrata* a perspectiva poética para a apresentação de paz e guerra: de um ponto de vista essencialmente agrário, que tinha desenvolvido nas outras peças, a um exclusivamente humano. E assim as mulheres aparecem, pela primeira vez em Aristófanes, como protagonistas e porta-vozes do poeta.

A fantasia utópica de *Lisístrata* é, como explica Henderson⁹, diferente da das outras peças heróicas de Aristófanes por ser mais prática. Embora a situação seja fantástica, é realizável em princípio, já que as ações

⁷ Op. cit., p. 207-244.

⁸ DILLON, M. *The Lysistrata a post-deceleian peace play*. TAPhA, 1987. p. 97-10,

⁹ *Lysistrata*. p. XXV-XXXIV, 1987

das personagens não estão fundamentalmente fora do reino da possibilidade humana. As mulheres da peça nem alteram suas características nem adotam uma ausência delas. Nenhuma delas questiona sua função ordinária ou procura de algum modo mudá-la, mas elas só querem voltar a sua vida normal, interrompida pela guerra. Sua ação é desinteressada e temporária e só se utilizam de habilidades peculiares ao seu sexo: governo e finança domésticos, procriação e cuidado com a família. A fantasia está na projeção destas habilidades fora da esfera domiciliar, por meio de uma conspiração em que a cidade é assimilada à família individual e a agregação de cidades, a uma vizinhança.

Os homens estarem desejosos de acabar a guerra porque perderam suas esposas parece um tanto fantástico, mas o fato de homens serem manipulados sexualmente por mulheres não é uma possibilidade levantada só na comédia: vemos na *Iliada* XIV o exemplo de Hera, que, para favorecer os aqueus, seduz Zeus pelos encantos de Afrodite. Cinésias perde sua esposa Mirrina não só sexualmente, ele a perde para cuidar de seu filho (v. 880-1):

Cinésias Tu, o que sentes? Não tens compaixão do filho, que está sujo e sem leite há seis dias?

De suas costuras (v. 896-7):

Cinésias Pouco te preocupas com o tecido que está sendo levado pelas galinhas?

De seu governo doméstico (v. 894-5):

Cinésias E as coisas que estão em casa, as minhas e as tuas, deixas estragar.

E ele perde sua companhia (v. 865-9):

Cinésias Porque não tenho nenhum prazer na vida, desde o dia em que ela saiu de casa, mas entrando lá sofro, e deserto tudo parece ser, nos alimentos nenhum prazer tenho ao comê los; pois estou com tesão.

Da vida real pode ser retirada a queixa das esposas de que a

ausência ou perda dos maridos na guerra rompeu a vida doméstica, a esfera da qual, apesar de tudo, as mulheres gregas eram encarregadas tradicionalmente e da qual elas retiravam sua identidade cívica e onde tinham sua segurança. Henderson afirma ser difícil acreditar que esposas cidadãs tivessem muitas ilusões sobre a injustiça de um sistema social que lhes negava uma voz pública em determinadas políticas que afetavam imediatamente suas vidas (v. 507-520)¹⁰.

Era no contexto da religião que a personalidade feminina tinha certo grau de competência pública. Mas as iniciativas da protagonista, na peça, não confiam na licença sacerdotal ou mania báquica, elas são empreendidas por mulheres em suas capacidades ordinárias como cidadãs. Todavia, Aristófanes lembra aos espectadores notáveis lendas e paralelos estrangeiros: as Amazonas, que no tempo de Teseu ocuparam a Pnix e lutaram contra os homens (v. 677-9) e a rainha cária Artemísia, que lutou contra os gregos mais valentemente do que os homens admiráveis de Xerxes (v. 674-5).

PARADIGMAS MÍTICOS

ÁRTEMIS

É, no entanto, nos paradigmas míticos que Aristófanes encontra a força da ferocidade de mulheres devotas de Ártemis, deusa da caça selvagem - e assim ligada à guerra -, mas também deusa dos partos, associada mais intimamente às mulheres. O caráter ambíguo dessa deusa, enquanto virgem caçadora e deusa da fertilidade - a Ártemis cultuada em Éfeso (local de seu maior santuário, e onde ela substituíra uma antiga deusa asiática da fertilidade) era polimástica, muitos seios cobriam o seu peito - serve perfeitamente à caracterização das mulheres da peça. E, sem dúvida, ela é a divindade que está mais presente em *Lisístrata*:

a) Na iniciação religiosa das mulheres atenienses na parábase (v. 640/1-647):

¹⁰ Ibidem.

Coro das Mulheres - ... com razão, já que, na delicadeza e no luxo ela me criou; desde os sete anos de idade eu era arréfora; depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair a túnica amarela era ursa nas Braurônias; e enfim fui canéfora sendo uma bela moça, tendo um colar de figos secos.

Florenzano¹¹ nos informa que essa é uma passagem considerada fundamental para o conhecimento da vida das mulheres na cidade grega e dá relevância à *arcteia*, período em que as meninas permanecem em Bráuron, a serviço de Ártemis, como um ritual de passagem da infância para a fase adulta: corresponderia ao *coureion* e à efebria dos homens em Atenas, bem como à *cripteia* masculina em Esparta. Walbank¹² afirma que há muitas dificuldades na interpretação dessa passagem, principalmente, na intrusão em um serviço, aparentemente, todo devotado a Atena de uma temporada como servidora de Ártemis em Bráuron, além de haver a evidência de que as “ursas” eram meninas e não moças na idade de casar, como os versos de Aristófanes propõem; e a outra dificuldade que Walbank diz encontrar está na referência ao período de serviço como arréfora, que só esta passagem evidencia ser aos sete anos de idade e não na adolescência. Muitas emendas a estes versos foram propostas por muitos estudiosos. Walbank, no entanto, propõe que o serviço, referido pela coriféia, era devotado só a Ártemis.

b) Nas citações do *krokôtos*, ‘túnica amarela’ - a mesma que as “ursas” deixam cair nas Braurônias -, no prólogo da peça como um instrumento de sedução das mulheres (v. 44, 47, 51, 219, 220), que, como Dezotti¹³ propõe, talvez o estejam vestindo, depois da combinação do plano de greve de sexo.

c) Nas invocações em sequência das mulheres, ao ameaçarem os homens (v. 435; 439; 443; 447).

d) Na citação dos exemplos de ferocidade guerreira das Amazonas

¹¹ FLORENZANO, M. Beatriz Borba. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*, 1996. p. 21-40.

¹² WALBANK, M. B. *Artemis bear-leader*, CQ, p. 276-281, 1981.

¹³ DEZOTTI, M. Celeste Consolin. *Pandora Cômica: as mulheres de Aristófanes*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas, DLCV/U.S.P., p. 185-224, 1997.

(v. 678-9) e da rainha cária Artemísia - por cuja captura viva os atenienses ofereceram a recompensa de 10.000 dracmas (Heródoto VIII 93), por considerarem terrível que uma mulher pudesse lutar contra Atenas -, que tem o nome ligado ao da deusa (v.675).

e) No canto dos velhos sobre Melânio (v. 781 ss), que é retratado como Hipólito, caçador e misógino, e que lembra Melântio, o homem negro, que luta com Xântio, o homem louro, e o vence por uma *apate*, 'fraude', que certamente originou a festa das Apatúrias, também pertencente ao período de passagem da infância para a fase adulta dos rapazes atenienses.

f) Na atribuição de animalidade selvagem às mulheres (v. 1014 ss. e v. 682 ss).

g) No primeiro canto do lacedemônio, que fala das façanhas dos atenienses em Artemísio e dos espartanos, que foram conduzidos por Leônidas, como javalis, e invoca Ártemis caçadora, "que mata as feras", para vir às tréguas e acabar com as "ardilosas raposas" (v. 1047 ss.).

h) No canto do ateniense, que invoca primeiro Ártemis na série de deuses que irão servir de testemunhas, para que eles não esqueçam a tranquilidade de que então gozam (v. 1280 ss).

i) No último canto, que fecha a peça, e é atribuído a um espartano; podemos ver nessa passagem uma alusão à Ártemis, pois pede à musa Lacônia que deixe o "Taígeto amável", local de culto da deusa; e, ao invocá-la para presidir os coros de virgens - alguns editores propõem a emenda na linha 1314, para filha de Leto (*Latous pais*) em vez de filha de Leda (*Lêdas pais*), e assim Ártemis seria a corega e não Helena, como figura na edição de Henderson¹⁴.

ÁRTEMIS, ATENA E AFRODITE

Segundo Bowie¹⁵, as mulheres jovens eram tidas por selvagens e

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ BOWIE, A. M. *Aristophane: myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press, 1993. p. 178-204.

eram domadas pelo casamento, e desse modo o sentimento dos homens em relação a elas era de ansiedade e de medo. O que torna a figura de Ártemis ainda mais pertinente à peça, quando se põe, ao lado desta observação, a explicação de Nicole Loraux¹⁶ sobre a apropriação das mulheres de duas deusas, normalmente antagônicas, Afrodite e Atena, uma servindo a outra. Pois as mulheres, recusando o sexo aos seus esposos, voltam a um passado de *parthenoi*, 'virgens' e se apoderam do templo da virgem Atena, para reconstituírem o seu *oikos*, confiando nos poderes de sedução de Afrodite, para inspirar desejo amoroso nos homens. Tomando-se então Ártemis como a deusa virgem no limiar da idade de casamento permanentemente, como ilustram os ritos de passagens dos jovens, que ainda não deixaram a caça selvagem e os desertos das montanhas pelo casamento, ela é a *Limenoskopos* 'guardiã dos portos' (Calímaco 3, 259) festejada no Pireu, em 16 Mouníquion. Era ela que se dizia ter favorecido os gregos em Salamina - a Ártemis Mouníquia¹⁷ -, que explica a necessidade de sua permissão para passagens de um mundo a outro: seja do ventre da mãe para o mundo exterior, seja do mundo pacífico ao guerreiro, do da solidão para o do casamento, seja então do reino de Afrodite ao de Atena. E todas essas passagens estão presentes em *Lisístrata*, ao tratar de guerra e de sexo, em seus dois planos, entrelaçados pela simbologia do jogo de palavras *pylê* e *thyra* que significam "porta" da Acrópole e das mulheres.

ÁRTEMIS, AFRODITE E DIONISO

As mulheres da peça são caracterizadas, principalmente, pela lubricidade e gosto pela bebida (ver as personagens de Mirrina – sexo – e Calonice – vinho –). Tais características unem as mulheres gregas de modo que elas se mostram como um gênero feminino, pois a espartana Lampito faz comentários que a colocam no mesmo nível das mulheres áticas, pelo menos nesses pontos (v. 141-2; 198).

¹⁶ Op. cit., p. 157-196.

¹⁷ Cf. BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*, 1990, "Mythologie et religion".

Afrodite e Eros são invocados para inspirarem desejo amoroso nos homens (v. 551 ss), mas, no juramento feito pelas mulheres para selarem o pacto de greve de sexo, é à Persuasão e à taça da amizade (v. 203) que o sacrifício é oferecido. E, recusando-se a satisfazerem os homens nos seus desejos sexuais e abandonando suas casas, as mulheres se assemelham às bacantes seguidoras de Dioniso, que, tomadas por mania báquica, abandonavam seus lares para se soltarem nas montanhas como feras selvagens; o que lembra os rituais de passagem dos jovens e, conseqüentemente, Ártemis - a Osoforia parece ter sido um rito de passagem que teve por padrão mítico a história de Teseu e Ariadne, que se liga ao deus Dioniso. Este deus está presente na peça: **a)** pelo vinho que sela o juramento das mulheres no plano de sedução e recusa sexual contra os homens e que, no banquete final, é louvado como favorável aos acordos; **b)** no elemento úmido - a água das mulheres do coro - que Otto¹⁸ associa ao feminino, por darem, ambos, origem à vida, mas também no fogo - dos velhos do coro -, pela imagem do jorrar do vinho puro como fogo líquido, ou a efervescência do sangue¹⁹; **c)** pelo caráter ambíguo - a máscara é o símbolo da manifestação do que está presente e ausente ao mesmo tempo, demonstrando que a aparição de Dioniso está ligada ao enigma eterno da dualidade e do paradoxo:²⁰ na peça, isso se atesta pela união dos semicoros e pelo assumido caráter andrógino de Lisístrata, para fazer a reconciliação entre atenienses e espartanos; **d)** pela falofória instaurada em toda a Grécia no final da peça, e que, normalmente, é consequência da *epidemia* 'chegada ao país' de Dioniso²¹, mas que, dessa vez, será apaziguada por *Diallagê*, 'Reconciliação', seguidora de Afrodite, porém comandada por Lisístrata.

MULHERES GUERREIRAS

Bowie²² nos diz que Aristófanes combina na *Lisístrata* o motivo da

¹⁸ OTTO, W. F. *Dionysus myth and cult*, 1993. p. 160-70.

¹⁹ Cf. Id., *ibidem*.

²⁰ Cf. Id., *ibidem*, p. 86-91.

²¹ Cf. SISSA, G.; DETIENNE, M. *Os deuses gregos*, 1990. p. 267-277.

²² Op. cit. 178-204.

ausência de homens com o motivo do rompimento das relações sexuais normais, e produz o que em termos realísticos é um paradoxo, mas em termos mitológicos e rituais é uma característica padrão. Vejamos então as assimilações existentes entre *Lisístrata* e os mitos e rituais que trazem mulheres guerreiras, referidas na peça.

AS AMAZONAS

a) As mulheres da peça conquistam a Acrópole; as Amazonas conquistaram a Pnix - foram derrotadas na conquista da Acrópole por Teseu. Porém a intenção das mulheres da peça é de assegurar paz e normalidade, não seu poder, não há pilhagem e elas prestam contas de como o dinheiro será administrado (v.488-96);

b) Na peça, Cinésias cuida do filho (v. 845 ss), e os homens são proibidos de ter acesso ao centro simbólico da cidade, a Acrópole; entre as Amazonas, os homens fazem as tarefas femininas e não têm liberdade para falar, enquanto as mulheres cuidam da segurança do local. E podemos recordar ainda que as mulheres, na *Lisístrata*, entregam ao conselheiro um cesto com lã e fuso para ele tecer e o fazem silenciar;

c) As mulheres da peça tratam o conselheiro como um cadáver (v.599 ss), derrotam o coro dos velhos e os arqueiros citas, mas não os matam; já as amazonas são conhecidas como as matadoras de homens. Porém se observa que, para a Atenas do século V a.C., retirar o poder político de um homem equivaleria a matá-lo;

d) A imagem do trabalho de tecer é, na peça, ambivalente, pois os homens usam o verbo *hyphainein*, 'tecer', para descrever as ações das mulheres como habilmente conduzidas para a tirania (v. 630), mas Lisístrata usa a mesma imagem na confecção de um manto para o povo (v.574-86); as Amazonas não teciam, mas, na peça, há a inversão dos papéis, os homens vão tecer, enquanto as mulheres cuidarão da guerra;

e) As mulheres de *Lisístrata* tomam a Acrópole enquanto os homens estão ausentes pela guerra; as Amazonas também tomaram o poder quando os homens foram mortos em combate ou estavam ausentes em expedições militares;

f) Uma rainha das Amazonas também se chamou Mirrina (ou Batiéia), como a personagem da peça, que representa a lubricidade feminina.

MITO DAS MULHERES DE LEMNOS E O FESTIVAL DO NOVO FOGO EM LEMNOS

Bowie vê uma ambivalência na ação das mulheres e nas reações dos homens a ela, que ele diz serem percebidas a partir da menção ao fogo de Lemnos (v. 299); pois se o crime das mulheres dessa ilha foi o pior dos crimes, como afirma Ésquilo no *Agamêmnon*, o festival de Lemnos é um rito inofensivo que traz nova vida e ordem à cidade.

Pelo menos dois estudiosos veem o mito e o rito acima referidos como estruturas embrionárias para os planos de *Lisístrata* - levando-se em consideração que Aristófanes teria escrito uma peça chamada *Lemnia*²³ -: são Bowie²⁴ e Martin²⁵. Como Bowie nos oferece um quadro comparativo do mito e do rito de Lemnos, fazendo depois sua contraposição com a peça, o quadro que se segue é formado de acordo com o dele, mas as lacunas existentes são preenchidas com dados de Martin, como está indicado no esquema a seguir:

No mito: **a)** Afrodite, ofendida, por alguma razão, pelas mulheres, castiga-as com um odor fétido; **b)** seus maridos as abandonam pelas escravas trácias; **c)** as mulheres matam seus maridos e todos os homens da ilha; **d)** o rei Toas é o único homem que não é morto, pois sua filha Hipsípile o salva, pondo-o num ataúde e lançando-o ao mar, ou vestindo-o de Dioniso e conduzindo-o à praia, ela mesma vestida como uma bacante; **e)** tudo isso acontece à noite; **f)** as mulheres estabelecem uma ginococracia; **g)** chegam os Argonautas; **h)** eles se casam com as mulheres em um festival licencioso; **i)** tal festival envolvia jogos nos quais uma veste era o prêmio; **j)** a cidade onde isto ocorreu foi chamada Mirina, como a esposa de Toas.

No festival: **a)** a pungente erva arruda tem um emprego no ritual; **b)**

²³ Cf. Ehrenberg, V. *The People of Aristophanes*, 1951. p. 376.

²⁴ Op. cit., p. 178-204.

²⁵ Martin, R. *Fire on the mountain: Lysistrata and the lemnian women*, C A, 1987. p. 77-105.

as mulheres e os homens se reúnem cada grupo em locais separados; **c)** faz-se o sacrifício de uma ovelha (Martin); **d)** há a conjectura de que havia uma *apopompe* como a da *Skira*, na qual o sacerdote de *Posídon-Erekhtheus* é conduzido em procissão, da Acrópole a Elêusis; tal *apopompe*, por sua vez, se ligaria à expulsão do *pharmakos* em ritos como a Thargélia (Martin); **e)** todos os fogos da ilha são extintos; **f)** a atividade política masculina pára; **g)** o novo fogo é trazido por navio; **h)** tem-se a reunião festiva de maridos e esposas; **i)** há jogos com uma veste como prêmio; **j)** as duas principais cidades de Lemnos eram Heféstia e Mirina.

Em *Lisístrata* podemos encontrar o mesmo esquema:

a) Cheiro ruim. Na peça, que é uma das mais odoríferas das comédias de Aristófanes, nos termos de Martin, pois traz todas as formas dos verbos *ozo* e *osphrainomai* (v. 687, 616, 663, 943, 206, 618), os cheiros acentuam a separação dos sexos, pois os velhos farejam algo de tirânico na tomada da Acrópole (v. 615-19); expressa-se o odor varonil (v. 661-63), que as mulheres associam ao alho; elas, por sua vez, dizem exalar cheiro de mulheres enfurecidas a se morderem (v. 686-7) - o que é associado depois ao escaravelho de uma fábula -, que também lembra o fogo de Lemnos que morde os olhos (v. 298), e os velhos as chamam de podres (v. 378); a procura do perfume certo não encontrado na cena de Cinésias e Mirrina (v. 940-46), etc.;

b) Separação. Como no Festival, a separação dos sexos causa o rompimento na vida doméstica e na vida política: a greve de sexo e a tomada da Acrópole;

c) Desaparecimento do rei. Tem-se, na peça, o reflexo de ambos, mito e rito, na ritualizada expulsão do conselheiro, que é primeiro disfarçado em mulher (v. 531-37), depois é trajado de defunto (v. 599-607).

d) Fogo extinto. As mulheres do coro apagam o fogo dos velhos (v. 374-381). Martin mostra o paradoxo que consiste em ser Lampito, “a mulher da lâmpada” que extingue o fogo em Esparta, do mesmo modo que Mirrina, “a mulher do perfume agradável”, é ligada a anagiro e Anagirunte;

e) Sacrifício sangrento. O sacrifício com o vinho, que é escuro e simboliza o sangue da vítima, um pote negro, especifica o tipo de sacrifício feito aos mortos, e ele sela o juramento que conduz à destruição de homens

pela greve de sexo.

f) Ginecocracia. Os homens, em *Lisístrata*, estão ausentes pela guerra, deixando na cidade um resíduo de homens velhos, que são privados do poder pelas mulheres, quando elas tomam a Acrópole, que simboliza o centro político de Atenas.

g) Novo fogo estrangeiro. A normalidade é restaurada com a chegada dos espartanos e dos próprios maridos jovens atenienses, que são tratados como *xenoi* 'estrangeiros' (v. 1184), como no festival, em que os próprios homens de Lemnos são os que trazem o fogo de fora para o interior da ilha.

h) Reunião. Começa com as mulheres do coro vestindo novamente os homens velhos e removendo-lhes um mosquito de seus olhos (v. 1014-34), e culmina no canto do coro reunido (v. 1189 ss); em 1186 há o comando de reunião entre homens e mulheres e atenienses e espartanos; simbolicamente a paz é preparada pela transformação do falo do arauto espartano, que primeiro é visto como uma lança (v. 985), para depois se tornar um bastão de arauto (*skytalê*), que é enviado para discutir a paz (v. 991).

i) Jogos e a veste. As imagens de vestes são importantes na peça: uma *khlaina*, "a vestimenta do cidadão livre", para o povo é a obra das mulheres para a cidade (v. 574-86), e Lisístrata recorda aos atenienses que os espartanos, no passado, ajudaram-nos a substituir o servil *katonake*, "vestimenta com forro de pelo de ovelha", pela livre *khlaina* (v. 1155 s); a reunião de homens e mulheres começa com a reposição das vestes dos homens velhos pelas mulheres (v.574-86). A doação de uma veste, no mito, representa a volta da normalidade em família; na peça dá-se o mesmo, já que os planos das mulheres têm efeito sobre a família, e a cidade é tida como uma reunião de células familiares;

j) Mirrina. Essa personagem representa a lubricidade feminina, pois seu nome tem "mirto" no radical, e mirto e palavras com esta mesma raiz são regularmente usadas para representar o órgão feminino; era a planta sagrada de Afrodite, usada nas coroas dos pares nupciais. A presença do mirto numa greve sexual indica normalidade suspensa, o que se expressa no paradoxo de Mirrina ser, pelo menos, nomeada junto ao grupo de mulheres

que vem de Anagirunte, que é associada a um pântano do local ou a uma planta que do mesmo modo exala odor fétido; Mirrina também era o nome da sacerdotisa de Atena *Nike* em 411 a.C. em Atenas; esse nome tão comum (Mirrina ou Mirina) era também o de uma Amazona, o que faz lembrar que a razão do atraso de Mirrina foi o fato de não encontrar o seu cinto (v.72); o da rainha das Amazonas era procurado por Heracles durante seus trabalhos; podemos mencionar ainda que o nome da esposa de Hípias era Mirrina. Desse modo, parece que Aristófanes pode ter jogado com todas essas indicações, pois todas elas são possíveis na peça.

MULHERES ESPARTANAS

Em Esparta, as mulheres viviam mais livres dos muros da casa do que as das outras cidades gregas; três itens, afirma Powell²⁶, mostram isto: **1)** a posição financeira dessas mulheres - elas possuíam seu próprio dote; **2)** seu exercício físico fora de casa - as mulheres eram treinadas da mesma forma que os homens; e **3)** a ausência dos homens no período do império espartano - devemos notar ainda o fato de os espartanos estarem permanentemente em estado de guerra, por temerem uma revolta dos hilotas.

As espartanas, de certo modo, já que eram, no mínimo, as principais responsáveis pelo sucesso da greve de sexo, também emprestam suas características às mulheres de *Lisístrata*:

a) a exibição do corpo na sedução dos homens - Plutarco (*Numa* 25 ou *Paralelo Licurgo-Numa* 3) nos informa que as espartanas usavam túnicas abertas nos lados, que deixavam suas coxas à mostra quando elas marchavam, e isto escandalizava os outros gregos. Na peça, vemos a admiração das mulheres áticas diante da beleza de Lampito (Lis.v. 78-84);

b) a ginococracia, como é caracterizado o período em que os homens estavam ausentes, pois tudo indica que eram as mulheres e não os velhos que

²⁶ Powell, A. *Athens and Sparta: constructing greek political and social history from 478 b.C., 1988. p. 214-246.*

ficavam responsáveis pela maior parte da administração da cidade, em Esparta (Plutarco, *Licurgo* 14), ao contrário de Atenas, como vemos na peça (Lis. v. 170-4);

c) o estado permanente de guerra nos treinamentos militares dos espartanos, que, como Le Corsu²⁷ expressa, tinham um regime original e diferente dos demais gregos, pois viviam em uma espécie de comunismo, e o ponto principal desse regime era a formação de soldados de elite, porque a cidade só vivia de guerra e de rapina, e, em *Lisístrata*, podemos observar este ponto, comparando as respostas das mulheres áticas à de Lampito, a espartana, à pergunta de Lisístrata sobre o fato de terem seus maridos distantes há muito tempo (v. 99-106);

d) o fato de, em Esparta, haver coros femininos que censuravam ou elogiavam os cidadãos em seus cantos, de acordo com seus méritos, e de tal procedimento conferir opróbrio ou honra em público ao seu destinatário²⁸. Na peça toda, vemos as mulheres do coro censurarem os homens perversos, em suas odes, e no canto final (v. 1296 ss), notamos a assimilação desse coro teatral ao coro espartano.

e) a aproximação do exército espartano em relação a Atenas também pode ter influenciado o retrato das mulheres da peça sob as espartanas, bem como a atribuição da responsabilidade no plano da greve de sexo.

CONCLUSÃO

Mulheres tomando a Acrópole ateniense e recusando o sexo aos maridos em termos realísticos está no mesmo nível de absurdo, senão em um nível maior ainda, das ações nas duas outras peças sobre paz: um ato particular diante de uma guerra, e um mortal libertando uma deusa dos domínios de outro deus.

A presença da mulher constitui, mesmo no mito, uma anormalidade. Na *Lisístrata*, temos mulheres em um ambiente diferente, a Acrópole,

²⁷ Le Corsu, F. *Plutarque et les femmes dans les vies parallèles*, 1981. p. 15-20.

²⁸ Id. *ibidem*.

tratando de assuntos, convencionalmente, estranhos a elas - a guerra e a paz. Considerando-se apenas as peças que têm como cenário o ambiente guerreiro, nas duas outras, são homens que agem (Diceópolis e Trigeu) em esferas diferentes, está claro (o plano privado e o céu), mas em assuntos que lhes competem (guerra e paz), assim seus temas não se tornam tão complexos quanto o de *Lisístrata*, que, como *Paz*, quer uma paz pan-helênica e que, como *Acamenses*, a realização de suas metas requer batalhas e manobras estratégicas.

Em *Lisístrata*, Aristófanes recorreu a diversos paradigmas míticos, que afirmam a competência das mulheres em aconselhar a cidade com um discurso justo, pois elas repõem os homens e ainda revigoram a pólis através dos rituais de fertilidade próprios do sexo feminino. Também foi buscar, certamente, nas origens da comédia, o coro antagônico de velhos e mulheres, reunindo-o, no final, em um conjunto hermafrodito, para a elaboração dos planos de guerra e de sexo, que se equacionam na construção da imagem Acrópole = Mulheres, e na inversão dessa imagem que é Mulher = Cidades, que representa a Reconciliação personificada em uma bela jovem com as cidades da Grécia em seu corpo. Mas essa nova imagem tem uma dimensão política maior, por abranger não só Atenas, mas as cidades gregas, especialmente as que eram limítrofes dos conflitos entre as duas principais cidades guerreiras, Atenas e Esparta. As mulheres, simbolicamente, humanizaram a Acrópole ateniense, para, em seguida, dela saírem "politizadas". O que se pode afirmar de *Lisístrata* é que ela, antes de tudo, traz uma proposta de vida com os mais altos valores da família, nela incorporados homens e mulheres nas suas tendências naturais, e de paz para a Grécia, nela incorporados atenienses e espartanos com suas respectivas características.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de: Ana Maria César Pompeu. Introdução de: Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- BAILLY, A. *Mythologie et religion*. In: BAILLY, A. Dictionnaire grec-français, Edition revue. Paris: Hachette, 1990.
- BOWIE, A M. *Aristophane: myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press, 1993.
- DEZOTTI, M. Celeste Consolin. *Pandora Cômica: as mulheres de Aristófanes*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas, DLCV/U.S.P, 1997.
- DILLON, Matthew. *The Lysistrata a post-deceleian peace play*. Transactions of the American Philological Association 117, p. 97-104, 1987.
- EHRENBERG, Victor. *L'état grec*. Paris: François Maspero, 1976.
- _____. *The people of Aristophanes: A sociology of old attic comedy*. Oxford: Basil Blackwell, 1951.
- EURÍPIDES. *Íon*. Tradução do grego, introdução e notas de: Frederico Lourenço. Edições Colibri, 1994.
- FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *Nascer, viver e morrer na Grécia antiga*. (Coord.) Maria Lígia Prado e Maria Helena Capelato. São Paulo: Atual, 1996. (Discutindo a História).
- HENDERSON, Jeffrey. *Lysistrata*. In: ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- LE CORSU, F. *Plutarque et les femmes dans les vies paralleles*. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- LORAUX, Nicole. *Les enfants d'Athéna: Idées atheniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Édition augmentée d'une postface. Paris: La Découverte, 1990.
- MARTIN, Richard P. *Fire on the moutain: Lysistrata and the lemnian women*. Classical Antiquity, v. 6, n. 1, p. 77-105, April 1987.
- OTTO, Walter F. *Dionysus myth and cult*. Translated with Introduction by Robert B. Palmer. Dallas: Spring Publications, 1993.
- PLUTARCO. *Vidas*. Apresentação, seleção e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1963.
- POMPEU, A. M. C. *Lisístrata e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram*. Aristófanes, Lisístrata. Estudo e tradução. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH/USP 1997.
- POWELL, Anton. *Athens and Sparta: constructing greek political and social history from 478 bc*.

London: Routledge, 1988 (Croom Helm Classical studies).

SILVA, Maria de Fátima. *A mulher, um velho motivo de cómico*. In: OLIVEIRA, Francisco de e SILVA, M. F. O teatro de Aristófanes. Coimbra: faculdade de Letras, 1991.

SISSA, Giulia & DETIENNE, Marcel. *Os deuses gregos*. Tradução de: Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WALBANK, M.B. *Artemis bear-leader*. *Classical Quarterly*, p. 276-281, 1981.

Submetido em: 03/07/2011

Aceito em: 14/10/2011

