

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**CURSO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA**

**MILENA NOBRE**

**TECENDO O UNIVERSO FEMININO EM *LISÍSTRATA*: ENTRE GUERREIRAS  
DIVINAS E MORTAIS**

**FORTALEZA**

**2013**

**MILENA NOBRE**

**TECENDO O UNIVERSO FEMININO EM *LISÍSTRATA*: ENTRE GUERREIRAS  
DIVINAS E MORTAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Clássicos.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria César Pompeu

**FORTALEZA**

**2013**

**MILENA NOBRE**

**TECENDO O UNIVERSO FEMININO EM *LISÍSTRATA*: ENTRE GUERREIRAS  
DIVINAS E MORTAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Clássicos.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria César Pompeu

Aprovação: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria César Pompeu – UFC (Orientadora)

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo - UFC

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Leão - UECE

## AGRADECIMENTOS

À Dr<sup>a</sup> Ana Maria César Pompeu que aceitou orientar esta dissertação, pela confiança depositada em meu trabalho, pela paciência, atenção e acessibilidade constantes desde o primeiro encontro, meu muito obrigada.

Ao Dr. Orlando Luiz de Araújo pelo apoio e pela valorosa contribuição acadêmica sem a qual esta dissertação não seria possível. Aos professores Dr. Roberto Pontes, Dr. Stélio Torquato Lima, Dr<sup>a</sup> Elizabeth Dias Martins pelo incentivo, apoio constante e valiosas conversas que tivemos durante as aulas do curso de Mestrado.

Ao dileto amigo José William Craveiro que desde a elaboração do projeto de pesquisa sempre colaborou de forma significativa com esta pesquisa.

Aos amigos por estarem sempre de ombros e ouvidos à disposição, nos muitos momentos que precisei, pois assim como Lisístrata que precisou unir todas as mulheres para salvar a Grécia, também eu me apoiei nos exemplos de superação e força de cada um.

Dedico esta dissertação à Deus, meu porto seguro.

À minha mãe Maria do Carmo Nobre, que entre linhas e agulhas, me criou.

À minha filha Beatriz Nobre, que já começa a tecer sua própria história.

*Eis aí, nas mulheres, todos os arrebatamentos  
da paixão; ela é mais ardente que em nós e  
mais louca.*

Ovídio, A arte de amar.

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar as relações entre os planos divino e humano, político e sexual, como também as relações que se estabelecem entre esses planos e o texto dramático, a partir da peça cômica *Lisístrata*, do poeta grego Aristófanes. Buscaremos mostrar como os elementos textuais e discursivos são preponderantes para a elaboração das personagens femininas que se contrapõem às personagens masculinas, seja através do discurso ou das imagens simbólicas, desde o ideal de herói até a administração pública da cidade. Abordaremos dentre alguns aspectos do cômico a ironia, o exagero, o trocadilho, buscando demonstrar como esses elementos colaboram como discurso, que constitui importante particularidade para a composição da peça e com o qual as mulheres tomam o poder da cidade. Analisaremos as imagens relacionadas ao tecer/ fiar que exemplificam a relação entre criar/narrar, para procurar comprovar o imaginário feminino que compõe a obra. Utilizaremos como norteadores de nossa investigação os conceitos de herói, *areté*, identidade e imaginário para confirmar nosso pensamento sobre os aspectos social e político da mulher na Grécia antiga. Dentre os teóricos que sustentam nossa pesquisa estão, além das obras de referência clássica como Homero e Hesíodo, os estudos de VERNANT (1977, 2001), SILVA (1983, 2007), BRANDÃO (1985, 1987) e POMPEU (1997, 2004).

**Palavras-chave:** Teatro antigo. Comédia. Aristófanes. Lisístrata. Gênero.

## ABSTRACT

Our thesis aims to analyze the relationship between the divine and the human, political and sexual, as well as the relationships established between these plans and the dramatic text from the comedy skit *Lysistrata*, written by the Greek poet Aristophanes. It is due to show how textual and discursive elements are crucial for the development of the female characters who are opposed to the male characters, either by speech or symbolic images, since the ideal hero to the public administration of the city. It dialogues to some aspects of comic irony, such as the exaggeration and pun, to demonstrate how these elements work together as a discourse, which is an important characteristic for the composition of the part and which by women take the power of the city. We try to analyze the images related to the weave- spin that exemplifies the relationship between creating / narration, in order to demonstrate the feminine imagery that makes up the work. We used, as a guide for our research, the concepts of hero, arete, identity and imagination to confirm our thinking about the social and political aspects of women in ancient Greece. Among the theoretical underpinning our research are the classic reference works such as Homer and Hesiod , the studies of Vernant (1977, 2001) , Silva (1983, 2007), Brandão ( 1985, 1987 ) and POMPEU (1997, 2004).

**Keywords:** Ancient theater. Comedy. Aristophanes. *Lysistrata*. Genre.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO 1 – TECENDO FIO A FIO A TRAMA DO TEXTO .....</b>	<b>17</b>
1.1 Mitos e rituais: fios que se entrelaçam .....	17
1.2 A trama das mulheres aguerridas .....	20
1.3 A tessitura da paz .....	26
1.4 Uma rede de laços .....	30
1.5 Água e fogo são como nós .....	32
<b>CAPÍTULO 2 – SOB O MANTO DA PARÓDIA .....</b>	<b>35</b>
2.1 A máscara do símbolo e do discurso .....	43
2.2 O manto da salvação .....	47
2.3 A contextura do texto .....	50
<b>CAPÍTULO 3 – O ENREDO DA TÚNICA AMARELA.....</b>	<b>56</b>
3.1 As entrelinhas do texto .....	58
3.2 Uma teia cor de açafão .....	63
3.3 O desenho da Reconciliação .....	70
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>75</b>

## INTRODUÇÃO

O teatro é um dos grandes legados que herdamos dos gregos antigos. O alcance exercido pelo teatro não ficou circunscrito ao espaço da arte dramática, mas se fez um importante meio de transmissão de conceitos e dos valores vigentes, quando o teatro alcançava o grande público, mais que os livros, diferentemente dos dias atuais. E de acordo com Pierre Grimal, em seu livro sobre o teatro antigo, “foi sobretudo a ressurreição da tragédia e da comédia antigas que, entre o Renascimento e o século XVIII, provocou o florescimento do teatro clássico ou pré clássico.” (GRIMAL, 1978, p. 9).

Inteiramente ligado à história política da democracia em Atenas, o teatro como produto de uma cultura e como ambiente necessário à manifestação artística, não deve ser idealizado como um mero divertimento na Antiguidade. Na verdade, era acontecimento ligado à religião, tratando-se exatamente de um concurso, em que concorriam tragédias e comédias, e era o elemento fundamental das festividades urbanas e rurais que se realizavam em honra ao deus Dioniso. Além disso, segundo Werner Jaeger, em seu importante estudo sobre a educação na Grécia, quando trata da comédia diz que o teatro adota um ideal de que a educação e cultura grega são indissociáveis da literatura, pois ele é a manifestação da realidade cultural. Comenta ainda o autor que a comédia só irá alcançar maior relevância “quando em seus espetáculos foram inseridas a crítica política, ponto de partida para que o Estado considerasse como dever de honra dos cidadãos a manutenção dessas representações.” (JAEGER, 1994, p. 418).

Desta maneira no espaço do teatro, as questões são levadas ao público e discutidas. No teatro, o social será transformado em cenas, formando uma imagem para o público que lhes é familiar, tanto na comédia como na tragédia, posto que são a imitação da realidade. Ou seja, é a dramatização da vida, naquilo que dela se produz como corriqueiro aos atenienses. Por isso, há bastante afinidade entre o teatro e o exercício do imaginário, uma vez que a prática dos aspectos sociais produz e reproduz esse imaginário da pólis. A identificação da arte teatral às representações da pólis grega exprime a perspectiva do teatro, como a luz reflete-se sobre a superfície do espelho<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O termo por nós utilizado aqui é aplicado com o sentido dado por DUBY, quando diz que o imaginário é “aquilo que só existe na imaginação, a faculdade do espírito de forjar imagens”, ou mais propriamente o que um determinado grupo, em uma determinada época, pensa sobre si e sobre tudo o que o está a sua volta. O imaginário seria, então, o que esse grupo se enxerga, pensa, sente e também como reage ao mundo que o cerca. (DUBY, 1193, p. 113) t

É por isso que se pode afirmar que o teatro oferece uma *imitação* da pólis, porque nele a cidade se vê e faz teatro; ao mesmo tempo em que a cidade é espectadora de sua própria imagem. Desta maneira os gêneros mais importantes para o teatro grego, o trágico e o cômico, nessa representação da vida ateniense através da imitação, eram a constituição do cotidiano que se percebia pleno de exemplos da trivialidade, da inversão, da caricatura, da hipérbole e da própria contradição do habitual.

Acreditamos que são mais próprias da comédia a inversão e a hipérbole, assim como a caricatura. Por estar mais próxima da linguagem cotidiana, realizando uma interação do público com o teatro, seja através do improvisado, seja pela comicidade dos atores ou personagens da cena, e mesmo a constituição do público, em alguns momentos, ela brinca ao inverter os valores da pólis.

Sobre Aristófanes sabemos pouco, pois os dados que possuímos sobre sua biografia são muito escassos ou pouco confiáveis. Ele nasceu no distrito urbano de Cítades, em Atenas, aproximadamente em 445 a.C. e seu pai se chamava Filípides; viveu provavelmente no meio rural e exerceu um cargo público — a *prítania* — no início do século –IV. Teve dois filhos que seguiram carreira no teatro cômico, Araros e Filipo. Ele é mostrado por Platão, no *Banquete*, como um companheiro agradável, jovial e divertido.

Aristófanes compôs um total de quarenta peças e obteve nos concursos pelo menos seis primeiros prêmios e quatro segundos prêmios. Sua primeira comédia, *Os Convivas*, estreou em 427 a. C. sob o nome de Calístrato e obteve o segundo prêmio. Suas duas últimas comédias, *Cocalos* e *Eolosicon* foram encenadas por seu filho Araros após -388. Sobre seu falecimento, as datas são controversas, e apontam entre -386 e -380 a.C.

Viveu em um período em que Atenas estava envolvida na Guerra do Peloponeso. A cidade enfrentava uma grave crise política, gerada pela guerra e pela corrupção e, dessa forma, a democracia estava também vivendo uma tensão. Por causa desses fatores, o poeta grego coloca em suas peças tudo o que para ele estava ameaçado, como a paz e a família.

A comédia aristofânica mais antiga que chegou até os nossos dias é *Acarñenses* (425 a.C). Os outros títulos conservados são *Os Cavaleiros* (424 a.C); *As Nuvens* (423 a.C); *As Vespas* (422 a.C); *Paz* (421 a.C); *Aves* (414 a.C), *Lisístrata* (411 a.C); *As Tesmoforiantes* ou *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (411 a.C.), *Rãs* (405 a.C); *Assembleia de mulheres* (392 a.C), e *Pluto* (388 a.C.), sua última peça conservada. Todavia, nos atemos, apenas, à *Lisístrata* como única peça analisada nesta pesquisa, pois, é a que trabalha os mitos, rituais e cotidiano femininos mais próprios da Atenas no século V a.C.

Aristófanes viveu e escreveu o que de fato desencadeou a intranquilidade derivada da Guerra do Peloponeso. “No tempo de Aristófanes, a cidade estava ameaçada, declinada, envolvida numa guerra sem fim” (GRIMAL, 1978, p. 63). Além do que, é justamente neste período que a cidade de Atenas envolve-se em um contundente e acalorado debate político.

A obra de Aristófanes é plena de fantasia e de audácia criadora, de imaginação sempre desperta, de espontaneidade e de uma inspiração ímpar. Para além do ataque otimista ao mundo que o rodeia. Interessado pela política é, simultaneamente, conservador e revolucionário. Exige que a educação seja severa e perfeita, que se proteja o lavrador. O autor está sempre do lado dos povos e contra os governantes. Os seus ataques não são dirigidos à democracia nem a Sócrates e a Platão. Vão, sim, contra os que passam por ser democratas mas que governam como tiranos, satisfazendo paixões e interesses mesquinhos, contra os incompetentes que veem na política uma forma fácil de crescimento e de enriquecimento. (CUNHA, 2012, p. 16)

A presente dissertação tem como objetivo analisar as relações existentes entre os planos divino, humano e o sexual, como também as que se estabelecem entre esses planos e o texto dramático, a partir da peça cômica *Lisístrata*. Mostraremos como os elementos textuais e discursivos são preponderantes para a elaboração das personagens femininas que se contrapõem aos personagens masculinos seja através do discurso seja através das imagens simbólicas, desde o ideal de herói até a administração política. Abordaremos dentre alguns aspectos a ironia, o trocadilho e o exagero, buscando também demonstrar como o discurso constitui importante particularidade para a composição da peça, com o qual as mulheres tomam o poder da cidade. Abordaremos criticamente as imagens relacionadas ao tecer/fiar que exemplificam a correlação entre o processo de criação/narração.

A peça foi representada nas Leneias, tendo como enredo uma greve de sexo promovida por uma aliança entre as mulheres gregas, lideradas por Lisístrata, para obrigar seus maridos a acabarem com a guerra.

Acreditamos que com este estudo poderemos compreender como a dramaturgia grega antiga, através do único poeta grego da comédia antiga do qual nos chegaram textos completos, alcançou aprovar o discurso feminino para a sociedade da época na qual a mulher não era dada nenhuma autonomia discursiva. Analisaremos, ainda, algumas personagens da referida peça investigando a construção dessas figuras dramáticas, sem esquecer como o arquétipo do herói grego faz-se presente na comédia em questão, a saber: Lisístrata, Calonice e Buquerina.

Mas antes começemos por dizer que estudar a comédia e o riso é uma das tarefas das mais difíceis, pois se tratam de assuntos complexos que envolvem diferentes questões, como culturais e religiosas. Tanto é que há numerosos estudos realizados em diferentes áreas

do conhecimento, como a História, a Literatura, a Psicologia, a Filosofia ou mesmo a Sociologia.

O fato é que desde muito tempo o homem tenta decifrar os enigmas que envolvem o riso e suas diversas manifestações, dentre elas a comicidade, estudando desde a busca por uma definição até mesmo suas implicações neurobiológicas. Desde a Antiguidade, podemos observar que o tema é bastante discutido entre os autores e os críticos, quando já apontavam uma contraposição entre a tragédia e a comédia. Seria, provavelmente, no segundo livro da *Poética* de Aristóteles que encontraríamos um dos primeiros passos na intenção de fazer do riso um objeto de estudo. Entretanto esse livro permanece desaparecido até hoje.

Um dos mais importantes estudiosos do assunto, o escritor e filósofo francês Henri Bergson (1987, p. 99-100) diz que:

O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram contra ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade.

Compreendemos, então, a máxima de que a comédia é antagônica à tragédia, pois esta causa a emoção, ou seja, o temor e a piedade. Essa caracterização da tragédia contribui para com o pensamento de superioridade frente à comédia, mas não a diminui de fato. Contar é próprio do ser humano, ao passo que imitar faz parte do processo de socialização. E, acreditamos que, foi contando e imitando que o homem construiu sua identidade e sua memória. Já na Grécia Antiga o filósofo Aristóteles nos advertia que a comédia “é imitação de pessoas inferiores” enquanto que a tragédia seria a imitação das superiores. Mas a afirmação aristotélica, embora muito tenha influenciado alguns trabalhos sobre o drama, ainda nos permite outras leituras, buscando compreender os conceitos estabelecidos desde a Antiguidade. Junito Brandão, em seu livro *Teatro Grego* (BRANDÃO, 1985, p. 71), comenta quanto à tragédia que esta é o “antônimo” da comédia, “já que sua finalidade é contemplar a vida de um ponto de vista antitético”. Acreditamos que essa relação entre comédia e tragédia por vezes as aproxima, embora as possa distinguir. Ou seja, que por vezes uma terá aspectos mais próprios da outra, quer seja o herói trágico que aparece em cenas cômicas quer seja o herói cômico que se vê em cenas trágicas.

Diferentemente da tragédia que exalta as virtudes dos heróis e os sentimentos nobres, como em *Antígona* quando a protagonista persevera no intuito de sepultar seu irmão (“Para mim, morrer não é sofrer; seria sofrimento, sim, se eu acaso deixasse insepulto o que nasceu de minha mãe” (SÓFOCLES, vv. 565-567)), a comédia satiriza os excessos, a ironia, a

mentira, os sentimentos mesquinhos e até mesmo a corrupção. E, sendo antagônica à tragédia, não pretende comover, mas fazer rir. Entretanto, o riso também serve para educar os cidadãos, embora tenha surgido depois da tragédia, como nos explica Brandão: “A tragédia e a comédia são coetâneas, pois ambas são de fundo dionisíaco, mas a Comédia Antiga só apareceu oficialmente em 486 a.C., quando a tragédia já contava com quase cinquenta anos de palco.” (BRANDÃO, 1985, p. 75)

A comédia estabelece-se a partir do texto, procura um fim último, fazer rir, no qual a máscara comporta o papel de mediador, a que só as palavras irão dar o exato valor. A comédia, assim sendo, busca um efeito imediato, que deriva do próprio jogo teatral das máscaras, que ajusta na deformidade, na exposição daquilo a que chamaremos de um estranhamento visual, que definirá a recepção e as expectativas do público. Nesta leitura, como espectador/ público já não se encontram propriamente um estranhamento, visto que hoje há formas distintas de concepção enquanto espetáculo dramático.

É certo, portanto, que nos achamos numa divisão entre duas leituras com potencialidades positivas. De um lado, uma leitura que reflete naquilo que vê representado o cômico, que encara os temas da comicidade, do outro, um pensamento que adota e aprecia devidamente aquilo que chamamos de caracteres ou elementos cômicos, tanto no que os define, como no que os diferencia.

A maneira como a tragédia e a comédia realizam a sua relação com o público promove, desde logo, uma diferença fundamental. A comédia busca a aproximação, vai ao espectador, chama-lhe pelo nome. Ou seja, a comédia é um espetáculo que atrai, que envolve, que inclui o espectador, o que vai desde as referências comuns, as citações a figuras públicas, presentes ou não no teatro, até à inserção, como personagens, de pessoas que estariam, elas próprias, entre o público. A comédia revoga, desta forma, a distância existente entre os atores, ou o próprio texto, e o público e promove um espaço contínuo dentro do teatro.

O que mais impressiona na relação entre o texto de Aristófanes e a sua representação é a sua presença enquanto poeta. Isto significa que o poeta grego não escolhe um tema entre outros, por um interesse qualquer, mas pela reflexão que faz da sociedade, amparado na relação próxima entre ele, enquanto cidadão, e da maneira como a comédia se coloca enquanto uma possibilidade consciente da atividade dramática.

Acreditamos que outros comediógrafos se terão debruçado sobre temas cotidianos, de forma mais ou menos ampla, mas há em Aristófanes, no seu ponto de vista, uma sagacidade e uma magnitude que não tem comparação. Ao mesmo tempo, essa qualidade

não diz respeito apenas ao gênio inventivo do poeta, ela se liga, de um modo particular, à própria comédia.

O poeta cômico Aristófanes é o único representante da comédia clássica do qual sobreviveram alguns textos. Ele escreve com admirável consciência sobre as dificuldades de sua época, desde problemas políticos ou mesmo sociais, contribuindo para compreensão da vida grega do século V a. C. Fato esse considerado por Silva como decisivo para compreensão das escolhas temáticas do poeta grego:

Mas embora desiludido, Aristófanes estava atento às novidades do mundo social e cultural que o cercava. O reconhecimento da mulher como um elemento social capaz de tomar parte ativa na organização e gerência da pólis sofreu uma marcha lenta e difícil, porque tinha atrás de si toda uma tradição desfavorável. (SILVA, 1986, p. 146)

Desta maneira sua atividade de comediógrafo foi singular para os estudos sobre o teatro, exercendo influência até hoje. Suas críticas atingiam a muitos interesses, desde os chefes políticos, o povo e até mesmo as mulheres. É provável que o poeta Aristófanes sofresse algumas perseguições por conta de outras peças ou mesmo de suas críticas, fato que o levou a refrear seu discurso, agora disfarçado num discurso feminino, pois depois de *Lisístrata* escreve ainda *As Tesmoforiantes* e *Assembleia de mulheres*, peças nas quais o discurso também é feminino.

A irreverência de Aristófanes que se revela através do exagero e da ironia, que ridicularizou Eurípides, considerado um dos maiores poetas trágicos entre os gregos, na peça *As Tesmoforiantes*; Sócrates, o divisor de águas na História da Filosofia também é personagem cômico em sua célebre *As Nuvens*; oradores e políticos também serão alvo de seus trocadilhos e associações imprevistas. Desta maneira Aristófanes reformula o antigo provérbio latino *Ridendo castigat mores* [*rindo castiga os costumes*], quando faz clara referência em cena, aos órgãos sexuais masculinos e femininos, às necessidades fisiológicas, aos sentimentos mais vis, ou seja, às diferentes fraquezas humanas, tão comuns a toda a sociedade.

O poeta cômico satiriza sua época e seus costumes, mas a temática em *Lisístrata* é mais do que atemporal, pois Aristófanes consegue persistir na sublime missão de conclamar todos a viverem em paz. Massaud Moisés observa que:

A sátira perde sentido e força à medida que o tempo passa. Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos: para tanto, é penoso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe repreenda uma falha inerente ao ser humano. (MOISÉS, 1974, p. 470).

Portanto, *Lisístrata* é uma sátira, pois Aristófanes parodia uma cidade administrada por mulheres, assim como em Assembleia de Mulheres, peça na qual tudo é de todos, e as mais velhas têm prioridade para reclamar o amor dos jovens. O poeta chama a atenção para a conduta dos cidadãos e para as instituições de Atenas. E, especialmente, denuncia a corrupção política. Eis a realidade. Daí o anseio do poeta.

De modo mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa *pela primeira vez*, de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. (ELIADE, 1972, p. 165)

Percebe-se então que há no referido poeta essa ansiedade expressa pela dramaticidade de seu texto, que soube tirar do cotidiano elementos que não se embaraçavam com problemas específicos de seu tempo, portanto atemporais, e que por isso mesmo ultrapassa os séculos. As transformações sociais não foram, para o texto cômico em análise, uma dificuldade, mas uma questão permanente para a compreensão do cidadão político de Atenas.

O primeiro capítulo da nossa dissertação trata dos mitos e dos rituais presentes na obra, em que abordaremos também os aspectos social, cultural e político da época. Dentre os mitos estudaremos, a partir de Junito de Sousa Brandão, como o divino e o humano estão interligados. Ártemis, Atena e Afrodite compõem a análise. Apresentamos também neste capítulo o ideal guerreiro, a partir dos heróis homéricos estabelecendo um paralelo com o ideal de amazona ou de mulher guerreira.

No segundo capítulo faremos uma explanação sobre a construção do texto enquanto discurso. Interessa-nos singularmente a deusa Atena, como representação da astúcia e da inteligência ligada à personagem Lisístrata, mesmo que subjetivamente. Também refletiremos sobre a condição da mulher grega através da não-aceitação das mulheres da peça aristofânica em se submeter ao autoritarismo masculino, embora nem sempre tão evidente, mas que o poeta expõe através de diversas formas, como a paródia, o absurdo e o exagero. Não se pretende questionar a validade ou não da autoridade masculina, mas de aclarar como a comédia trata essa mulher que tem por atributos a ousadia e a altivez, que lhe permitem não se subjugar ao homem ou a leis por ele impostas.



No terceiro e último capítulo veremos a influência do mito da deusa Afrodite na referida comédia de Aristófanes. Neste caso três aspectos nos chamam a atenção: o simbolismo da porta, a túnica cor de açafrão, típica de prostitutas do período e o mapa feminino da Reconciliação.

Por último, a conclusão, na qual os leitores poderão constatar se os objetivos propostos para nossa investigação foram alcançados e quais as hipóteses levantadas a respeito do universo feminino presente em *Lisístrata* devem ser apreciadas como mais acertadas.

## CAPÍTULO 1 – TECENDO FIO A FIO A TRAMA DO TEXTO

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas.

Chico Buarque e Augusto Boal

A peça cômica *Lisístrata* data de 411 a.C. e é produzida, encenada e aplaudida por uma plateia masculina. Como um exercício de crítica política e social, Aristófanes nos apresenta uma peça fantasiosa, é verdade, porém com a sublime missão de propor a tão sonhada paz. Para tanto ele dá voz na *pólis* ateniense a uma mulher, ou melhor, ele permite que falem as mulheres da Grécia inteira.

A referida peça tem como enredo uma greve de sexo promovida por uma aliança entre as mulheres gregas para obrigar seus maridos a acabarem com a guerra. As mulheres, cansadas de sofrer pela perda de seus maridos durante a Guerra do Peloponeso, que já dura vinte anos, resolvem acabar definitivamente com a situação deprimente em que se encontra a cidade, pois com os homens em guerra há tanto tempo não é mais possível pensar o futuro para a Grécia. A ateniense Lisístrata propõe então realizar uma greve de sexo, mesmo que para isso as mulheres tenham que lutar contra seus próprios desejos sexuais. Num esforço singular de reunir as mulheres de várias cidades-estados, como Atenas, Esparta, Corinto e até da Beócia, para terem novamente a vida doméstica anterior à guerra, ou seja, para terem os maridos de volta, e a cidade, enfim, ter seu crescimento e desenvolvimento assegurados, a peça apresenta um discurso acalorado sobre os problemas que a guerra proporciona.

### 1.1 Mitos e rituais: fios que se entrelaçam

Quais os mitos que integram a obra? Sobre quais aspectos os rituais são importantes para compreensão da *Lisístrata*? Acreditamos que esses elementos intrínsecos à obra de Aristófanes estão tão ligados como os fios que fazem a trama do próprio texto. Assim, nossas considerações serão pautadas na ligação entre os mitos e os ritos femininos, próprios da condição da mulher na Atenas antiga. Iniciemos pela atividade feminina do fiar e tecer.

No texto *Privacidade da vida feminina na pólis dos atenienses* o autor nos chama atenção para o seguinte:

A tecelagem, além de ser uma atividade virtuosa para a esposa, se constituía em uma tarefa que pressupunha, quase sempre, um grupo para a sua realização; isto porque as esposas, exercendo tal atividade em conjunto, formavam uma equipe eficiente, e com isso produziam mais que se estivessem atuando em separado. (LESSA, 2002, p. 15)

Dito isto nos propomos a analisar a comédia de Aristófanes também tecendo fio por fio, no intuito de melhor expor nossas considerações. Ainda sobre a citação de Lessa acima descrita pensamos que a peça *Lisístrata* retrata com fidelidade o argumento de que o grupo trabalha melhor, como diz o velho dito popular “a união faz a força”.

A simbologia do fio presente no texto aristofânico perpassa por mitos diversos ligados à mulher, em que o tecer torna-se recorrente. Como podemos observar em diversos mitos, a ideia da vida e da morte é inseparável do papel feminino de fiar, em que nem mesmo os deuses podem interferir, pois podem colocar a ordem universal de todas as coisas em risco. No universo grego antigo tanto a tecelagem como a fiação faziam parte dos afazeres femininos, ocupando grande parte de seu tempo. Isso justifica a recorrência do tecer e fiar nas narrativas sobre as mulheres desde a Antiguidade.

Vejamos como alguns desses mitos estão simbolicamente retratados na peça. O primeiro é sobre as Moiras personificadas, as fiandeiras. Conta-nos Hesíodo que Zeus uniu-se a Têmis (Lei divina, Equidade) e nasceram as Moiras: Cloto, a que segura e puxa o fio da vida, Láquesis, aquela que enrola o fio e sorteia quem vai morrer e, por último, Átropos aquela que corta o fio (BRANDÃO, 1987, vol. 1, p.158). Sua característica é a de serem implacáveis senhoras do destino, conduzindo a cada um sua parcela. Eis o duplo nascimento (como filhas da Noite e de Zeus e Têmis) das Moiras ou Partes descrito por Hesíodo:

νύξ δ' ἔτεκεν στυγερὸν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν  
καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φύλον Ὀνειρώων·  
δεύτερον αὖ Μῶμον καὶ Ὀιζὺν ἀλγινόεσσαν  
οὐ τι κοιμηθεῖσα θεὰ τέκε Νύξ ἐρεβεννή,  
Ἐσπερίδας θ', ἧς μῆλα πέρην κλυτοῦ Ὀκεανοῖο  
χρῦσα καλὰ μέλουσι φέροντά τε δένδρεα καρπὸν.  
καὶ Μοίρας καὶ Κῆρας ἐγείνατο νηλεοποίνους,  
Κλωθὴ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον, αἶτε βροτοῖσι  
γεινομένοισι διδοῦσιν ἔχειν ἀγαθὸν τε κακὸν τε,  
αἴτ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε παραιβασίας ἐφέπουσιν·  
οὐδέ ποτε λήγουσι θεαὶ δεινοῖο χόλοιο,  
πρίν γ' ἀπὸ τῶ δώωσι κακὴν ὄπιν, ὅς τις ἀμάρτη.

[...]

δεύτερον ἠγάγετο λιπαρὴν Θέμιν, ἣ τέκεν Ὀρας,  
Εὐνουμίην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τεθαλυῖαν,  
αἷ ἔργ' ὠρεύουσι καταθνητοῖσι βροτοῖσι,  
Μοίρας θ', ἣ πλείστην τιμὴν πόρε μητίετα Ζεύς,

Κλωθώ τε Λάχεσίν τε καὶ Ἄτροπον, αἶτε διδοῦσι  
θνητοῖς ἀνθρώποισιν ἔχειν ἀγαθόν τε κακόν τε.

Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra  
e Morte, pariu Sono e pariu a grei dos Sonhos.  
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.  
Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.  
As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano  
belas maçãs de ouro e as árvores frutíferas  
pariu as Partes e as Sortes que punem sem dó:  
Fiandeira, Distributriz e Inflexível que os mortais  
tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal,  
elas perseguem transgressões de homens e Deuses  
e jamais repousam as deusas da terrível cólera  
até que dêem com o olho maligno naquele que erra.

[...]

Após desposou Têmis luzente que gerou as Horas,  
Eqüidade, Justiça e a Paz viçosa  
Que cuidam dos campos dos perecíveis mortais,  
E as Partes aquem mais deu honra Zeus,  
Fiandeira, Distributriz e Inflexível que atribuem  
Aos homens mortais os haveres de bem e de mal.  
(HESÍODO, *Teogonia*, 211-222; 901-906)

Na peça a protagonista diz que para colocar ordem na cidade elas farão de modo muito simples “como um fio, quando está embaraçado, como este, tomando-o, puxando-o com fusos deste lado e daquele outro, assim também esta guerra acabaremos” (versos 567-569), evidenciando uma estreita relação com as Moiras, que em grupo se organizam para estabelecer a ordem. De maneira alguma as mulheres querem o poder ou tomar a cidade permanentemente ao seu comando, contudo precisam tomar o fio que as conduzirá para reestabelecer a vida anterior à guerra.

Outro mito que se relaciona à ideia do fio é o de Ariadne. Filha do rei Míno, apaixonou-se por Teseu, herói ateniense. Tendo ele sido encerrado no Labirinto, em Creta, ela lhe deu um novelo de fios, que ele ia desenrolando, à medida que entrava no Labirinto para que pudesse encontrar o caminho de volta. Conta-nos ainda Junito Brandão que:

Ariadne condicionou seu auxílio a Teseu: livre do Labirinto, ele a desposaria e levaria para Atenas. Derrotado e morto o Minotauro, o herói escapou das trevas com todos os companheiros e, após inutilizar os navios cretenses, para dificultar qualquer perseguição, velejou de retorno à Grécia, levando consigo Ariadne. O navio fez escala na ilha de Naxos. Na manhã seguinte, Ariadne, quando acordou, estava só. Longe, no horizonte, o navio de velas pretas desaparecia: Teseu a havia abandonado. (BRANDÃO, 1987, vol. 3, p. 163)

O fato de Teseu ter utilizado o fio para não se perder dentro do labirinto aparece de forma subjetiva no fato de que as mulheres “conduzem” os homens, também não

permitindo que se percam no caminho, daí a ideia de fio condutor. Quando Lisístrata diz ao Conselheiro que “[...] tendo te cingido passas a tear mascando favas” (verso 536), estabelece que será preciso passar de uma condição (a guerra) a outra (a paz) pelo auxílio do fio que ele mesmo deveria conduzir no tear.

Na Atenas clássica não era permitida a participação direta das mulheres nas questões políticas, entretanto podemos perceber sua atuação nos rituais religiosos, dos quais eram responsáveis, entre eles o culto à deusa Atena. E isto nos faz acreditar que a escolha de uma protagonista feminina para uma comédia não é aleatória. O poeta era um defensor da vida rural e dos valores mais antigos, e para ele a paz era um bem precioso, tema já defendido em outras peças, como em *Acarnenses* e *Paz*.

As mulheres querem a salvação da cidade e para isso utilizam um discurso justo, argumentando que são esposas legítimas e que participaram dos rituais a elas prescritos, e que, portanto, são cidadãs legítimas. Para Florenzano (1996, p. 29):

Participar da arctéia não dava à moça nenhuma prerrogativa ou direito político. Estes faziam parte da esfera masculina. Entretanto, ela era preparada para funções muito importantes na vida social e econômica da cidade. Por isso, o coro das mulheres na *Lisístrata*, de Aristófanes, refere-se a elas como produtos da pólis.

O que nos faz acreditar que os mitos e rituais presentes na peça, mesmo que simbolicamente, são representativos da função feminina de conduzir e administrar a família, ou seja, que cabe à mulher o papel de dirigir e governar, mesmo que seja uma cidade inteira. Com efeito, a escolha da mulher como personagem central da comédia reforça essa ideia possível, embora burlesca, de que as mulheres podem administrar melhor que os homens, pois já são administradoras do seu *oikos*. São ensinadas desde cedo a desempenhar suas funções de guardar e aumentar as posses da família, cuidar dos filhos, orientar aos escravos, por exemplo.

## **1.2 A trama das mulheres aguerridas**

Para compreender a trama das mulheres na peça, estabelecemos algumas relações entre o plano divino e o plano humano. Estas relações surgem a partir das considerações feitas por Pompeu (2004) e nas quais nos amparamos:

As mulheres são auxiliadas, principalmente, por três deusas: Afrodite, que favorece a excitação do desejo erótico nos homens; Atena, como a que lhes dará a vitória, e patrona da cidade, em cujo templo elas estão fechadas, e a deusa Ártemis. (POMPEU, 2004, p. 106)

Começemos por Ártemis, filha de Zeus e de Leto, e irmã de Apolo. A deusa avessa ao amor e ao casamento, ou o convívio com os homens, conserva-se virgem e eternamente jovem. Ártemis é a deusa da caça selvagem que maneja habilmente o arco e a flecha; é vingativa e impetuosa, além de extraordinariamente bela. Para alguns estudiosos ela teria pedido a seu pai Zeus para que pudesse auxiliar as mulheres durante o parto, sem dúvida nenhuma, por influência de ter realizado o parto de seu irmão gêmeo, Apolo. Desta forma torna-se também a deusa dos limites, pois está na idade limite de se casar, embora não case, e realizando partos estabelece o limite entre uma vida e outra. Na Peça de Aristófanes ora analisada percebemos também essa característica da deusa: o limite entre a paz e a guerra.

É interessante o estudo feito por Junito Brandão sobre a deusa, em que ele aponta uma relação desta com a mulher, e que nós exemplificamos através da protagonista da Peça, vejamos:

Ártemis era a personificação da total independência do espírito feminino. O arquétipo por ela representado capacita a mulher a buscar seus objetivos em terreno de sua livre escolha, conferindo-lhe uma habilidade inata para, através da competição, afastar de seu caminho a quantos lhe desejam embargar os passos. (BRANDÃO, 1987, vol. 3, p. 349)

Assim como a deusa caçadora é o protótipo da divindade que desconhece obstáculos, Lisístrata também não mede esforços em sua empreitada. Ártemis traduz qualidades idealizadas por mulheres ativas, como aquelas que Aristófanes coloca na Peça, que não levam em conta as opiniões masculinas e que não se deixam dominar, como podemos verificar nesse trecho da Peça em o coro dos velhos e o Coro das Mulheres discutem vigorosamente (ARISTÓFANES, p. versos 357 - 360).

**Χορὸς γερόντων**

ὦ Φαιδρία ταύτας λαλεῖν ἐάσομεν τοςαντί;  
οὐ περικατᾶξαι τὸ ξύλον τύπτοντ' ἐχρῆν τιν' αὐταῖς;

**Χορὸς Γυναικῶν**

θώμεσθα δὴ τὰς κάλπιδας χήμεῖς χαμᾶζ', ὅπως ἂν  
ἦν προσφέρῃ τὴν χειρὰ τις μὴ τοῦτό μ' ἐμποδίζη.

**CORO DOS VELHOS**

Ó Faísca, deixaremos que tagarelem tanto?

Não seria preciso quebrar tua vara batendo-a sobre elas?

**CORO DAS MULHERES**

*E nós colocamos então os vasos no chão, para que, se alguém levantar a mão, que isto não me impeça. (grifo nosso)*

O arquétipo da deusa sugere a independência feminina, o que prepara as mulheres da comédia em estudo para a guerra contra os homens. Aparecem agitadas, prontas a qualquer custo a defender seus ideais, colocando-se como combatentes ativas do movimento rebelde que visa ao ideal pan-helênico, tão caro no século V.

Há em *Lisístrata* outros elementos que justificam a relação entre a deusa Ártemis e a protagonista, pois vemos que nas mulheres “há talento natural, há graça, há audácia” (v. 545). Um elogio semelhante ao que se faz a um herói ou um cidadão com armas. Merecimento, ousadia, sabedoria, amor à pátria e prudência são as virtudes do cidadão grego, que o ligam aos seus contemporâneos e consolidam a identidade à pólis. No contexto da peça, o galanteio aplicado às mulheres está inserido no combate que elas fazem, na Acrópole, com os velhos cidadãos de Atenas. Talvez fosse melhor dizer, aqueles heróis a quem o elogio de virtudes guerreiras representa o elo condutor entre a pólis e sua própria areté. Quando se encontram para a batalha com as mulheres na Acrópole, os velhos cidadãos lembram-se de outras guerras, talvez, das quais participaram. Aí estão presentes simbolicamente, nesse contexto da Acrópole, o tesouro da cidade e o caráter militar masculino: são a riqueza e o poder da pólis, ou em outros termos, a riqueza e a *areté* gregas.

Os motivos que levam as mulheres à tomada da Acrópole não são diferentes daqueles que mantinham os homens lá. Em nome da família, do amor à cidade, as mulheres tomam o tesouro da cidade. Sugerindo, com isso, uma inversão de papéis aos homens, as mulheres oferecem a eles os véus e a boca fechada, afirmando que, a partir de então, a guerra seria assunto delas (vv. 525-530). Tomando a guerra, governando a riqueza da cidade, as mulheres de Atenas aproximam-se da deusa da qual pedem proteção: Palas Atenas, a deusa guerreira.

A partir das considerações feitas até aqui, é possível estabelecer que as relações entre o plano divino e humano, mais especificamente às ligações que fazemos entre as mulheres da peça e as deusas Ártemis, Atena e Afrodite são representativas do poder feminino que o poeta confere às mulheres na peça.

Continuemos, então, com Ártemis, a deusa virgem da caça e dos limites. Na Grécia Antiga as meninas permanecem um determinado período em Bráuron, a serviço da deusa Ártemis, como um ritual de passagem da infância para a fase adulta, ou seja, o limite entre uma e outra fase da vida. Esse período seria a arcteia, “que corresponderia ao coureion e a efebia dos homens em Atenas, bem como a cripteia masculina em Esparta” (POMPEU, 1997, p. 30).

Ártemis é a deusa dos partos, pois auxiliou o parto de seu irmão gêmeo Apolo, sendo por isso a deusa dos limites, da passagem de um estado a outro. A referida comédia de Aristófanes é justamente uma comédia de limites e transgressões, pois estabelece um limite entre a paz e a guerra. E esse limite é uma transgressão: a greve de sexo das mulheres.

Transgressoras da ordem natural num mundo patriarcal, as Amazonas são a representação feminina do arquétipo guerreiro, do típico herói grego que luta em nome de um rei, cuja honra sobreleva-se. Numa referência explícita às Amazonas (v. 676- 679) diz o coro dos velhos:

ἦν δ' ἔφ' ἵππικὴν τράπωνται, διαγράφω τοὺς ἱππέας.  
ἵππικώτατον γάρ ἐστι χρέμα κάποχον γυνή,  
κούκ ἂν ἀπολίσθαι τρέχοντος: τὰς δ' Ἀμαζόνας σκόπει,  
ἄς Μίκων ἔγραψ' ἐφ' ἵππων μαχομένας τοῖς ἀνδράσιν.

E se elas se voltarem para a hípica, eu risco da lista os cavaleiros;  
Pois a mulher é o que há de mais hípico e firme se até  
Não escorregaria mesmo a galope. Observa as Amazonas,  
As que Mícon pintou combatendo a cavalo contra os homens.

As indomáveis e guerreiras Amazonas são comparadas às mulheres de Lemnos acerca do qual diz o coro dos velhos nos versos 296-300:

**Χορὸς γερόντων**  
ὡς δεινὸν ὄναξ Ἡράκλεις  
προσπεσόν μ' ἐκ τῆς χύτρας  
ὥσπερ κύων λυττῶσα τὸ φθαλμῷ δάκνει:  
κάστιν γε Λήμνιον τὸ πῦρ  
τοῦτο πάση μηχανῇ.

**CORO DOS VELHOS**  
Que terrível, ó senhor Hércules,  
lança-se da panela sobre mim  
como uma cadela enfurecida morde os olhos.  
E este fogo é de Lemnos  
Por todo o meio.

Lemnos é uma referência quando se trata de mulheres na Grécia, pois como nos mostra POMPEU (1997, p. 45) podemos observar que há “semelhanças da estrutura de *Lisístrata* com a do mito e do rito de Lemnos, a combinação indissociável, a separação e ginecocracia, que representam a greve de sexo e a tomada da Acrópole, respectivamente.” A separação refere-se aos planos político e sexual, uma vez que as mulheres separam-se dos homens quando assumem o poder na acrópole e com a greve do sexo.

Ainda com relação à agressividade feminina o coro dos velhos reflete que “não há fera mais indomável que uma mulher” (v. 1014), pois já cansados de discutir com as mulheres, Percebem que todos os gregos estão sofrendo as consequências da greve de sexo.



Desta maneira concordamos com o que nos diz Fábio de Sousa Lessa (2002, p.13), citando outros pesquisadores, que a solidariedade, a reciprocidade e a amizade são elementos coesivos desses grupos de mulheres.

Em outro trecho diz o Coro das Mulheres que Lisístrata é “rainha desta empresa e do plano!” (v. 706) manifestando mais uma característica da heroína, que se propõe desde o início a lutar pelo ideal da paz, em que seu discurso, permeado pela alteridade, ressoa em toda a Grécia. Diz ainda o coro feminino (vv. 1108-1111):

**Χορός**

χαῖρ' ὦ πασῶν ἀνδρειοτάτη: δεῖ δὴ νυνὶ σε γενέσθαι  
δεινὴν δειλὴν ἀγαθὴν φαύλην σεμνὴν ἀγανὴν πολύπειρον:  
ὥς οἱ πρῶτοι τῶν Ἑλλήνων τῆ σῆ ληφθέντες ἴγγι  
συνεχώρησάν σοι καὶ κοινῆ τάγκλήματα πάντ' ἐπέτρεψαν.

**Coro**

Salve, ó mais viril de todas; eis que é preciso agora tu seres  
terrível e delicada, boa e má, venerável e doce,  
multi-experiente;  
para que os primeiros gregos pelo teu encanto tomados cedam a ti.

As Amazonas descendem do deus Ares, o deus da guerra, filho de Zeus e de Hera, e um dos doze deuses olímpicos. Como é natural, os mitos nos quais Ares está envolvido são sempre relacionados a guerras e combates. Mesmo filhas de um deus olímpico, as Amazonas não são vistas como semideusas, como é comum àqueles que tem um pai divino. Em parte isto se explica por sua condição de filhas de um deus tido como violento e sanguinário, o que esclarece apenas uma das suas características mais marcantes: a de guerreiras, que assim como seu pai também não vencem todas as batalhas. As Amazonas instalam uma sociedade tipicamente feminina, na qual os homens são apenas escravos. Em *Lisístrata* vemos que as mulheres também instalam provisoriamente um governo, com o intuito de recuperarem a anterior convivência pacífica nos lares junto de seus maridos, ausentes por causa da Guerra do Peloponeso.

Assim como as Amazonas, as mulheres reúnem-se em assembleia como uma tropa (v.93); a guerra seria ocupação dos homens, mas passa a ser a preocupação das mulheres (v. 545), uma vez que não há mais como se ocuparem dos lares abandonados pelos maridos em virtude da guerra. Instaura-se, portanto, um verdadeiro exército de mulheres comandadas por Lisístrata. De acordo com Silva (1991, p. 220) as mulheres trabalhadoras “temperadas pelas exigências da vida são aguerridas e temíveis, capazes de fazer frente a um exército”. Na peça em questão vemos que todas as mulheres são chamadas a lutar, a atacar mesmo os homens, como nos versos 456-461 em que Lisístrata diz: “Ó aliadas mulheres, saí daí de

dentro, ó vendedoras de grãos e de purê de legumes, ó estalajadeiras, vendedoras de alho e de pão, puxai, batei, golpeai, injuriais, não tenhais vergonha, cessai, voltai, não despojeis.” Com essa atitude tornam-se heroínas guerreiras, como os próprios heróis das epopeias.

O ideal guerreiro construído nas epopeias de Homero está fundamentado em pelo menos três princípios: a honra (τιμή), a virtude, a excelência (ἀρετή), e a piedade (θεοσέβεια, o culto aos deuses), segundo Vernant (2001, p.411). A coragem exacerbada, a morte com glória em combate e a construção da memória coletiva também fazem parte desse ideal guerreiro heroico, contudo de forma menos objetiva. Aquiles, herói da *Iliada*, é retratado como forte e veloz; Odisseu, herói da *Odisseia*, reflete a astúcia e a retórica; Páris, príncipe troiano, é conhecido por sua beleza: tais modelos servem para mostrar como Homero reproduziu em seus heróis gregos as muitas virtudes necessárias para o guerreiro. A *areté* é facilmente observada na peça pela condição de hábeis e corajosas guerreiras da luta discursiva, ou como no caso do coro de mulheres a própria força para enfrentar os homens. Por último, a piedade tão cara aos gregos, aparece nas mulheres no culto às deusas Ártemis, Atena e Afrodite.

Para Ana Margarida Chora:

Existe heroísmo guerreiro e individualismo entre figuras femininas na Cultura Clássica. É o caso de Atena, de Artemisa, das Amazonas. [...] Contudo, o que torna as três primeiras singulares não é apenas o princípio do poder nem a força física. É o princípio lunar, a sua ligação à lua, à castidade, ao heroísmo e ao individualismo celibatário. [...] O heroísmo guerreiro feminino pode surgir como próprio, ou como mediação de armas ou atavios guerreiros que interferem na composição de outros elementos ou Personagens. [...] No segundo caso, a heroína pode ser intermediária de elementos bélicos ou simplesmente colocar a sua marca num episódio determinante. Na *Teogonia* de Hesíodo, Atena adorna a primeira mulher (Pandora) que surge como resultado da vingança de Zeus, Pelo fato de Prometeu ter roubado o fogo dos deuses. Coloca-lhe roupas prateadas, uma grinalda com flores e uma coroa na cabeça (vv. 565-584). Palas Atena é, portanto, a mediadora da criação do mal no mundo. (CHORA, 2012, p. 119-127)

Como, por exemplo, temos a ajuda da deusa Atena a Hércules nos doze trabalhos, pois o é o cinto da rainha das Amazonas Hipólita que dá capacidades bélicas excepcionais a Hércules. E é exatamente por causa de um cinto que Buquerina se atrasa “É que com dificuldade achei meu pequeno cinto no escuro”, refletindo a incapacidade de sair de casa sem ele. Tais dados são interessantes para o estudo da ação heroica das mulheres da peça, uma vez que elas serão mediadoras entre atenienses e espartanos na negociação da paz, mas neste caso mediadoras do bem, ou de algo melhor para os gregos. Mas o melhor mesmo é não ter guerra, pois como diz Lisístrata “nada obriga a fazer a guerra” (v. 497).

### 1.3 A tessitura da paz

Assim como Penélope, a mais famosa tecedeira, tecia e destecia um manto no intuito de lograr seus pretendentes (BRANDÃO, 1987, vol 3, p. 326), o texto de Aristófanes vai construindo e refazendo os ideais que a cidade perdera ao longo do tempo. Na sublime atividade de convivência conjugal, que se pretenda harmoniosa, a tecelagem é empregada como uma estratégia de aproximação feminina com o lar e de sedução. As mulheres que, com Lisístrata, se trancaram na Acrópole em greve ao sexo, utilizam a lã e o linho, em casa ao abandono e a necessitar de cuidados urgentes, como uma desculpa para escapar, de qualquer maneira, à reclusão e realizar um encontro com os maridos agora abandonados (vv. 729-741); retomam, com esses argumentos, o artifício usado por Penélope, para lograr os seus pretendentes ao casamento. Do mesmo modo é que também no “tecido levado pelas galinhas” (v. 896) que Penétrias emprega, para dissuadir Buquerina a desistir da greve e, conseqüentemente, a voltar para casa, apostando que a suscetibilidade bem feminina da mulher não conseguirá resistir a este símbolo da decadência doméstica.

À tecelagem, outrora uma ocupação elegante, hoje assinala a necessidades reais da vida, a mulher ateniense articula todas as outras tarefas domésticas, antes conferidas aos escravos “pois uma de nós ao marido inclina-se, outra desperta o escravo, o filhinho uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela”(vv. 17-19). Em todos os ambientes da casa, a mulher exerce uma autoridade e um controle próprios. Por conseguinte, a sua falta, falha ou mesmo omissão disseminam inúmeros problemas que, na ordem da vida doméstica, causam desespero nos maridos e revelam a incapacidade deles em realizar o que não lhes compete, deixando-os perdidos.

E foi justamente a arte da tecelagem e do bordado que colocou a perder uma presunçosa adversária da deusa Atena: Aracne. Ela, segundo Brandão (1987, vol 2, p. 27):

Era uma bela jovem da Lídia. Bordava e tecia com tal perfeição, que até as ninfas dos bosques vizinhos vinham contemplar e admirar-lhe a arte. A perícia de Aracne valeu-lhe a reputação de discípula de Atená, mas entre os dotes da fiandeira não se contava a modéstia, a ponto de desafiar a deusa para uma competição pública. Atená aceitou a provocação, mas apareceu-lhe sob a forma de uma anciã, aconselhando-a a que depusesse sua *hýbris*, sua *démesure*, seu descomedimento, que não ultrapassasse o *métron*, que fosse mais comedida, porque os deuses não admitiam competição por parte dos mortais. A jovem, em resposta, insultou a campeã. Indignada, Atená se manifestou em toda a sua imponente de imortal e declarou aceitar o desafio. Depuseram-se as linhas e deu-se início ao magno concurso. Atená representou em lindos coloridos, sobre uma tapeçaria, os doze deuses do Olimpo em toda a sua majestade. Aracne, maliciosamente, desenhou certas histórias pouco decorosas dos amores dos imortais, principalmente as aventuras de Zeus. [...] a deusa irritada com

os desenhos de Aracne transformou-a em *aranha*, para que tecesse pelo resto da vida.

Foi, então, que pelo resto da vida ocidental associamos a tessitura ou a arte de tecer à Aracne. Mesmo que seja para tecer uma teia para os homens, no caso de *Lisístrata*, que assim como a jovem, narram maliciosamente as histórias dos seus maridos em guerra, alegando que a força bruta não resolverá todos os problemas da cidade.

Retomando a relação entre as mulheres da peça, a arte da tecelagem e a atitude de confrontar os homens, nos voltamos para a deusa guardiã da Acrópole, sua morada. Para Hesíodo, a deusa Atena é a própria a inteligência guerreira:

Zeús δὲ θεῶν βασιλεὺς πρώτην ἄλοχον θέτο Μῆτιν  
 πλεῖστα τε ἰδυῖαν ἰδὲ θνητῶν ἀνθρώπων.  
 ἄλλ' ὅτε δὴ ἄρ' ἔμελλε θεὰν γλαυκῶπιν Ἀθήνην  
 τέξεσθαι, τότε ἔπειτα δόλω φρένας ἐξαπατήσας  
 αἰμυλίωσι λόγοισιν εἶν ἐσκάτθετο νηδὺν  
 Γαίης φραδμοσύνησι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,  
 τὼς γάρ οἱ φρασάτην, ἵνα μὴ βασιλῆίδα τιμὴν  
 ἄλλος ἔχοι Διὸς ἀντι θεῶν αἰειγενετῶν.  
 ἐκ γὰρ τῆς εἵμαρτο περίφρονα τέκνα γενέσθαι:  
 πρώτην μὲν κούρην γλαυκῶπιδα Τριτογένειαν  
 ἴσον ἔχουσαν πατρὶ μένος καὶ ἐπίφρονα βουλήν.  
 αὐτὰρ ἔπειτ' ἄρα παῖδα θεῶν βασιλῆα καὶ ἀνδρῶν  
 ἦμελλεν τέξεσθαι, ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντα:

[...]

αὐτὸς δ' ἐκ κεφαλῆς γλαυκῶπιδα Τριτογένειαν  
 δεινὴν ἐγρεκύδοιμον ἀγέστρατον Ἄτρυτῶνην  
 πότνια, ἣ κέλαδοί τε ἄδον πόλεμοί τε μάχαι τε.

Zeus rei dos deuses primeiro desposou Astúcia  
 mais sábia que os Deuses e os homens mortais.  
 Mas quando ia parir a Deusa de olhos glaucos Atena,  
 ele enganou suas entranhas com ardil,  
 com palavras sedutoras, e engoliu-a entre abaixo,  
 por conselhos da Terra e do céu constelado.  
 Estes lho indicaram para que a honra de rei  
 não tivesse em vez de Zeus outro dos Deuses perenes:  
 era destino que ela gerasse filhos prudentes,  
 primeiro a virgem de olhos glaucos Tritogênia  
 igual ao pai no furor e na prudente vontade,  
 e depois um filho rei dos deuses e homens  
 ela devia parir dotado de soberbo coração.

[...]

Ele da própria cabeça gerou a de olhos glaucos  
 Atena terrível estrondante guerreira infatigável  
 soberana a quem apraz fragor combate e batalha.  
 (HESÍODO, *Teogonia*, 886-898; 924-926)

Segundo Junito de Sousa Brandão, a deusa Atena é a:

Nascida das meninges de Zeus, "a filha do pai", identifica-se como deusa da inteligência, da paz, das artes e dos artistas, sobretudo dos tecelões e artesãos. Era a única das olímpicas a aparecer armada: usava capacete, escudo e lança. Estrategista, conservadora e apegada às soluções práticas, simboliza a mulher que se rege mais pela razão do que pelos arrebatamentos afetivos.

Diz ainda o referido autor que a mulher identificada com a deusa age mais com *animus*, pois é “mais refletida que impetuosa”. Tendo uma forte atração pelo poder e pelo mando. Vejamos um trecho da peça em que o conselheiro discute com Lisístrata (vv. 527-537):

**Πρόβουλος**

ὑμεῖς ἡμᾶς; δεινόν γε λέγεις κού τλητὸν ἔμοιγε.

**Λυσιστράτη**

σιώπα.

**Πρόβουλος**

σοί γ' ὃ κατάρατε σιωπῶ ἴγώ, καὶ ταῦτα κάλυμμα φορούση  
περὶ τὴν κεφαλὴν; μὴ νυν ζῶην.

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' εἰ τοῦτ' ἐμπόδιόν σοι,  
παρ' ἑμοῦ τουτὶ τὸ κάλυμμα λαβῶν  
ἔχε καὶ περίθου περὶ τὴν κεφαλὴν,  
κᾶτα σιώπα.

**CONSELHEIRO**

Vós a nós? Falas coisas absurdas e eu não posso suportar.

**LISÍSTRATA**

Cala-te.

**CONSELHEIRO**

Eu silenciar diante de ti, ó maldita, que portas  
este véu sobre a cabeça? Que eu não viva então.

**LISÍSTRATA**

Mas se isto te impede, de mim este véu tomando,  
tem-no, coloca-o sobre a cabeça e em seguida cala-te.

O “cala-te” é enérgico e simbólico, pois a palavra é autêntica expressão de cidadania na Grécia Antiga, sendo por meio dela que se tem lugar nas Assembleias. Lisístrata toma a palavra, conseqüentemente o poder é seu também, e estabelece que o homem se cale, ela veementemente não lhe permite a censura. Jean Pierre Vernant nos explica que na *pólis* a palavra é mesmo um instrumento de poder (VERNANT, 1989, p.34). Calar o homem seria o mesmo que excluir seus direitos de cidadão, constituindo algo extraordinário.

Em outro trecho, a deusa Atena é chamada a ajudar às mulheres trazendo água para apagar o fogo dos homens. Demanda que, no plano simbólico, a ação de extinguir o fogo com água tem relação geralmente apenas com um ato masculino: o de urinar no fogo. Em *Lisístrata*, colocar o fogo embaixo da mulher era uma maneira de apagar o fogo, parece-nos, excepcionalmente feminina. Portanto, assim como a deusa é excepcionalmente diferente das outras, as mulheres na peça realizam ações típicas dos homens.

O culto à deusa Atena era um dos mais importantes. Durante as *Panatheneias* era evidente a importância que esperavam possuir para a conservação do equilíbrio da Cidade, em que uma boa relação com as divindades, especialmente com a deusa patrona de Atenas, se fazia necessária. Virgindade e boa origem eram requisitos para a escolha das jovens filhas dos cidadãos, que representariam todas as demais como *Arréforas*, *Aletrides*, *Osas* e *Canéforas*. A maioria estava voltada para a celebração de Palas Atena, a deusa que dominava a colina sagrada e a cidade (v. 643). O sexo feminino se caracterizava por dominar a cidade alta, o que legalizava às mulheres o direito de estarem na Acrópole (vv. 175-179)

#### **Λυσιστράτη**

ἀλλ' ἔστι καὶ τοῦτ' εὖ παρεσκευασμένον:  
καταληψόμεθα γὰρ τὴν ἀκρόπολιν τήμερον.  
ταῖς πρεσβυτάταις γὰρ προστέτακται τοῦτο δρᾶν,  
ἕως ἂν ἡμεῖς ταῦτα συντιθώμεθα,  
θύειν δοκούσαις καταλαβεῖν τὴν ἀκρόπολιν.

#### **LISÍSTRATA**

Mas isto também está bem preparado.  
Pois ocuparemos a Acrópole hoje.  
É que às mulheres mais velhas foi ordenado fazerem assim,  
enquanto combinamos estas coisas,  
 fingindo sacrificar, tomarem a Acrópole.

De acordo com o coro das mulheres o discurso feminino é justo, pois elas cumprem todos os rituais sagrados que lhes são determinados segundo a própria cultura, sobre os quais refletem nos versos 642-646:

ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶσ' εὐθύς ἠρρηφόρουν:  
εἴτ' ἀλετρις ἢ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι:  
κατ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἢ Βραυρωνίσις:  
κάκανηφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ'  
ισχάδων ὄρμαθόν:

Desde os sete anos de idade eu era arréfora;  
depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona,  
e deixando cair a túnica amarela era urso nas Braurônias;  
e, enfim, fui canéfora sendo uma bela moça, tendo um colar de figos secos.

Assim, segundo Gonçalves (2010, p.10), tais rituais são descritos:

As Arrefóras eram quatro virgens eleitas entre as mais nobres da Cidade para tecer um manto para Atena. As Aletrides serviam para moer os grãos do alimento sagrado para a deusa. As Osas eram sacerdotisas. As Canéforas eram moças que durante as Panatheneias levavam cestas com adornos e oferendas sagradas à deusa. As Arrefóras, a princípio, ficavam na Acrópole. A segunda etapa desta iniciação comportava um pequeno retiro, cujo intuito se direcionava para aprendizagem das funções femininas para que também participassem da preparação do alimento sagrado. Tais ritos ainda comportavam simbolismos de morte e ressurreição, resquícios de iniciações primitivas, até que estivessem preparadas para integrarem-se junto às mulheres adultas cumprindo os rituais prescritos e levando consigo os ensinamentos recebidos. Depois de cumpridas estas etapas, estariam prontas para a vida familiar nas suas funções de mães e esposas.

Portanto os rituais não só justificam as ações femininas, como explicam certas passagens da peça. A preocupação das mulheres é demonstrar como elas realizarão a administração da cidade, usando de “bom senso e saber” (v. 433).

#### 1.4 Uma rede de laços

Compreender como as mulheres, numa comédia da Antiguidade grega, em pleno século V em Atenas, conseguiram se articular num projeto de conspiração contra os homens, num período de guerra, é ter em mente uma imagem, quase sempre, equivocada da situação da mulher nesse período. Visto que, nas palavras do historiador Fábio de Souza Lessa, em seu livro *O feminino em Atenas*:

Para Aristófanes a *phília* expressa a coesão dos helenos em prol da paz (ARISTÓFANES, *Lisístrata*, vv. 1263-70). Entenderemos a *phília* como um elemento de coesão social entre as esposas, que vai proporcioná-las a organização do espaço e a criação de lugares de validação de suas práticas e de uma existência social própria. (LESSA, 2004, p. 66)

Sendo assim, as mulheres encontravam oportunidades para dialogarem entre si, comunicando-se e, ao mesmo tempo, se mantendo informadas a respeito do que acontecia na cidade, mesmo estando num período difícil e conturbado da guerra. Acreditamos que uma esposa participaria na vida política quando junto de sua família ou em conversas com seu marido. Mesmo que isso acontecesse indiretamente e sem grande poder de alcance, é uma hipótese viável. Assim, as ideias das esposas sensibilizariam os maridos, para quando nas Assembleias, tomarem decisões mais avaliadas. Lessa afirma, ainda no mesmo livro já citado, que as mulheres possuíam uma maneira particular para participar socialmente da vida política

da cidade, havendo a possibilidade de terem certo reconhecimento da sociedade por seu aspecto vigilante frente às ações masculinas (LESSA, 2004, p.77).

Afrodite é a deusa da beleza e do amor. Tais características são imprescindíveis para as mulheres da comédia *Lisístrata*, pois a mulher pode tornar-se criativa e fecunda. O arquétipo de Afrodite rege o fascínio da mulher pelo amor, a beleza, a sensualidade, a sexualidade. Assim, na peça essas virtudes da deusa são tomadas pelas mulheres que precisam excitar seus maridos para conseguirem seu objetivo: trazê-los de volta para casa.

“É o símbolo das forças irrefreáveis da fecundidade”, como nos diz Junito Brandão de Sousa (1987, vol. 1, p. 223), “em função do desejo ardente que essas mesmas forças irresistíveis ateam nas entranhas de todas as criaturas”, daí sua estreita relação com as mulheres gregas da peça que impõem uma greve de sexo aos maridos, mas que de forma contraditória querem garantir a retomada de suas vidas familiares e de sua fecundidade e sexualidade.

A mulher identificada com a deusa Afrodite é ágil, alegre, expedita. Isso fica claro com a seguinte passagem de um diálogo entre Lisístrata e Calonice, que refletem certa graciosidade à reunião “feminista”, versos 20-24:

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' ἑτερά τ' ἄρ' ἦν τῶνδε προὔργιαίτερα  
αὐταῖς.

**Καλονίκη**

τί δ' ἐστὶν ὃ φίλη Λυσιστράτη,  
ἐφ' ὃ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας συγκαλεῖς;  
τί τὸ πρᾶγμα; πηλίκον τι;

**Λυσιστράτη**

μέγα.

**Καλονίκη**

μῶν καὶ παχύ;

**Λυσιστράτη**

καὶ νῆ Δία παχύ.

**Καλονίκη**

κᾶτα πῶς οὐχ ἤκομεν;

**LISÍSTRATA**

Mas é que mais úteis do que estas, outras coisas havia para elas.

**CALONICE**

E qual é, ó cara Lisístrata, a causa pela qual nos convocaste, nós mulheres? Que coisa é? De que tamanho?

**LISÍSTRATA**

Grande.



**CALONICE**

E grossa também?

**LISÍSTRATA**

E grossa, por Zeus.

**CALONICE**

E então como não chegamos?

Quer seja pelo desejo sexual, quer seja pelo amor ao marido, as mulheres em *Lisístrata* estão dispostas, sempre e sem exceção, a participar de qualquer atividade que a elas permita novamente exercer seu papel de esposas. A admiração de Calonice pelo fato de as mulheres não terem comparecido prontamente ao chamado de Lisístrata é a expressão disso, comprovando assim que a greve de sexo não será fácil para elas.

### 1.5 Água e fogo são como nós

No tocante aos elementos água e fogo, tão presentes na *Lisístrata*, acreditamos que eles constituem parte representativa da *pólis*, ou seja, como típicos da separação que se fazia entre homens e mulheres. Portanto, as mulheres estariam representadas simbolicamente pela água e os homens pelo fogo. Mas como seria esse nó? Seria a possibilidade de não conviverem, mesmo tendo que conviver. Um será o oposto do outro, seu aniquilador. Mas também será, em certa medida, necessário para seu controle. Ambos são necessários à cidade. É sobre esses elementos e sobre suas especificidades que vamos ponderar agora.

Aristófanes permite através do coro um imergir no discurso da *pólis* grega. Ou como diria Walter Benjamin “a narrativa [...] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”, ou seja, há uma outra possibilidade de discurso pacifista por meio do coro, que na peça é bipartido. A atuação do coro de mulheres é importantíssimo, pois ele configura uma ajuda à causa pacifista, um apoio decisivo à rebelião feminina em oposição aos seus inimigos. O poeta viabiliza, ora no coro masculino ora no coro feminino, a expressão do absurdo bélico e ao mesmo tempo revela sutilmente suas críticas às assembleias dos cidadãos, aos militares de um modo geral. Nota-se, então, que o coro como um narrador busca sempre interferir na opinião do público/ narratário, quer fazer refletir, eximindo-o de sua confortável posição de espectador, como observamos nesse trecho, versos 636-639:

**Χορὸς Γυναικῶν**

οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἴκαδ' ἢ τεκοῦσα γνῶσεται.  
ἀλλὰ θώμεσθ' ὧ φίλαι γρᾶες ταδί πρῶτον χαμαί.  
ἡμεῖς γὰρ ὧ πάντες ἄστοι λόγων κατάρχομεν  
τῆ πόλει χρησίμων.

**CORO DAS MULHERES**

Então quando tu entrares em casa, tua mãe não te reconhecerá.  
Mas ponhamos, ó queridas anciãs, antes estes ao chão.  
Pois nós, ó todos os Cidadãos, *um discurso útil* à Cidade iniciamos.  
(grifo nosso)

É a parábase ou o momento em que o coro dá um passo à frente e dialoga com o público, discutindo e fazendo refletir sobre as dificuldades da cidade. O discurso é justo, pois são as mulheres também cidadãs (para ser reconhecido como cidadão, este deve ser filho de um pai ateniense e uma mãe também ateniense) e alegam “pagar sua parte à cidade fornecendo homens” (v. 651), portanto provendo a cidade com cidadãos, soldados. Como bem salienta Florenzano (1996, p. 41) a respeito da cidadania e do casamento na Grécia antiga

Mas casar, ter filhos que vinculassem o seu *oikos*<sup>2</sup> e o culto doméstico era também da maior importância para o jovem, que, no fundo, só era cidadão pleno depois de casar-se. Para a moça, tratava-se de entrar numa etapa que lhe permitiria ter filhos reconhecidos pela sociedade e criá-los, e, como já dissemos, a maternidade era a função mais importante da mulher na sociedade grega.

O coro bipartido da peça debate por bastante tempo, chegando mesmo a partir para a luta física. Alguns autores atribuem a essa bipartição uma referência ao mito do andrógino que aparece em Platão, porém não é nosso objetivo discutir aqui esse aspecto. Devemos salientar que essa duplicidade é inovadora no teatro grego e, dado o caráter político e sexual da peça, essa bipartição sugere uma crítica à guerra em geral, seja a política entre Atenas e Esparta, seja a sexual entre homens e mulheres.

A ferocidade com que se debatem os dois coros é significativa para a compreensão de que há uma luta entre o que está estabelecido e o que se pretende reestabelecer, ou seja, entre a manutenção de um poder ligado às guerras e o retorno dos homens aos lares, como discutem a seguir nos versos 360-367:

**Χορὸς γερόντων**

εἰ νῆ Δί' ἤδη τὰς γνάθους τούτων τις ἢ δις ἢ τρις  
ἔκοπεν ὥσπερ Βουπάλου, φωνὴν ἂν οὐκ ἂν εἶχον.

**Χορὸς Γυναικῶν**

καὶ μὴν ἰδοὺ παταξάτω τις: στᾶσ' ἐγὼ παρέξω,  
κοῦ μὴ ποτ' ἄλλη σου κύων τῶν ὄρχεων λάβηται.

<sup>2</sup> *Oikos* é entendido como a casa ou o lar para os gregos antigos.

**Χορὸς γερόντων**

εἰ μὴ σιωπήσει, θενὼν σου ἴκκοκκιῶ τὸ γῆρας.

**Χορὸς Γυναικῶν**

ἄψαι μόνον Στρατυλλίδος τῷ δακτύλῳ προσελθὼν.

**Χορὸς γερόντων**

τί δ' ἦν σποδῶ τοῖς κονδύλοις; τί μ' ἐργάσει τὸ δεινόν;

**Χορὸς Γυναικῶν**

βρύκουσά σου τοὺς πλεύμονας καὶ τάντερ' ἐξαμήσω.

**CORO DOS VELHOS**

Se, por Zeus, já se tivesse ferido os queixos delas duas ou três vezes, como a Búpalo, não teriam voz.

**CORO DAS MULHERES**

Então ei-lo aqui; alguém bata. Permitirei parada, e não teme que outra cadela te agarre os testículos.

**CORO DOS VELHOS**

Se não te calares, batendo-te, arrancarei tua pele velha.

**CORO DAS MULHERES**

Tendo avançado, toca tropilha só com o dedo.

**CORO DOS VELHOS**

E se eu te destruir com os punhos? O que me farás de terrível?

**CORO DAS MULHERES**

Mordendo, eu te arrancarei pulmões e entranhas.

*Lisístrata* é considerada a peça mais obscena de Aristófanes e, de certo, as cenas são extremamente avançadas para os dias atuais e chamam a atenção do leitor moderno. Entretanto, era bastante comum no teatro da época certas extravagâncias, pois não devemos nos esquecer que o teatro cumpre, com já salientamos anteriormente, um ritual religioso em homenagem ao deus Dioniso, que por si só é arquétipo do excesso e absurdo.

## CAPITULO 2 – SOB O MANTO DA PARÓDIA

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas

A paródia<sup>3</sup> em *Lisístrata* está presente na peça através de um paradigma que se estabelece entre o homem e a mulher. Observamos que para os gregos tradicionalmente as mulheres são identificadas por qualidades específicas como a maternidade e o lar, contudo ao homem serão o direito e a força bruta que o assinalarão. Porém assim, como o poeta aponta as qualidades, revela também as falhas a que estão sujeitos homens e mulheres. Vejamos neste trecho em que o coro masculino diz que a mulher é por si só “bajuladora” e “depravada” para citar algumas das críticas feitas às mulheres. Entretanto aos homens pesará a crítica mais cruel: a de serem os únicos responsáveis pela guerra, pois a própria Lisístrata diz que nada obriga a essa desastrosa guerra, ou seja, que eles procuravam a guerra, que não havia motivo sensato que a justificasse.

Esse discurso crítico e polêmico muitas vezes aparece na peça de forma dissimulada, pois podemos observar que a análise do abandono em que se encontra a cidade é feita de forma caricata, revelando o quanto de censura aos militares, por exemplo, o poeta fazia (v. 555-560).

### **Λυσιστράτη**

ἦν παύσωμεν πρότιστον μὲν ξὺν ὀπλοισιν  
ἀγοράζοντας καὶ μαινομένους.

### **Γυνή Α.**

νῆ τὴν Παφίαν Ἀφροδίτην.

### **Λυσιστράτη**

νῦν μὲν γὰρ δὴ κὰν ταῖσι χύτραις κὰν τοῖς λαχάνοισιν ὁμοίως  
περιέρχονται κατὰ τὴν ἀγορὰν ξὺν ὀπλοῖς ὥσπερ Κορύβαντες.

### **Πρόβουλος**

νῆ Δία: χρὴ γὰρ τοὺς ἀνδρείους.

### **Λυσιστράτη**

καὶ μὴν τό γε πρᾶγμα γέλοιον,  
ὅταν ἀσπίδ' ἔχων καὶ Γοργόνα τις κᾶτ' ὠνήται κορακίνους.

### **LISÍSTRATA**

Se cessarmos primeiro com os que com armas  
andam pelo mercado feito loucos.

<sup>3</sup> Segundo Propp (1992, p. 84) “a paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização.”

**VELHA**

Sim, pela páfia Afrodite.

**LISÍSTRATA**

Pois eis que entre o mercado de cerâmica e o de legume igualmente percorrem todo o local com armas como coribantes

**CONSELHEIRO**

Sim, por Zeus; é o dever dos valentes.

**LISÍSTRATA**

E, sem dúvida, é ridículo, que alguém portando um escudo e a Górgona compre arenques.

Adriane Duarte (2000, p. 54) afirma que *Lisístrata* traz a primeira protagonista feminina da comédia antiga, e que antes dela as mulheres só apareciam com papéis menos relevantes, quase sempre mudos ou alegóricos. Na referida peça há uma inversão de valores, uma vez que o masculino vai se apresentar como menor frente ao feminino, que se torna referência para a organização da esfera pública. As mulheres tomam a Acrópole, ou seja, tomam o poder, pois lá está o tesouro da cidade. Sendo assim não há como financiar a guerra, e os homens se veem numa difícil situação. Outra vez o poeta inverte os papéis dos elementos masculino e feminino para reforçar a ideia de que o discurso masculino só alcançou fracasso, e que mesmo as mulheres tomando esse discurso emprestado dos homens, elas conseguem fazer uma análise mais propícia para acabar com a guerra.

Além de Lisístrata, há a espartana Lampito, que se apresenta com um discurso mais contundente, em virtude de conduzir Esparta na greve de sexo. Entre Lampito e Lisístrata havia um paralelismo discursivo, pois Lampito configura a própria Lisístrata em Esparta. Podemos verificar isto no seu discurso, que revela sua disposição a qualquer sacrifício para a promoção da paz, revelando a imensa capacidade criativa do poeta de colocar duas cidades-estados rivais para dialogarem. Utiliza-se, portanto, de uma máscara feminina, ou seja, do disfarce social para fazer compreender a força do discurso em favor da paz:

**Λαμπιτώ**

ἐγὼ δὲ καὶ κα ποττὸ Ταῦγετόν γ' ἄνω  
ἔλσοιμ' ὅπα μέλλοιμί γ' εἰράναν ἰδεῖν.

**LAMPITO**

E eu para o cume do Táigeto  
iria, se dali eu pudesse ver a paz. (v.117-118).

Ainda de acordo com Duarte, (2000, p.158), *Lisístrata* de Aristófanes é a primeira grande obra pacifista da história da qual se tem notícia. Instaura-se um governo de mulheres, entretanto este governo é pontual e não permanente, pois visa tão somente reestabelecer a

ordem. Embora possamos também considerar que o poeta critica o fato de as mulheres encontrarem certa dificuldade para realizar a assembleia, uma vez que logo no início da peça encontramos Lisístrata reclamando do atraso das companheiras:

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,  
ἢ 'ς Πανός ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος,  
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.  
νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή:  
πλὴν ἢ γ' ἐμὴ κωμῆτις ἦδ' ἐξέρχεται.  
χαῖρ' ὦ Καλονίκη.

**Καλονίκη**

καὶ σύ γ' ὦ Λυσιστράτη.  
τί συντετάραζαι; μὴ σκυθρόπαζ' ὃ τέκνον.  
οὐ γὰρ πρέπει σοι τοξοποιεῖν τὰς ὀφρῦς.

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' ὦ Καλονίκη κάομαι τὴν καρδίαν,  
καὶ πόλλ' ὑπὲρ ἡμῶν τῶν γυναικῶν ἄχθομαι,  
ὅτι παρὰ μὲν τοῖς ἀνδράσιν νενομίσμεθα  
εἶναι πανοῦργοι—

**LISÍSTRATA**

Mas se as tivesse chamado a uma festa de Baco,  
a um templo de Pã, a um Colíade, ou ao de Genitália,  
nem seria possível passar por causa dos tamborins.  
Agora não se encontra aqui nenhuma mulher  
exceto esta minha vizinha que sai.  
Eu te saúdo, Calonice.

**CALONICE**

E eu a ti, Lisístrata.  
Porque estás agitada? Não apreças mal humorada filha.  
Pois não te convém arquear as sobrancelhas.

**LISÍSTRATA**

Mas, Calonice, queima-me o coração,  
E por nós mulheres estou muito triste,  
porque junto aos homens somos consideradas  
maliciosas...

De fato concordamos com o pensamento de Pompeu (2011, p. 79) quando diz que a ação das mulheres na peça é sem interesse político e provisório, uma vez que elas querem, apenas, seus maridos de volta, e que elas usam de artifícios tipicamente femininos, como a administração da casa. Ou seja, para alcançar seu objetivo, o de persuadir os homens a acabarem com a guerra e voltarem para casa, as mulheres colocam suas “armas” em combate. A autora supramencionada relaciona ainda a família e a cidade, que assimiladas passam a fazer parte da fantasia criada por Aristófanes

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 à 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 das cidades, a uma vizinhança. (POMPEU, 2011, p. 79)

O fato de serem consideradas “maliciosas” também é uma forma de dizer que as mulheres são mal-intencionadas, pois só querem saber de festas. Como podem então querer administrar a cidade? O poeta mesmo resolve essa questão com o seguinte argumento: ao realizar o juramento e o ritual do sacrifício, as mulheres estão efetivando a simbólica passagem da morte em vida, da guerra em paz. É a ressurreição necessária para a paz pan-helênica. Parece ser a crítica do poeta às mulheres uma forma de nos fazer enxergar por outro ângulo aquilo que estava obscurecido pela lente patriarcal grega, ou seja,

Aristófanes parece retirar o véu que encobre a visão dos homens e impede que esses enxerguem as condições de sua existência; desse modo, o poeta nos oferece um questionamento e uma reflexão sobre nossa própria ação dentro de um contexto social, i. é., se na tragédia o herói busca o sentido para a travessia da vida, na comédia o herói faz do sentido, o riso. (ARAÚJO, 2002, p. 93)

Na peça encontramos a discussão de temas tão sérios e difíceis quanto os de hoje: a paz, as mulheres, a democracia, as questões éticas e valor mesmo das guerras. Unindo todas as mulheres gregas para terem novamente a vida doméstica anterior à guerra, ou seja, para terem os maridos de volta e a cidade, enfim, poder ter seu crescimento e desenvolvimento assegurados, a peça apresenta-se cômica, notadamente, a partir dos jogos de sedução e a querela do coro bipartido, o coro de velhos e o coro de mulheres, como no seguinte trecho (versos 370 - 375):

**Χορὸς Γυναικῶν**

αἰρώμεθ' ἡμεῖς θοῦδατος τὴν κάλπιν ὃ 'Ροδίτιπη.

**Χορὸς γερόντων**

τί δ' ὃ θεοῖς ἐχθρὰ σὺ δεῦρ' ὕδωρ ἔχουσ' ἀφίκου;

**Χορὸς Γυναικῶν**

τί δαι σὺ πῦρ ὃ τύμβ' ἔχων; ὡς σαυτὸν ἐμπυρεύσων;

**Χορὸς γερόντων**

ἐγὼ μὲν ἵνα νήσας πυρὰν τὰς σὰς φίλας ὑφάψω.

**Χορὸς Γυναικῶν**

ἐγὼ δέ γ' ἵνα τὴν σὴν πυρὰν τούτῳ κατασβέσαιμι.

**Χορὸς γερόντων**

τοῦμόν σὺ πῦρ κατασβέσεις;

**CORO DAS MULHERES**

Levantemos os vasos de água, ó Eguarrosa.

**CORO DOS VELHOS**

E por que, ó inimiga dos deuses, tu vieste aqui trazendo água?

**CORO DAS MULHERES**

E tu então trazendo fogo, ó túmulo? Para incendiar-te?

**CORO DOS VELHOS**

Eu, para que tendo feito uma fogueira queime tuas amigas.

**CORO DAS MULHERES**

E eu, para que com esta água possa apagar tua fogueira.

**CORO DOS VELHOS**

Tu apagarás meu fogo?

Percebe-se claramente um jogo com as palavras fogo/ água e desejo/ repulsa que evidenciam que a linguagem simbólica ganha mais sentido quando dramatizada por personagens mais velhas o que resultaria em outra metáfora, a da vida e morte.

As mulheres tomam a Acrópole, ou seja, tomam o poder, pois lá está o tesouro da cidade. Sendo assim não há como financiar a guerra, e os homens se encontram numa difícil situação, pois sem os recursos financeiros não será possível mantê-los em batalha.

É através das identidades de Lisístrata e Lampito que podemos entender a natureza discursiva do poeta, pois como nos diz Barthes (1988, p. 66) “é a linguagem que fala, não o autor”. A linguagem viva e latente do sujeito social e historicamente constituído na peça, que se faz “ouvir” ao longo do tempo. Por esse motivo concordamos com Maria de Fátima Silva que diz que a comédia conseguiu retratar com mais fidelidade a realidade da Atenas clássica, que “é urbano o quadro desenhado pela comédia, saído do cotidiano de uma cidade em guerra, onde a crise instalada sobre as famílias está bem visível” (2007, p. 198). É exatamente contra essa “crise instalada sobre as famílias” que as mulheres da peça lutam, reivindicando o autêntico direito de terem seus lares e, por conseguinte, sua cidade de volta.

Mas seria a guerra uma inquietação legítima para as mulheres? Vale lembrar a passagem do canto VI da *Ilíada*, de Homero (2002, p. 177), nos versos 490 a 493 em que o jovem troiano Heitor dialoga com sua esposa Andrômaca e lhe diz que a guerra é coisa para homens:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε  
 ἴστον τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε  
 ἔργον ἐποίχεσθαι: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει  
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοῖ Ἰλίῳ ἐγγεγάασιν.

Para tua casa recolhe-te e cuida dos próprios labores,  
 roca e tear, assim como às criadas transmite tuas ordens,



para que tudo executem, que aos homens que em Tróia nasceram,  
mormente a mim, está afeto pensar quanto à guerra concerne.

Há uma clara referência entre um trecho da peça aristofânica e a passagem homérica da *Iliada* acima referida, cujo aspecto mais significativo é a inversão de papéis. O trecho da comédia seria o comentário de Lisístrata ao conselheiro em ela lhe diz: “[...] e a guerra será *preocupação* das mulheres” (πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει) (v. 537, grifo nosso).

Aristófanes utiliza outros recursos cômicos nesta obra, seja através de ironias ou exageros, além de situações ridículas para os homens, como no diálogo entre Lisístrata e o conselheiro, trecho que anteriormente citamos no qual manda o conselheiro calar-se (versos 527- 537), ela ainda diz que ele deve morrer, numa zombaria, cruel para a época, sobre sua atual condição, ou seja, a de um homem sem voz, a quem nada mais resta senão a morte:

**Λυσιστράτη**

σύ δὲ δὴ τί μαθῶν οὐκ ἀποθνήσκεις;  
ἴχωρίον ἐστὶ· † σορὸν ὠνήσει:  
μελιτοῦτταν ἐγὼ καὶ δὴ μάζω.  
λαβὲ ταυτὶ καὶ στεφάνωσαι.

**Γυνὴ Ξ.**

καὶ ταυτασί δέξαι παρ' ἐμοῦ.

**Γυνὴ Α.**

καὶ τουτογι λαβὲ τὸν στέφανον.

**Λυσιστράτη**

τοῦ δεῖ; τί ποθεῖς; χῶρει 'ς τὴν ναῦν:  
ὁ Χάρων σε καλεῖ,  
σύ δὲ κωλύεις ἀνάγεσθαι.

**Πρόβουλος**

εἴτ' οὐχὶ ταῦτα δεινὰ πάσχειν ἔστ' ἐμέ;  
νῆ τὸν Δί' ἀλλὰ τοῖς προβούλοις ἄντικρυς  
ἐμαυτὸν ἐπιδείξω βαδίζων ὡς ἔχω.

**LISÍSTRATA**

E tu então, porque não morres?  
Há espaço; comprarás um caixão;  
Eis que eu amassarei bolinhos de mel.  
Toma isto e coroa-te

**VELHA**

E recebes estas de mim.

**VELHA1**

Toma ainda esta coroa.

**LISÍSTRATA**

O que te falta? O que desejas? Vai para o barco;  
Caronte te chama,  
mas tu impedes de navegar.

**CONSELHEIRO**

Então não é terrível que eu sofra estas coisas?  
 Sim, por Zeus, mas diretamente aos conselheiros  
 marchando me exibirei como estou.  
 (vv. 599-610)

Quanto aos recursos discursivos podemos, de imediato, pensar no aspecto jocoso e irônico da linguagem aristofânica. Encontramos em Bergson a seguinte análise “obtem-se um efeito cômico quando se toma uma expressão no sentido próprio, enquanto era empregada no sentido figurado”, ou seja, desde que pensemos na materialidade de uma metáfora, a imagem anunciada torna-se risível. Assim podemos adotar como norteadora a relação que Ernst Cassirer estabelece entre mito, linguagem e metáfora:

Por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma que, pra abreviar, podemos denominar o pensar metafórico. Portanto, parece que devemos partir da natureza e do significado da metáfora, se quisermos compreender, por um lado, a unidade dos mundos míticos e linguístico e, por outro, sua diferença. [...] a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito. (CASSIRER, 1992, p. 102)

Nesse caso, a linguagem metafórica parece-nos bastante explícita nos versos 582-585, que exemplifica muito bem essa questão, pois a palavra “colônias” aparece metaforizada por “novelos”; ao passo que “caídos” indica a ideia de abandono e destruição das cidades, colônias; em seguida o “fio” seria a união de todas as colônias em torno do bem comum, e “reuni-los em um todo” seria unificá-los, o que os identifica como povo; para depois “formar um novelo grande” que seria uma grande pátria de todos, resultando numa “manta para o povo”, ou seja, num ideal maior, a paz.

Mas além das metáforas, há ainda o caso dos trocadilhos e insinuações, de que o exemplo abaixo é singular, pois com a jocosa linguagem de Calonice o texto ganha certa vitalidade e há uma dinamicidade própria do cômico, e que a partir das palavras “frente” e “costas”, temos uma referência ao ato sexual

**Λουιστράτη**

τίς δ' ἡτέρα παῖς;

**Λαμπιτώ**

χαῖα ναὶ τὸ σιῶ,  
 Κορινθία δ' αἶ.

**Καλονίκη**

χαῖα νῆ τὸν Δία  
 δήλη 'στὶν οὔσα ταυταγὶ τάντευθενί.

**LISÍSTRATA**

E a outra criança, quem é?.

**LAMPITO**

Proeminente, pelos Dióscuros,  
mas, coríntia.

**CALONICE**

Proeminente, por Zeus,  
é saliente estando de frente e de costas  
(vv. 90-93)

Lisístrata ainda questiona se as mulheres estão dispostas a acabarem com a guerra e Calonice responde que sim, mas depois de saber que será preciso fazer uma greve de sexo ela diz que não farão, pois que “a guerra continue” (verso 129). Isso demonstra certa “fraqueza” feminina, que o poeta irá pontuar as mulheres como depravadas.

Desta forma, com palavras de duplo sentido e insinuações num primeiro momento, Calonice reitera, nesse último verso comentado, a concepção de que as mulheres são mais vulneráveis ao apelo sexual, não suportando a greve proposta.

Das circunstâncias imprevisíveis na peça, do jogo de palavras, das investidas do coro masculino contra o coro feminino, salientamos que, como afirma Propp (1992, p. 56), “o riso não nasce apenas da presença de defeitos, mas de sua *repentina e inesperada* descoberta”. Assim, em *Lisístrata* há uma certa dinâmica dramática que, muito provavelmente, para o espectador era fonte de muitas gargalhadas. O fato é que para o leitor moderno fica difícil compreender essa mesma relação entre o dito ou feito e aquele realizado no palco.

Aristófanes atraía seus espectadores também através da parábase que de acordo com Adriane da Silva Duarte em seu estudo sobre essa questão seria o momento em que “o coro avançaria em direção aos espectadores e pronunciaria os versos olhando para eles” (DUARTE, 2000, p.32). Isto evidenciaria o discurso polêmico e verossímil do poeta quanto à dura realidade das questões sociais e políticas apontadas em sua obra. As personagens femininas assumiam o discurso dos cidadãos, pois a acrópole e o poder agora lhes pertencia.

Aristófanes, além disso, utiliza outros diferentes recursos discursivos na obra, como, por exemplo, através de situações extremamente burlescas para os homens, como no diálogo entre Lisístrata e o conselheiro em que se discute o modo como as mulheres irão administrar a cidade, e os homens, jocosamente zombam das tarefas femininas (versos 571-573):

**Πρόβουλος**

ἐξ ἑρίων δὴ καὶ κλωστήρων καὶ ἀτράκτων πράγματα δεινὰ  
παύσειν οἴεσθ' ᾧ ἀνόητοι;

**Λυσιστράτη**

κἄν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνήν νοῦς,  
ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἄν ἅπαντα.

**CONSELHEIRO**

Das lãs, dos fios e dos fusos negócios terríveis presumis cessar? Que tolas!

**LISÍSTRATA**

E se houvesse algum bom senso em vós,  
das nossas lãs administraríeis todas as coisas.

O poeta nos apresenta os passos do método da tecelagem, para que “através da analogia entre essa atividade tipicamente feminina e a administração da pólis” (LESSA, 2002, p. 19) possamos compreender a astúcia da estratégia usada pelas mulheres para fazerem os homens terminarem com a guerra, pois a mulher já sabe administrar, uma vez que a ateniense vivia a maior parte de seu tempo em casa, atendo-se à manutenção e organização do lar. O bom senso feminino então prevalece a partir da arte essencialmente feminina do tecer.

Mais do que tecer intrigas, como as personagens trágicas, as esposas podiam lançar mão da tecelagem como um meio de comunicação entre si. Elas podiam informar através da arte de tecer, e neste sentido a arte feminina podia ser entendida como uma tática das esposas para manterem sua coesão enquanto grupo. (LESSA, 2004, p. 72)

Constatamos assim que a participação ativa da mulher no mundo grego, mesmo que ficcionalmente e num período conflituoso como o século V, não é totalmente absurda, embora fosse irrealizável naquele momento. Elas se comunicam e se organizam. Mesmo assim o poeta usou a mulher para criticar a sociedade, com seus novos costumes e velhas práticas.

Como diria Fernández (1996, p. 46) em *Lisístrata* “há um enfrentamento entre o mundo estabelecido e o mundo utópico”, o que nos permite concluir que na peça as mulheres zombam dos homens pela inversão dos papéis, ao que ao final da peça é sinalizada com a vitória das mulheres, consolidada num acordo de paz entre Atenas e Esparta.

## 2.1 A máscara do símbolo e do discurso

Ao estudar a peça *Lisístrata* de Aristófanes também é nosso objetivo compreender o que significa o discurso das mulheres ou a voz que se apresenta feminina numa comédia antiga. Lisístrata é a “voz do bom senso defensor dos nobres valores tradicionais” (SILVA, 1991, p. 227) em que o poeta acredita e faz ressoar em toda a peça. É, pois, a voz do próprio poeta, por isso uma voz mais séria dentro da comédia mais obscena. Acreditamos que por

causa de um ideal político, o poeta busca fazer um resgate de valores antigos que de certa forma estão em desacordo com os valores presentes na sociedade. Por meio do humor, a máscara e a voz feminina em *Lisístrata*, permitem que o poeta possa nos convidar, a todos, para, com ele, rirmos. Desta forma chama a todos para uma mesma família: autor e espectadores de um mesmo espaço dramático, pois o comediógrafo só poderá fazer rir com a cooperação do público. Ou como diria Fernández que o riso é sempre o riso de um grupo. (FERNÁNDEZ, 2012, p. 43).

Vale salientar que mesmo cientes de que o texto grego é a mais pura invenção, pois jamais houve um momento na História da Grécia clássica em que as mulheres tomassem o poder, igualmente concordamos com muitos estudiosos que o texto não é um manifesto feminista.

Vejam os que nos diz a professora Maria de Fátima Sousa e Silva, em seu texto *A posição social da mulher na comédia de Aristófanes*, em que nos esclarece qual seria o pensamento do poeta quando da escolha de suas personagens protagonistas femininas:

Por fim, poderíamos interrogar-nos sobre qual seria, por trás da caricatura da polémica feminista da época, a posição pessoal de Aristófanes. Poderemos concluir, da criação de figuras como Lisístrata e Praxágora, que o poeta se torna num defensor das virtudes femininas? Ou, pelo contrário, seremos levados a ver nessas personagens exemplos cômicos de utopia a que Aristófanes tanto se compraz em deitar mão? A impressão geral que nos resta das comédias em que a mulher é trazida a primeiro plano não é especialmente lisonjeira para ela. Da superlativação, ainda que paródica, dos seus vícios e baixos instintos, parece ficar latente o sentimento de que a mulher, centro de atenções e campo de disputas, é mais um exemplo denunciador da depravação dos tempos. E, em resumo, reflecte Aristófanes, qual é o resultado prático destas tendências inovadoras, da defesa da mulher como ser pensante e socialmente válido, tal como o defendia Eurípides com as suas Fedras, Estenebeias e Melanipas?

*E que, hoje em dia, Penélope não se pode apontar uma única entre as mulheres, mas Fedras são todas elas sem excepção.*  
(Th. 549-550)

E é, sem dúvida, para essas Penelopes, as fiéis guardiãs do lar e da família, as recatadas e virtuosas esposas, que vão as simpatias do poeta.

(SILVA, ? , p. 113)

De acordo com esse pensamento, a mulher seria então a escolha da voz denunciante dos vícios e corrupções a que a pólis está sujeita, não havendo uma escolha qualquer, uma mulher qualquer. É uma escolha pelas “fiéis guardiãs do lar e da família, as recatadas e virtuosas esposas”, as legítimas esposas, como para que “legitimar” também o discurso do próprio poeta. Por isso mesmo, Lisístrata responde tão categoricamente quando indagada sobre quem seria capaz de reunir uma tropa, congregar soldados para uma guerra:

**Λαμπιτό**

τίς δ' αὖ ξυναλίαξε τόνδε τὸν στόλον  
τὸν τᾶν γυναικῶν;

**Λυσιστράτη**

ἦδ' ἐγώ.

**LAMPITO**

Mas quem mesmo reuniu em assembleia esta tropa de mulheres?

**LISÍSTRATA**

Eu mesma.

(vv. 93-94)

Os versos acima transcritos também ilustram a ideia de que as mulheres se organizam de alguma forma, mesmo que seja numa sociedade na qual elas gozassem de pouco ou nenhum direito; o poeta emprega a mulher e seu discurso para criticar a sociedade, demonstrando que ela poderia ser um excelente elemento para chamar a atenção, tão absurda para a época era uma mulher enfrentar os homens.

Segundo Margarida Carvalho (1996, p. 29) “o sistema democrático ateniense demonstra ser insuficiente para dar conta dos inúmeros conflitos que aparecem na estrutura da cidade-Estado”, pois esse período da peça coincide com o período da passagem da democracia para a oligarquia.

Relembremos que estamos na Atenas de final do século V, princípio do século IV, em que as mulheres são comumente destituídas de direitos políticos e jurídicos e dominadas socialmente, e a quem “o silêncio dá graça” (ou o encanto), como nos expõe Aristóteles na *Política*, referindo-se a um verso de Sófocles em *Ájax*. (ARISTÓTELES, 1260b, p. 39)

Aprendemos então que Aristófanes, o ateniense que *dá voz* às personagens femininas em suas obras, vive em sua época uma situação complicada: a iminência cruel de prolongamento de uma guerra, que o leva a apregoar a paz, além de acreditar que seja possível a convivência entre todos os gregos e, ao mesmo tempo, tendo seus princípios como cidadão ateniense. Isso resulta na tentativa de estabelecer críticas acerca dos seus próprios personagens.

Podemos ainda verificar que, nesta peça do comediógrafo, há um novo elemento comum que liga os povos da Grécia: a própria greve de sexo estimulada por Lisístrata, que reduz todos os homens gregos, especialmente, atenienses e espartanos, a um estado comum de desejo sexual, qualidade essa que unirá, já no fim da peça, os dois lados do conflito, que celebrarão a paz. Essas serão questões importantes para se perceber a relação entre o plano masculino e feminino na peça, colocada no início da dissertação: como Aristófanes, poeta e

cidadão ateniense, escreve uma peça para ser encenada ao público masculino de Atenas sobre as mulheres da Grécia?

Cabe sobre essa questão quanto às mulheres, que as espartanas teriam mais liberdade por comparação às mulheres atenienses, até mesmo participando dos treinos militares, como nos revela o verso 82 de *Lisístrata*. É ainda na *Política*, de Aristóteles, que temos a seguinte análise sobre o regime espartano, em que denuncia a liberdade exagerada das mulheres.

Assim sucedeu entre os espartanos, pelo que muitos assuntos eram controlados pelas mulheres, no tempo em que tinham supremacia. E aliás, que diferença existe entre os governantes serem governados pelas mulheres e as mulheres governarem? (ARISTÓTELES, 1985, 28-31)

Chegamos então à questão que consideramos essencial a essa reflexão: a questão das atividades femininas na Antiguidade. Vemos em *Lisístrata* a reiteração dos valores conservadores de uma mulher que seja fértil e que exerça sua maternidade, ao mesmo tempo em que a enaltece como sendo capaz de fazer uma boa administração. Ao longo da peça, compreendemos que, para os homens, as funções que a mulher bem-nascida teria de cumprir, sendo as principais delas a procriação e o cuidado do lar, serão colocadas como metáfora da sobrevivência da pólis. Quanto a isso, Fábio de Souza Lessa nos diz que “[...] um dos argumentos para tal controle (o da mulher ateniense bem-nascida), é com certeza, a necessidade de se assegurar a legitimidade da descendência no *oikos* e na *polis*.” (LESSA, 2003, p. 115).

Acreditamos que da maneira como Aristófanes retrata suas personagens femininas, o poeta queria de alguma forma, elevar a mulher à posição de “cidadã”. Pois elas conseguem dirigir assembleias, acabar com guerras e se sacrificar pela *polis*. Diante disto, as personagens aristofânicas trazem em seu bojo uma variedade de simbologias, representações e imaginários, que o poeta cômico utiliza para discutir a identidade e os valores atenienses a partir de suas próprias expectativas.

Sob essa mesma perspectiva simbólica está a atividade feminina do tecer, que é apontado como solução para o conflito administrativo e político da Grécia. Assim quando Lisístrata discute com o conselheiro, indicando a maneira pela qual seria capaz de “reter tanta desordem”, ela explica:

#### **Λυσιστράτη**

ὥσπερ κλωστήρ', ὅταν ἡμῖν ἦ τεταραγμένος, ὧδε λαβοῦσαι,  
ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε,

οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἦν τις ἑάσῃ,  
διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε.

LISÍSTRATA

como um fio, quando está embaraçado, como este,  
tomando-o,  
puxando-o com fusos deste lado e daquele  
outro,  
assim também esta guerra acabaremos se nos deixarem,  
desembaraçando-a pelos embaixadores, deste lado e daquele.  
(vv. 567- 570)

Essa é a arte caracteristicamente feminina: de misturar os fios (simbolicamente seriam os diferentes cidadãos gregos), e colocá-los em um cesto (ou seria a própria Grécia?) fazendo deles um só bolo (unificando-os), e, dos fios entrelaçados e misturados, cobrir o povo (das cidades unidas serem a proteção do cidadão). Notamos com isso que, para Aristófanes, a “saída” apresentada para resolver o problema da guerra entre os gregos, não reside somente na ausência da guerra, mas na própria relação de amizade entre os povos, unidos pela mesma identidade grega. Ao aproveitar-se do exemplo da tecelagem, o poeta percebe que essa atividade feminina de entrelaçar os fios para fazer tecidos pode ser identificada mais com a sensibilidade das mãos que atuam para entrelaçar, que trabalham delicadamente para tecer a manta, ou seja, a natureza feminina.

Instante em que a variedade de fios reúne-se para formar um só; momento de alternância em que, no ato de tecer, ainda coabita no cesto a pluralidade dos fios de diferentes origens, ao mesmo tempo em que, movendo o tear, vai-se produzindo o tecido, o conjunto dos diversos fios. Na administração das mulheres, na prática social feminina, a condição masculina da cidade é extinta, e é à multiplicidade dos fios que se ligam que se protesta. Os homens percebem que não estão sós na administração da cidade. A guerra, antes coisa de interesse da pólis e de seus cidadãos, pertence agora a todos os que fazem parte dela, ou seja, em torno dos homens e mulheres da Grécia.

## 2.2 O manto da salvação

Segundo Mircea Eliade (1991, p. 112) o Cosmos é imaginado como um tecido, como uma enorme rede, pois “no Cosmos, como na vida humana, tudo está ligado a uma textura invisível. [...] certas divindades são as mestras desses “fios” que constituem uma vasta amarração cósmica”. As divindades femininas e as mulheres da peça são, ao mesmo tempo, senhoras desse cosmos, dessa rede da pólis que, tomada dos homens, está sujeita agora ao tear feminino. A mulher sai de seu espaço habitual para exercer suas atividades no espaço antes



determinado ao homem. Isso coloca-a numa condição superior àquela determinada pelas regras sociais da época, estabelecendo uma nova ordem das coisas.

Sabemos que na peça a protagonista argumenta com o conselheiro que sendo a mulher uma administradora da casa, do lar, poderia também, com eficiência, conduzir a cidade para uma nova ordem:

**Λυσιστράτη**

πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ  
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης  
ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,  
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς  
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτῖλαι:  
εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὐνοίαν, ἅπαντας  
καταμιγνύοντας τοὺς τε μετοίκους καὶ τὴν ξένον ἢ φίλον ὑμῖν,  
καὶ τὴν ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμεῖξαι:  
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,  
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κεῖται  
χωρὶς ἑκάστων: κἄτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κάταγμα λαβόντας  
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίζειν εἰς ἓν, κἄπειτα ποιῆσαι  
τολύπην μεγάλην κἄτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ γλαῖναν ὑφήναι.

**LISÍSTRATA**

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

A metáfora da composição do manto articula por sobre a tarefa feminina uma variedade de elementos antes não contemplados, demonstrando que a concepção da pólis se alarga para abranger uma variedade muito grande de não cidadãos. A peça admite a capacidade do feminino em administrar a cidade, e, por sua inclusão nessa administração da cidade, insere o outro no centro da questão sobre a formação da pólis. Ademais, se a mulher chega a tomar para si direitos políticos, ela se contrapõe ao homem, revelando que a pólis precisa repensar suas decisões quando estas atingirem a todos. E a cidade não poderia continuar como estava, com os homens no poder e governo? Para isso será necessário que os cidadãos percam aquela sua capacidade de domínio da pólis e, assim, lembrem-se, através da

comédia, que as mulheres estão prontas para conduzir a cidade, com a lucidez e a astúcia próprias da tecelagem.

Passo a passo o autor nos descreve o caminho para concretizar seu objetivo que é o de ver novamente unidas as cidades-estado da Grécia.

Acreditamos, assim como Silva (2007, p.188), que a tecelagem é o “símbolo por excelência da condição feminina, [...] e da roca o paradigma universal da atividade da mulher”, ao passo que as demais atividades domésticas estão marcadas sob o estigma da humilhação.

Com a crise gerada pela guerra, Atenas vive mergulhada em uma crise profunda, fazendo com que a imaginação dos poetas trabalhem em favor da organização social que se faz necessária. Por isso, fiar e tecer aparecem não mais como atributos femininos mas como possibilidade de reencontro com a própria identidade grega. Ainda de acordo com Maria de Fátima Silva, em seu texto “A mulher, um velho motivo do cômico” (SILVA, 1191, p. 219) encontramos a seguinte explicação para a realização da conspiração feminina:

Mas não só as tarefas domésticas retinham a mulher no domicílio familiar. Eram também as convenções sociais e a defesa do seu bom nome a aconselhar recato e discrição. Para a ateniense de nível médio ou aristocrático, as ocasiões de se expor fora de casa eram raras. É-lhe devida participação em cerimônias religiosas, como prerrogativa reconhecida às jovens das melhores famílias. Ou mesmo compete-lhe, em exclusivo, a organização de festivais em honra das deusas suas protetoras, como Deméter e Perséfone. São esses, na perspectiva cômica, *cenários privilegiados para que as mulheres tramem os seus planos revolucionários fora do olhar vigilante dos maridos.*

(grifos nossos)

Como já dissemos no primeiro capítulo, as mulheres justificam seus discursos como sendo justos, pois participam das “cerimônias religiosas” que lhes competem. Fazem, portanto, o que lhes é devido, cumprem sua parte dentro do esquema social ateniense. Acontece que na peça *Lisístrata* as mulheres estão em um momento raro de vivência feminina. Pois, as mulheres estão na Acrópole, tomam o controle da cidade, portanto o cenário é adverso ao habitual. Dito isto, o que gostaríamos de salientar a respeito do comentário da autora é que o cenário em *Lisístrata* é, justamente, o da ausência dos maridos. Não estão apenas fora de casa, para celebrar um ritual ou preparar um festival. Portanto, o poeta coloca a mulher “fora” de seu domínio particular e estável, para questionar a condição de que com a guerra as coisas estão também “fora” do lugar devido.

### 2.3 A contextura do texto

A singularidade da comédia aristofânica reside no fato de colocar em evidência a inclusão da mulher em grupos informais, que adquirem grande alcance social na Atenas dos séculos V e IV, uma vez que até então elas estavam reclusas ao espaço do gineceu. O alcance como cidadãs estava restrito à sua condição de filha de um ateniense, sendo-lhe, portanto, negada sua condição política nas assembleias.

Para o cidadão ateniense, a esposa deveria ter como atributos principais a fertilidade, gerando filhos, e organizando a casa, mantendo-se fiel aos costumes e à família. O emprego do termo cidadão é bastante limitado nesse período, pois como nos adverte Margarida Carvalho, citando Mossé:

A qualidade de Cidadão implica no exercício de uma função que é essencialmente política, de participação às [*sic*] assembleias e aos [*sic*] tribunais, onde as mulheres são excluídas; assim como são excluídas, também, da maior parte das manifestações cívicas, com exceção de determinadas cerimônias religiosas. (CARVALHO, 1996, p. 32)

Foi possível observar em nossas pesquisas que Aristófanes, quando da elaboração de suas personagens femininas, instituiu uma oscilação na apreciação da mulher que ora recrimina e ora reconhece seu valor. Não podemos, diante disto, considerá-lo como um defensor ou um delator do feminino. É, apenas, um comediógrafo inserido em seu tempo e em suas percepções aristocráticas da vida cotidiana na Atenas do século V.

O que podemos afirmar, desde agora, é que ele conduziu seu pensamento em defesa e manutenção dos valores tradicionais para seu tempo. Para os dias de hoje, também são muito apreciados esses valores, como defender a paz e a igualdade entre as pessoas.

Por isso o poeta demonstrou em suas comédias a importância da defesa da paz para sua *polis*. Para tanto, utilizou as mulheres como um elemento poderoso para que os homens repensassem seus papéis na sociedade, no entanto ainda desejava mostrar diversos outros temas essenciais para Atenas, como o valor da família.

Observamos inclusive que Aristófanes constrói personagens femininas que estão distantes daquela realidade da Atenas clássica. Creemos, portanto, que o comediógrafo estabeleceu essas imagens femininas a partir de um processo de alteridade. Isto quer dizer que, as personagens cogitam um poder que elas não instituíram de fato, mas que na comédia em questão lhes permitiram ter acesso ao seu desejo mais íntimo, que era a conservação do próprio patriarcalismo, e não o matriarcado como querem pensar alguns.

Pretendemos a partir desse ponto refletir sobre os significados atribuídos à mulher na comédia grega, em específico na *Lisístrata*. Pensar o feminino a partir das noções de identidade e de memória em que se constroem e se desconstroem as relações de gênero no imaginário grego. Desta forma, acreditamos que a mulher aparece como referencial da resistência à dominação bélica, e, portanto, masculina, tornando-se o elemento dramático da ruptura com padrões ideológicos, notadamente veiculados na poesia oral grega desde Homero. Tais considerações serão problematizadas partindo dos conceitos de “identidade” e “memória coletiva” (HALBWACHS, 1950), a partir dos quais será analisada a peça cômica.

Começamos pela noção de identidade de Kathryn Woodward. Em seu texto *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual* (WOODWARD, 2007, p.09), a autora afirma que “a identidade é marcada pela diferença”, pelo *não-ser*, ou seja, que a identidade existe em oposição a uma outra, mas que essa outra identidade “fornece as condições” para que a primeira exista. Sendo assim, a identidade feminina é marcada por não-ser identidade masculina, e vice-versa.

Todos nós vivemos um período em que buscamos nos identificar, procuramos um elemento que nos permita nos reconhecer como parte de um grupo. A aceitação e fortalecimento de uma pessoa no grupo estão sujeitos a essa identificação. Mas também como afirma Kathryn Woodward “a complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades” (WOODWARD, 2007, p. 31-32).

Reconhecer-se parte de um grupo é uma necessidade do ser humano que vive em sociedade. Assim cada um se esforça, a seu modo, para atender o que a sociedade espera ou o que idealiza para seus integrantes, mesmo que se entenda que essa identidade esteja em “processo” de construção (HALL, 2002, p. 38), sempre e continuamente, que não seja algo acabada e determinada tão somente pelo tempo e pela sociedade, mas integrando-se a esses elementos também. Cada comunidade ou grupo constrói os padrões a serem seguidos, a fim de constituir os símbolos que nos darão essa espécie de sentimento de pertença. Deste modo os bens culturais são portadores dos elementos a serem percebidos pelos indivíduos do grupo social, que deverão ser avaliados para que cada partícipe seja ou não aceito.

Mostram-se os artefatos culturais e os textos como também representativos dessa identificação e que permitirão dar significado a nossa existência. Assim será necessário compreender as produções culturais de um povo, procurando apreender como atuam e

subsistem as relações entre os indivíduos. Isso sugere nos colocarmos perante as circunstâncias sociais e as outras pessoas.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. (WOODWARD, 2000, p. 17)

A virtude e a honra eram típicas do masculino ou identificadas com ele, mas surgem nessa comédia com o estabelecimento de uma mulher como corajosa e valente. Ser mulher, no contexto da peça ora analisada, significa não seguir o papel social tradicionalmente destinado a ela; reforçando que ser politicamente atuante constitui uma oposição ao masculino. Note-se a ambiguidade de papéis entre o masculino e o feminino, ou seja, entre aquilo que a sociedade identifica com o homem e com a mulher.

Questões pertinentes à identidade também encontram-se muito presentes nas personagens Lisístrata e Lampito, quando o autor faz referência ao corpo feminino, no qual a espartana se sobressai. No início da peça, Lisístrata diz que a espartana Lampito é bela e doce, que tem um corpo vigoroso, enfatizando com “até um touro degolarias” (versos 78-80). Já no final da peça outra referência positiva é feita a Esparta, nos quais percebemos certa disposição do poeta pelos espartanos (versos 1304-1312):

ὦ εἶα κοῦφα πάλλων,  
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες,  
τῆ σιῶν χοροὶ μέλοντι  
καὶ ποδῶν κτύπος,  
ἧ τε πῶλοι ταὶ κόραι  
πὰρ τὸν Εὐρώταν  
ἀμπάλλοντι πυκνὰ ποδοῖν  
ἀγκονίωαι,  
ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ἧπερ Βακχῶν  
θυρσαδδῶν καὶ παιδδῶν.

Ó eia leve salta, para que cantemos Esparta  
que ama os coros dos deuses  
e o bater dos pés,  
e as moças como poldras  
às margens do Eurotas  
saltam, com pés fortes  
levantando poeira  
e os cabelos se agitam  
como os das Bacantes brandindo o tirso e brincando.

No poema o autor enfatiza o papel social primordial da mulher que é "ser mãe" (papel definidor da identidade feminina), compelindo-a à maternidade. Numa visão enaltecida e estereotipada no que se refere ao modo de ser da mulher, o poeta Aristófanes,

em sua obra, ressalta algumas características como sendo tipicamente femininas, tais como: beleza, sabedoria e inteligência.

Em outro trecho da peça fica evidente uma outra diferenciação, o espaço socialmente ocupado pela mulher: o lar, sendo esse seu destino, o espaço privado, cabendo ao homem o espaço público. No seguinte trecho diz Calonice à Lisístrata, atestando sua condição cultural e social (v. 15-20)

**Καλονίκη**

ἀλλ' ὦ φιλάττη

ἤξουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος.

ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν,

ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον

κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν.

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' ἑτερά τάρ' ἦν τῶνδε προὔργιαίτερα

αὐταῖς.

**CALONICE**

Mas, querida amiga,

elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres.

pois uma de nós ao marido inclina-se

outra desperta o escravo, o filhinho

uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela.

**LISÍSTRATA**

Mas é que mais úteis do que estas, outras coisas havia para elas.

Tornar-se rebelde e fazer greve de sexo é não ser decente e honrada, sua mudança está no que não mais ela é ou representa, mas em sua condição de esposa rebelada. Diga-se: rebelada com o seu outro, no caso o marido. É provável que para compreender essa dimensão da relação entre feminino e masculino, como relação de alteridade, seja necessário fazer uma analogia partir da prática cultural de duas vertentes, que são o teatro e o discurso político. Sendo possível conceber o imaginário do feminino grego alternando entre o estranhamento e a subordinação ao masculino, o teatro se permite seguir pela perspectiva do primeiro, ao passo que o pensamento político atribuiria às imagens da submissão e obediência sobre o feminino seu caminho mais seguro. A abordagem do teatro mistura as imagens que a pólis produz de si mesma, aposta na escolha das inversões, colocando a cidade numa situação de ameaça e de necessidade. Nesta investida, o teatro cumpre sua função de revelar as duplicidades das escolhas possíveis, permitindo à figura feminina colocar-se num espaço privilegiado de discurso, em que os artifícios femininos nesse jogo são exaltados. A ideia é a de que o par formado por homem/ mulher seja reconhecido nas mais diversas circunstâncias como sendo

também uma relação de identidade/ diferença ou de situação/ inesperado. O teatro de Aristófanes fazendo da relação conflituosa entre o masculino e o feminino um instrumento para que a própria pólis ponderasse sobre sua identidade e sua diferença. Ele permite que a imagem construída da cidade seja repensada, indo encontrar sua alma junto à diversidade do cotidiano que pretendia representar. O artificialismo citadino surgia quando o distanciamento entre os pares, mostrava-se como um de seus mais incertos fundamentos. E ao feminino cumpria, como em sua casa, tecer o fio da integração, sob o novelo, por ela também formado, da alteridade, da diferença e da diversidade.

Salientamos também o papel de serviçal imprimido à mulher na esfera doméstica e que é abordado no texto. Notemos que, mesmo quando ela é enaltecida como sábia e inteligente, sua condição é a de escrava, em que sofre preconceitos, pois seu marido e os cidadãos não lhe davam nenhum crédito quanto aos seus conhecimentos, pois nem mesmo podia participar das assembleias. É mesmo difícil e penoso para eles acreditarem que seriam vencidos por uma mulher.

Numa sociedade que dá ao homem o mundo da razão e, à mulher, o da emoção, é mesmo difícil acreditar que a greve de sexo e o governo da cidade sejam realizáveis. Parece-nos que o homem está sempre com receio de que sua esposa irá se insubordinar. Distante do homem, no dizer dos próprios homens, a mulher se mostrava incapaz de agir com razão. Nesse sentido, a ausência do homem junto à esposa representava o desequilíbrio. Entretanto o equilíbrio era atingido através do silenciamento, da diminuição e anulação do feminino. Isso era tão contundente na sociedade grega antiga, que não se tem notícia de outro momento, fora do teatro, que à mulher tenha sido dado o direito do discurso político. Através do pensamento e dos costumes tradicionais masculinos, era certamente difícil para uma mulher acreditar na possibilidade de acabar com esses valores modelados pelos homens. Era difícil, mas não impossível, conforme a própria comédia graceja.

O autor, à medida que "enaltece" a figura da mulher, atribuindo-lhe o valor de guerreira e mãe, acaba por confinar-lhe ao espaço do "lar", o espaço doméstico. Desta forma, contribui também para a reprodução de uma imagem de mulher consagrada Pela tradição cultural (uma imagem congelada no tempo, na memória coletiva), que nos faz confirmar como dentro do contexto histórico das sociedades patriarcais, como a da Grécia Antiga, caracterizadas pela afirmação do poder masculino e submissão da mulher são pertinentes. De acordo com o exposto, a identidade da mulher guerreira e a memória socialmente difundida, articulada à literatura e ao teatro, são preponderantes para a análise dos papéis femininos socialmente construídos/desconstruídos e em vias de reconstrução.

De acordo com a estrutura da peça, formada pelas antinomias básicas (paz x guerra; sabedoria x ignorância; justiça x injustiça e honra x desonra) que são de caráter universal, podemos verificar em *Lisístrata*, uma associação aos traços marcantes do processo de escritura e dramatização, que vêm assegurando a permanência dessas sedutoras obras sobre as mulheres, independentemente das peculiaridades que cada uma tenha.

Há, na *Lisístrata*, a imaginação de uma “superioridade feminina”, isto é, as personagens retratadas escapam aos moldes patriarcais que marcam a sociedade ateniense. Apesar disso, podemos dizer que estas “violações” de comportamento feminino foram restringidas, pois toda a astúcia e inteligência utilizadas para alcançar a paz desejada seguiam de fato os fins que assinalavam os princípios conservadores defendidos por Aristófanes.

Em *Lisístrata*, por exemplo, as mulheres queriam a volta da vida anterior à guerra, na esperança de reconstruir a família, que tinha o homem como chefe. Em resumo, trata-se de uma “transgressão limitada” em que os meios que motivaram a superioridade feminina foram empregados como um expediente voltado para a defesa de valores conservadores.

Pelo que nos parece, estamos diante de uma delicada representação do feminino em que surgem três modelos básicos da mulher em Atenas, segundo a visão aristofânica, notadamente a partir das esposas legítimas. Primeiramente a esposa protagonista, a ateniense Lisístrata, obra da inspiração do próprio poeta. Em segundo lugar, um modelo preconcebido, mediante os seus próprios conhecimentos, da esposa espartana Lampito. E por último, a esposa ateniense comum, que vive em um ambiente em crise, gerado pela guerra.

Diante disto, acreditamos que a construção de uma identidade feminina e de uma alteridade se fazem perceber também através do teatro. Entretanto, o fato de que os poetas escrevem sobre aquilo em que acreditam, mesmo quando permeados pelo preconceito, não impossibilita, de forma alguma, outros estudos, pois na literatura encontramos visões distintas sobre a mulher - ora ela é representada como mãe virtuosa, cumpridora de seus deveres, ora como "maliciosa", ora pérfida...o que por si só exige uma abordagem crítica sobre o gênero e a literatura.

Mais ainda o texto nos sugere, numa leitura leiga ou não, uma aproximação com a atualidade. Como ler a *Lisístrata* e não falar em “gênero” feminino e masculino? Condição quase impossível para os dias de hoje, mesmo que as opiniões sejam opostas sobre a temática.



### CAPÍTULO 3 – O ENREDO DA TÚNICA AMARELA

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas

Neste capítulo da dissertação, verificaremos a influência do mito da deusa Afrodite na comédia *Lisístrata*, de Aristófanes, além de refletir sobre os símbolos sexuais contidos nas representações do vestuário e do mapa da reconciliação, que nos permitirão vislumbrar a composição da identidade feminina na Grécia antiga e a expansão da linguagem para o campo da metáfora.

Três aspectos nos chamam a atenção: o simbolismo da porta, a túnica cor de açafrão, típica de prostitutas do período, e o mapa feminino da Reconciliação. Imaginamos as indumentárias como instrumentos de comunicação que: funcionavam como reprodutores da vida na *polis*, constituíam a identidade e agregavam as atenienses. Dessa forma as vestimentas das atenienses na Antiguidade e seus resultados práticos são avaliados como sendo veículos próprios de uma mensagem<sup>4</sup>, que através da tecelagem, dos bordados nos tecidos e dos adereços a mulher se fazia perceber e se comunicar (vv. 1189-1194):

#### Χορός

στρωμάτων δὲ ποικίλων καὶ  
χλανιδίων καὶ ξυστίδων καὶ  
χρυσίων, ὅσ' ἐστὶ μοι,  
οὐ φθόνος ἔνεστί μοι πᾶσι παρέχειν φέρειν  
τοῖς παισίν, ὅποταν τε θυγάτηρ τινὶ κανηφορῇ.

#### CORO

Tapetes bordados, mantos de lã,  
túnicas finas,  
e joias de ouro, de tudo eu tenho,  
não me recuso em fornecer a todos para levarem  
às crianças, e para a filha quando for canéfora.

<sup>4</sup> Sobre a questão da tecelagem como mensageira temos o mito de Procne e Filomela, filhas de Pandíon. “Tendo havido guerra, por questões de fronteira, entre Atenas e Tebas, comandada por Lábdaco, Pandíon solicitou o auxílio do trácio Tereu, graças a cujos préstimos obteve retumbante vitória. O rei ateniense deu a seu aliado a filha Procne em casamento e logo o casal teve um filho, Ítis. Mas o trácio se apaixonou pela cunhada Filomela e a violou. Para que ela não pudesse dizer o que lhe acontecera, cortou-lhe a língua. A jovem, todavia, bordando numa tapeçaria o próprio infortúnio, conseguiu transmitir à irmã a violência de que fora vítima. Procne resolveu castigar o marido: matou o próprio filho Ítis e serviu-lhe as carnes ao pai. Em seguida, fugiu com a irmã. Inteirado do crime, Tereu, armado com um machado, saiu em perseguição às duas irmãs, tendo-as alcançado em Dáulis, na Fócida. As jovens imploraram o auxílio dos deuses e estes, apiedados, transformaram Procne em rouxinol e Filomela em andorinha. Tereu foi metamorfoseado em mocho.” (BRANDÃO, 1987, vol. 2, p. 41)

Enfatizamos que através das roupas, podemos verificar como se delineava a mulher e a sua posição no mundo. Ao nos direcionarmos para essas questões femininas do vestir aceitamos como possibilidade a ideia de que as esposas podiam usar como artifício a própria roupa. Lembramos aqui que acreditamos que tecer é um meio de comunicação feminina. Basta retomar o mito de Penélope, que através da tecelagem, comunica a dor e a morte de Ulisses, além de ser também uma estratégia de enganar aos pretendentes, como já frisamos. A tecelagem e o bordado envolvem método e técnica precisos, que são de domínio essencialmente feminino, assim a peça também traz reflexões sobre a mulher tecelã que precisa utilizar um método eficiente para fazer cessar a guerra.

Sobre estas questões são importantes as considerações de estudiosos da literatura clássica e do feminino, que nos orientam nessa pesquisa, tais como Georges Devereux, Pierre Bourdieu, Maria do Céu Fialho, Auguste Jardé, Gilda Naécia M. de Barros, Paul de Saint-Victor, Marta Mega de Andrade, além daqueles já referenciados nos outros dois capítulos.

#### **Καλονίκη**

τί δ' ἄν γυναῖκες φρόνιμον ἐργασαίαιτο  
ἢ λαμπρόν, αἶ καθήμεθ' ἐξηνησμένοι,  
κροκωτοφοροῦσαι καὶ κεκαλλωπισμένοι  
καὶ Κιμμερὶκ' ὀρθοστάδια καὶ περιβαρίδας;

#### **Λυσιστράτη**

ταῦτ' αὐτὰ γάρ τοι κάσθ' ἃ σώσειν προσδοκῶ,  
τὰ κροκωτίδια καὶ τὰ μύρα χαί περιβαρίδες  
χῆγχουσα καὶ τὰ διαφανῆ χιτῶνια.

#### **VENCEBELA**

E o que de sensato mulheres fariam  
ou de esplêndido, nós que enfeitadas nos sentamos  
com túnicas amarelas e embelezadas  
com longas vestes ciméricas e sapatos elegantes?

#### **LISÍSTRATA**

São essas coisas mesmas que espero que nos salvem,  
as túnicas amarelas, os perfumes, os finos sapatos  
as pinturas e as curtas túnicas transparentes.  
(vv. 42 -47)

Nossa pesquisa quer examinar em que medida a referência aos mitos mais ligados ao amor e, por conseguinte, ao sexo e ao casamento, são marcantes para a elaboração das paródias e da comicidade na *Lisístrata*. Conforme nos diz Propp, a paródia constitui um importante elemento para satirizar e revelar certa fragilidade, a saber da administração política da cidade:

A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social. [...] A paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. Da paródia é preciso distinguir a utilização para objetivos satíricos de formas de obras comumente conhecidas, dirigida não contra os autores dessas obras, mas contra fenômenos de caráter sócio-político. (PROPP, 1992, 87)

Acreditamos que o poeta reitera seu pensamento de que a mulher é elemento instituidor de paz, a partir de seu *oikos* ou da administração dele, pois compreende sua função maternal e política dentro da família e da casa. Esses mitos estariam ligados pelas relações sexuais propriamente ditas e seriam especialmente o de Afrodite, mas também o de Eros, seu eterno companheiro, e Dioniso, o deus do êxtase e do entusiasmo os mais importantes.

A comédia tem sua origem nos cantos fálicos e no culto a Dioniso, permeados por rituais de fertilidade. Isso justifica o uso de elementos sexuais a que o poeta faz referência nas comédias, pois faz parte da própria elaboração do gênero. As referências ao ato sexual, o obsceno e os símbolos relacionadas ao ato sexual são comuns nas obras de Aristófanes, e em *Lisístrata* adquirem maior força pelo enredo da peça. É isso que justifica esse capítulo.

### 3.1 Nas entrelinhas do texto

As várias possibilidades de leitura de um texto estão sujeitas a diferentes análises. Durante algum tempo os estudiosos do texto cômico pautaram seus exames na premissa de que os aspectos sexuais, licenciosos e obscenos eram os mais evidentes da peça em questão. Entretanto, com os estudos hodiernos, cada vez mais ganha força a ideia de que tais aspectos acima mencionados são, na verdade uma estratégia do poeta para chamar a atenção da sociedade da época para os problemas que a afligiam, desde guerras e corrupções políticas:

#### Χορὸς Γυναικῶν

[...]

ἄνασσα πράγους τοῦδε καὶ βουλευματος,  
τί μοι σκυθρωπὸς ἐξελήλυθας δόμων;

#### Λυσιστράτη

κακῶν γυναικῶν ἔργα καὶ θήλεια φρήν  
ποιεῖ μ' ἄθυμον περιπατεῖν τ' ἄνω κάτω.

#### Χορὸς Γυναικῶν

τί φήσ; τί φήσ;

#### Λυσιστράτη

ἀληθῆ, ἀληθῆ.

#### Χορὸς Γυναικῶν

τί δ' ἐστὶ δεινόν; φράζε ταῖς σαυτῆς φίλαις.

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' αἰσχροὺν εἰπεῖν καὶ σιωπῆσαι βαρύν.

**Χορὸς Γυναικῶν**

μή νῦν με κρύψῃς ὅ τι πεπόνθαμεν κακόν.

**Λυσιστράτη**

βινητιῶμεν, ἢ βράχιστον τοῦ λόγου.

**CORO DAS MULHERES**

[...]

Rainha desta empresa e do plano, por que me saíste destes muros com olhar sombrio?

**LISÍSTRATA**

As ações e o coração feminino das cruéis mulheres me fazem desencorajar e andar de um lado a outro.

**CORO DAS MULHERES**

O que dizes? O que dizes?

**LISÍSTRATA**

A verdade, a verdade.

**CORO DAS MULHERES**

E o que há de grave? Fala às tuas amigas.

**LISÍSTRATA**

Mas é vergonhoso para dizer e difícil de calar.

**CORO DAS MULHERES**

Não me escondas então o mal que sofremos.

**LISÍSTRATA**

Queremos trepar, é o modo mais curto de dizer isto

Outra estratégia do poeta está presente no simbolismo da porta, como salienta Pompeu quando relaciona mulher/ Acrópolo para dizer que os homens “não entram” (POMPEU, 1997). No verso 487 a pergunta do conselheiro à Lisístrata é crucial para compreendermos o simbolismo da porta: “com que intenção fechaste a nossa cidadela com as trancas?”. Do lado de fora, o homem, e do lado de dentro, a mulher. O homem está livre, embora não possa entrar. A mulher está mais uma vez trancada, mas desta vez por opção dela. A Acrópole é seu lar, sua casa. Identifica-se com ela mesma. A figuração do feminino encerrado no espaço geralmente masculino não representa um avanço da mulher. De alguma forma, apresenta a mulher sempre na perspectiva de conquistar espaços públicos. Embora de fato isso não se realize nesse período, a não ser no teatro, que o faz para rir, e não para temer. Mas a possibilidade é o que há de afirmativo para a construção dessa relação feminino/masculino. Isso ainda nos permite comprovar que, novamente, a mulher ateste sua profunda relação com a cidade, como comentamos no primeiro capítulo. O feminino no teatro

de Aristófanes dá a impressão de que o lugar do feminino é o dessa fronteira em que o encontro entre identidade e diferença possibilita outra questão: seria o feminino também o espaço da divergência, da diferença, não que somente o feminino o represente, mas como uma maneira mais experimental da pólis, para estabelecer as formas de viver a diversidade?

A ideia de posição invertida aparece em diversos momentos da peça, o que reforça a imagem de inversão de papéis entre homens e mulheres. Logo no início, quando as mulheres resolvem fazer um juramento para validar o plano da greve de sexo, elas tomam uma grande taça negra invertida para degolar uma ovelha como fosse um pote de vinho (vv 195-7). Cabe aqui a nossa opinião de que a mulher está numa posição invertida, igualmente. Seja pela imagem sexualmente atribuída à mulher como taça e ao homem como água, uma vez que elas juram não derramar água na taça, e também porque logicamente não bebemos em taças inversas. Também nos versos seguintes do juramento, mais ao final dele, dizem as mulheres que, caso os maridos as obriguem ao ato sexual, elas não levantarão “para o teto as sandálias pérsicas” (vv. 229), reiterando o conceito de inversão e reforçando o caráter sexual da peça, pois desta maneira as mulheres não cederiam sexualmente aos seus maridos, nem muito menos desistiriam de seu objetivo de pôr fim à guerra. A tomada da Acrópole é feita pelas mulheres mais velhas, numa referência à ginococracia<sup>5</sup>, constituindo-se novamente numa inversão simbólica.

Em outro trecho da peça (vv. 770-3), quando num diálogo sobre um suposto oráculo, Lisístrata fala a uma das mulheres da peça:

**Λυσιστράτη**

[...]

παῦλα κακῶν ἔσται, τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα θήσει  
Zeὺς ὑψιβρεμέτης—

**Γυνή Β**

ἐπάνω κατακεισόμεθ' ἡμεῖς;

**LISÍSTRATA**

[...] haverá repouso dos males, e as coisas de cima e as de baixo  
inverterá Zeus Altitonante

**MULHER**

Nós ficaremos em cima?

Bergson (1987, p. 67) também reflete sobre a questão do exagero<sup>6</sup>, dizendo que este ‘é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático’. De fato o excesso ou

<sup>5</sup> Governo das mulheres ou predominância das mulheres no governo

<sup>6</sup> ARISTÓFANES, versos 995 - 1006

a demasia são constantes nos versos de *Lisístrata*, seja mesmo na quantidade de insinuações sexuais ou mesmo no prolongar dos discursos, vejamos:

**Κῆρυξ Λακεδαιμονίων**

ὄρσα Λακεδαίμων πᾶα καὶ τοὶ σύμμαχοι  
ἅπαντες ἐστύκαντι: Πελλάνας δὲ δεῖ.

**Κινησίας**

ἀπὸ τοῦ δὲ τουτὶ τὸ κακὸν ὑμῖν ἐνέπεσεν;  
ἀπὸ Πανός;

**Κῆρυξ Λακεδαιμονίων**

οὐκ, ἀλλ' ἄρχεν οἰῶ Λαμιτιώ,  
ἔπειτα τᾶλλαι ταὶ κατὰ Σπάρταν ἅμα  
γυναῖκες ἄπερ ἀπὸ μιᾶς ὑσπλαγίδος  
ἀπήλααν τῶς ἄνδρας ἀπὸ τῶν ὑσσάκων.

**Κινησίας**

πῶς οὖν ἔχετε;

**Κῆρυξ Λακεδαιμονίων**

μογίομες. ἂν γὰρ τὰν πόλιν  
ἄπερ λυχοφορίοντες ἐπικεκύφαμες.  
ταὶ γὰρ γυναῖκες οὐδὲ τῷ μύρτω σιγεῖν  
ἔωντι, πρὶν γ' ἅπαντες ἐξ ἐνός λόγῳ  
σπονδᾶς ποιησώμεσθα ποττᾶν Ἑλλάδα.

**ARAUTO LACEDEMÔNIO**

Toda a Lacedemônia está ereta e os aliados  
todos estão com tesão; e nos falta Pornelas.

**PENÉTRIAS**

E de onde este mal vos caiu?  
De Pã?

**ARAUTO LACEDEMÔNIO**

Não, sem dúvida Lampito começou, acredito,  
e depois as outras mulheres de Esparta  
partindo de uma única linha como corredores  
expulsaram os maridos dos pelesculos.

**PENÉTRIAS**

Como estais então?

**ARAUTO LACEDEMÔNIO**

Sofremos; pois andamos pela cidade  
curvados como se portássemos archotes,  
pois as mulheres nem permitem que toquemos  
o mirto, antes que todos, em comum acordo,  
tenhamos feito as pazes para a Grécia.  
(vv. 995 – 1006)

Observamos que o arauto diz que não só “toda” a Lacedemônia está ereta, mas a Grécia inteira, o que seria por si só um absurdo ou um exagero. Vale salientar que, como afirma Propp (1992, p. 84), “o exagero é próprio da caricatura”, o que significaria uma

representação aumentada, pela lente crítica do poeta, da necessidade de conclamar toda a Grécia para a urgência da discussão sobre os efeitos desastrosos da guerra.

Ainda de acordo com o pensamento de Henri Bergson<sup>7</sup> “para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista”, ou seja, na peça de Aristófanes a comicidade reside no fato de que os homens sucumbem quando o assunto lhes tira também a “paz” da guerra, pois não mais podiam nem mesmo guerrear. Em todo caso, o exagero, segundo Propp, pode apresentar-se de diferentes maneiras:

O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (PROPP, 1992, p. 88)

Portanto não seria exagero dizer que em *Lisístrata* a caricatura, a hipérbole e o grotesco<sup>8</sup> estão tão presentes quanto as alusões ao ato sexual, de maneira que podemos identificar na peça uma caricatura da ereção da personagem Penétrias; a hipérbole seria do próprio falo e, por último, o grotesco seria a ereção universal que atinge a todos os helenos, daí a falofória dramática. O autor ainda comenta que o grotesco está presente na arte popular desde a Antiguidade, sendo as próprias máscaras do teatro grotescas, pois estariam ligadas à contraposição de cada gênero, a saber, tragédia e comédia. Ou seja, revelaria pela extravagância da máscara o tom sublime da tragédia e a forte excentricidade da comédia.

Cabe ainda comentar quanto ao grotesco que, segundo Bakhtin (2010, p. 277) “depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida, o traseiro”. No caso de *Lisístrata*, o membro viril é posto em evidência, como algo grotesco, assinalando a exposição do masculino frente ao feminino, que não se expõem da mesma maneira ao ridículo do desejo. Seria de acordo com o Coro dos velhos como um “terrível mal” que aflige Penétrias (v. 960- 965) depois que este é enganado pela própria mulher.

Para a construção desse humor excêntrico e exagerado na *Lisístrata*, além dos recursos cômicos, constitui-se como dissimulação do poeta o discurso mesmo das personagens, já anteriormente discutido no segundo capítulo. Consideramos que esse humor

<sup>7</sup> BERGSON, 1987, p.22

<sup>8</sup> “Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo.”. Acrescenta ainda o autor que “o grotesco é o grau mais elevado e extremo do exagero. No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico.” (PROPP, 1992, p. 90)

esteja mais para a interpretação do espectador do que propriamente um recurso cômico, pois representa-se mais pela cumplicidade com o público.

Pero el humor no se cotenta com desarticular unicamente a la víctima – que normalmente no puede responder a la broma –, sino que deja también indefeso al espectador. Uma vez que el espectador ríe, ya no puede oponer resistencia. Se há convertido em cómplice de la ideología del autor, porque la risa, como ya hemos señalado, se vale de la cumplicidade de los iguales. Y aunque los hombres no siempre se han reído de lo mismo, como observó Pindarelo, hay un humor que no parece propiedad de una sola cultura, sino más bién una disposición natural, una manera especial de ver el mundo. Esa manera especial de ver el mundo, em Aristófanes, podría resumirse em esta fórmula, no exenta de paradoja: tomar em broma las cosas serias, y tomar em serio las bromas. Todo es um desafio interpretativo para sus receptores. (FÉRNANDEZ, 2012, p. 43)

### 3.2 Uma teia cor de açafão

É preciso compreender bem como Aristófanes coloca o obsceno e o sexual na peça, visto que nesse período havia licenças para o teatro cômico que hoje já são discutíveis. Assim, o poeta é obsceno, mas não libertino. Seu imenso vocabulário, tido como grosseiro e vulgar, nada tem de lascivo e apresenta-se a todos com uma simplicidade corriqueira. O desejo sexual aparece nele tão comum quanto à fome, embora seja uma fome voraz, é verdade; é um apetite que o poeta não se eximiria de tratar. Poderia ser comparado a Rabelais, pois permanecem limpos na impureza. Os vícios de suas personagens perdem toda a fealdade porque assumem proporções gigantescas e avassaladoras. (SAINT-VICTOR, 2003, p. 613)

Mas a vantagem de Aristófanes em relação a Rabelais é a juventude a beleza da raça, além das asas de um espírito ágil, sem peias, nascido na luminosidade de uma atmosfera límpida, sob a quietude de um céu transparente. A continência e os terrores de uma cidade média não pesam sobre ele. Está em harmonia com seu país e com sua religião quando se abandona ao goza dos sentidos; Rabelais não. Quando canta a carne, não apostasia nem peca contra a moral de seu século; Rabelais transgride-a. Aristófanes pensa e ri livremente diante do povo e dos sacerdotes; Rabelais é obrigado a complicar suas ideias com enigmas a fim de subtraí-las aos profanos. O *in pace* e a fogueira o ameaçam, caso seja bem-compreendido. Rabelais é um monge desiludido do dogma, pronto a romper os votos e largar o hábito, num mundo ainda meio gótico. Aristófanes é um sátiro feliz e folgazão, saído do solo ático, estuante de sua seiva, em acordo perfeito com ele, autorizado a tudo dizer e tudo ousar para fazer rir os homens e os deuses. (SAINT-VICTOR, 2003, p. 614)

Embora o tema em *Lisístrata* seja utópico, o fato de os homens serem manipulados sexualmente por mulheres é algo já conhecido na literatura, pois no poema épico da *Ilíada*, no canto XIV, vemos a deusa Hera, que utiliza o cinto de Afrodite para seduzir Zeus<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> POMPEU, 1997, p.27



O poeta grego Aristófanes já havia, como já dissemos, escrito outras peças com o tema da paz, entretanto somente em *Lisístrata* encontramos uma mulher capaz de persuadir todas as outras mulheres, organizar uma conspiração contra os homens e restaurar a família/cidade grega. Com uma mente superior, a personagem surge como símbolo das forças vitais da sexualidade e da astúcia. O vigor sexual é propulsor na peça, pois acreditamos que Aristófanes o tenha colocado como elemento das “forças positivas de fertilidade”, mesmo que o tenha limitado apenas à mulher. (POMPEU, 1997, p. 50)

Nos versos 551-554 há uma clara menção à importância dos deuses nessa empreitada sexual:

**Λυσιστράτη**

ἀλλ' ἦνπερ ὁ τε γλυκύθυμος Ἔρως χῆ Κυπρογένει' Ἀφροδίτη  
ἡμερον ἡμῶν κατὰ τῶν κόλπων καὶ τῶν μηρῶν καταπνεύσει,  
κᾶτ' ἐντήξει τέτανον τερπνὸν τοῖς ἀνδράσι καὶ ῥοπαλισμοῦς,  
οἷμαί ποτε Λυσιμάχας ἡμᾶς ἐν τοῖς Ἑλλήσι καλεῖσθαι.

**LISÍSTRATA**

Mas se o doce Eros com a Ciprígena

Afrodite

desejo amoroso sobre nossos ventres e coxas

soprar,

e em seguida provocar uma rigidez de prazer e ereções

em nossos maridos,

creio que um dia nós seremos chamadas Liberalutas

[entre os gregos.

Vemos que era imprescindível a “participação” masculina, pois sem o desejo sexual deles por suas esposas de nada adiantaria a greve de sexo das mulheres. Sabemos que entre os objetivos do sexo no casamento estavam a procriação e o aumento dos bens familiares. Era comum que um cidadão mantivesse relações com outros homens, ou mesmo com escravas ou prostitutas. Entretanto não se cooperava para a manutenção de seu *oikos*. Enquanto na relação sexual entre esposos se intencionava a procriação, nos estabelecidos com escravas, prostitutas e homens se objetivava o prazer. Segundo Foucault, “esse fim procriador figurava entre as razões para se casar; era ele que tornava necessárias as relações sexuais no casamento; sua ausência, aliás, podia dissolver a união conjugal; [...]” (FOUCAULT, 1985, pp.166-167).

A partir do casamento a vida das mulheres era transformada sexual e socialmente, pois elas abandonam o estatuto de *párthenos* – de filha virgem – por aquele de *gynè* – de mulher adulta, acompanhada. Assim, as meninas gregas passavam de filhas à condição de esposas legítimas ainda muito jovens, por volta dos doze anos. É interessante notar uma

relação com o masculino, pois ela deixa de ser *a filha de seu pai* para ser, depois do casamento, *a esposa de seu marido*, o que demarca a identidade social feminina.

Seguramente as esposas atenienses não continuaram passivas frente à sua sexualidade depois de casadas. Há sinais de que o mínimo de relações sexuais entre esposos não atendia ou não correspondia ao desejo e ao prazer das esposas. Isso é o que nos parece atestar na passagem já citada (vv. 21-28), em que a personagem central dialogando com Calonice faz referência ao emprego de práticas masturbatórias para diminuir o desejo sexual.

Na exposição de seus argumentos sobre o casamento como uma instituição, Florenzano aponta que as moças noivas eram frequentemente ligadas a Afrodite e Eros, de modo que:

O plano divino mistura-se com a realidade nessas representações, indicando que a jovem sai da esfera da deusa virgem, Ártemis, e passa para o de Afrodite, divindade ligada ao amor sexual. [...] A noiva tem que ser adequadamente preparada para exercer os poderes da sedução, e os enfeites, o perfume e a roupa têm justamente essa função.

Na peça ora estudada encontramos justamente essa perfeita relação entre os “poderes da sedução” femininos e a falofória<sup>10</sup> geral que a comédia promove no palco.

Mas por qual motivo os homens não procurariam satisfazer seus desejos sexuais com outras mulheres, prostitutas ou mesmo com rapazes? A peça nos apresenta as respostas. Nela, os homens preferem as relações heterossexuais com as esposas legítimas, pois querem a procriação dos futuros filhos legítimos, que garantirão a continuidade de suas famílias e até mesmo de Atenas, ou seja, para a continuidade da própria cidade. Eles poderiam desfrutar dessas opções sexuais durante uma greve, pois nada os impedia. Entretanto para as mulheres era completamente diferente a questão, pois elas estavam totalmente privadas da possibilidade de relações sexuais, não havia homens na cidade e chegam mesmo a reclamar da ausência até mesmo de amantes.

Certamente Aristófanes sabia que colocando as esposas legítimas para fazerem um greve de sexo seria afirmar positivamente à mulher a concepção de futuros cidadãos atenienses. Isto nos demonstra que o poeta valoriza essa qualidade feminina e permite que a sociedade reconheça o papel da mulher em Atenas. Desta forma explica-se o porquê de o poeta dar às mulheres poderes para interferir em assuntos políticos, da mesma maneira que os

---

<sup>10</sup> Era uma cerimônia que consistia numa alegre e barulhenta procissão com danças e cantos, em que se escoltava um enorme *falo*. Os participantes dessa ruidosa *falofória* cobriam o rosto com máscaras ou disfarçavam-se em animais, o que mostra tratar-se de um sortilégio para provocar a fertilidade dos campos e dos lares. (BRANDÃO, 1987, vo. 2, p. 126)

homens, acreditando que elas cuidariam da cidade da mesma forma que cuidavam de suas casas, filhos e maridos. Portanto, a abstinência sexual por parte das esposas impunha limites à procriação, o que também gerava um grave problema ao futuro da cidade.

Exatamente por esses motivos, a personagem Buquerina, uma esposa legítima, é peça principal da comicidade nesta comédia, pois ela cria uma das cenas mais burlescas em que jocosamente engana seu marido Penétrias. Num verdadeiro jogo de insinuações e rejeições sexuais, ela, sendo capaz de despertar em seu marido a mais forte das atrações. Quando ele a encontra, no primeiro momento, interroga-a sobre as condições de seu filho, procurando lembrá-la de suas responsabilidades maternas:

**Κινησίας**

αὕτη τί πάσχεις; οὐδ' ἔλεεις τὸ παιδίον  
ἄλουτον ὄν κᾶθ' ἡμέραν;

**Μυρρίνη**

ἔγωγ' ἔλεῶ δῆτ': ἀλλ' ἀμελής αὐτῷ πατήρ  
ἔστιν.

**Κινησίας**

κατάβηθ' ὃ δαιμονία τῷ παιδίῳ.

**Μυρρίνη**

οἶον τὸ τεκεῖν: καταβατέον. τί γὰρ πάθω;

**PENÉTRIAS**

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

**BUQUERINA**

Eu me compadeço sim; mas ele tem um negligente  
pai

**PENÉTRIAS**

Desce, ó demônio, pela criança.

**BUQUERINA**

Como é ser mãe! Devo descer. Pois que fazer?  
(vv. 880-884)

A cena ilustra muito bem uma das mais importantes obrigações da mulher grega, no caso, cuidar do filho e da casa. Esse espaço da mãe e da mulher, o interior da casa ateniense, é considerado primariamente feminino, e é tratado por Marta de Andrade, como sendo o “lugar próprio das mulheres, mas sempre o lugar de representação da família do pai ou do marido” (ANDRADE, 2009: 35-36). O exterior ou o que está fora da casa, dessa maneira, seria o espaço social e político masculino, onde o homem cidadão exerceria seus direitos, assim como a mulher em seu espaço restrito do lar. Entendemos que um dos traços marcantes desse modelo patriarcal era exatamente a separação muito evidente entre o mundo

feminino e o masculino, aquele estabelecido na casa e para a criação dos filhos e este para a vida em sociedade. No entanto, não é isso que percebemos com Lampito, que vem desacompanhada de seu marido de Esparta até a reunião com as grevistas, lideradas por Lisístrata.

Em *Lisístrata*, percebemos que o elemento sexual apresenta-se como um instrumento poderoso para a conquista de seus objetivos. Num vaivém constante de sedução, de avanços e de recuos, Buquerina encontra seu marido Penétrias, mas é advertida por Lisístrata que “Sua tarefa agora é queimá-lo, atormentá-lo, e enganá-lo, amá-lo e não o amar” (vv. 839-840), ou seja, alimentar o desejo do marido sem, no entanto, saciá-lo. Pierre Bourdieu comenta a esse respeito que há um certo distanciamento das expectativas prováveis dos homens e das mulheres em relação ao ato sexual e que:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo de dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, p. 30 - 31)

Portanto o que vemos na peça é a dominação do feminino, ou seja, da mulher que de passiva e subjugada ao homem, passa a agente dominador. No caso do trecho em que Buquerina encontra seu marido Penétrias, que é cômico por si só, encontramos um homem completamente vulnerável e dependente da mulher, e que, perante a recusa dela em fazer sexo com ele, submete-o ao ridículo. Vejamos o trecho em que Buquerina seduz Penétrias<sup>11</sup>:

**Μυρρίνη**  
φέρει νυν ἐνέγκω κλινίδιον νῶν.

**Κινησίας**  
μηδαμῶς.  
ἀρκεῖ χαμαὶ νῶν.

**Μυρρίνη**  
μὰ τὸν Ἀπόλλω μὴ σ' ἐγὼ  
καίπερ τοιοῦτον ὄντα κατακλινῶ χαμαί.

**Κινησίας**  
ἦ τοι γυνὴ φιλεῖ με, δὴλη 'στὶν καλῶς.

**Μυρρίνη**  
ἰδοὺ κατάκεισ' ἀνύσας τι, κἀγὼ 'κδύομαι.  
καίτοι, τὸ δεῖνα, ψιάθός ἐστ' ἐξοιστέα.

<sup>11</sup> ARISTÓFANES, versos 916 -938

**Κινησίας**

ποία ψίαθος; μὴ μοί γε.

**Μυρρίνη**

νῆ τὴν Ἄρτεμιν,  
αἰσχρὸν γὰρ ἐπὶ τόνου γε.

**Κινησίας**

δὸς μοί νυν κύσαι.

**Μυρρίνη**

ἰδοῦ.

**Κινησίας**

παπαιάξ: ἦκέ νυν ταχέως πάνυ.

**Μυρρίνη**

ἰδοῦ ψίαθος: κατάκεισο, καὶ δὴ 'κδύομαι.  
καίτοι, τὸ δεῖνα, προσκεφάλαιον οὐκ ἔχεις.

**Κινησίας**

ἀλλ' οὐδὲ δέομ' ἔγωγε.

**Μυρρίνη**

νῆ Δί' ἀλλ' ἐγώ.

**Κινησίας**

ἀλλ' ἦ τὸ πέος τόδ' Ἡρακλῆς ξενίζεται.

**Μυρρίνη**

ἀνίστασ', ἀναπήδησον. ἤδη πάντ' ἔχω.

**Κινησίας**

ἅπαντα δῆτα. δεῦρό νυν ὦ χρύσιον.

**Μυρρίνη**

τὸ στρόφιον ἤδη λύομαι. μέμνησό νυν:  
μὴ μ' ἐξαπατήσης τὰ περὶ τῶν διαλλαγῶν.

**Κινησίας**

νῆ Δί' ἀπολοίμην ἄρα.

**Μυρρίνη**

σισύραν οὐκ ἔχεις.

**Κινησίας**

μὰ Δί' οὐδὲ δέομαί γ', ἀλλὰ βινεῖν βούλομαι.

**Μυρρίνη**

ἀμέλει ποιήσεις τοῦτο: ταχὺ γὰρ ἔρχομαι.

**Κινησίας**

ἄνθρωπος ἐπιτρίψει με διὰ τὰ στρώματα.

**Μυρρίνη**

ἔπαιρε σαυτόν.

**Κινησίας**

ἀλλ' ἐπῆρται τοῦτό γε.

**BUQUERINA**

Vamos, então trarei um pequeno leito para nós.

**PENÉTRIAS**

De modo algum.

O chão é suficiente para nós.

**BUQUERINA**

Não, por Apolo, eu não te deitarei no chão, mesmo tu sendo assim.

**PENÉTRIAS**

Sim, minha mulher me ama, é bem evidente.

**BUQUERINA**

Eis aí, estende-te rapidamente, e eu me dispo. Mas, que coisa, é preciso trazer uma esteira.

**PENÉTRIAS**

Que esteira? Não para mim.

**BUQUERINA**

Sim, por Ártemis, pois seria vergonhoso sobre a corda.

**PENÉTRIAS**

Deixa então eu te beijar.

**BUQUERINA**

Eis aí.

**PENÉTRIAS**

Papaiax! Volta então muito depressa.

**BUQUERINA**

Eis uma esteira. Deita-te e daí eu me dispo. Mas, que coisa, não tens travesseiro.

**PENÉTRIAS**

Mas eu não tenho nenhuma necessidade.

**BUQUERINA**

Sim, por Zeus, mas eu.

**PENÉTRIAS**

Não é este pênis como Hércules que se hospeda?

**BUQUERINA**

Levanta-te, salta, já tenho tudo.

**PENÉTRIAS**

Tudo sem dúvida. Aqui então, ó tesourando.

**BUQUERINA**

Eis que a cinta já desato. Lembra-te; não me enganas sobre os tratados de paz.

**PENÉTRIAS**

Não, por Zeus, eu então morreria.

**BUQUERINA**

Não tens coberta.

**PENÉTRIAS**

Não, por Zeus, nem preciso, só quero trepar.

**BUQUERINA**

Não te preocupes, farás isto; pois volto logo.

**PENÉTRIAS**

Minha mulher vai me acabar pelas coberturas.

**BUQUERINA**

Levanta-te.

**PENÉTRIAS**

Mas isto já está levantado.

O cômico será, então, no trecho acima, o constante vai e vem da esposa que procura ludibriar seu marido com a permanente busca de artefatos para o ato sexual. Artefatos estes tão desnecessários ao esposo quanto ridículos: um pequeno leito, uma esteira, um travesseiro e uma coberta. De nada disso precisa o marido, pois só quer trepar, como ele mesmo salienta.

A preocupação da mulher, entretanto, não são, de fato, os objetos que ela diz necessitar para a relação sexual, mas em fazer com que o marido prometa deliberar pela paz na assembleia. E ele, pobre marido enganado e em situação vexatória, prometerá isso e tudo mais que ela lhe pedir.

### 3.3 O desenho da Reconciliação

A reconciliação é a representação da própria paz alcançada pelas mulheres, corporificada e sexualmente repartida entre os gregos, desde atenienses até espartanos. Tal representatividade reforça a ideia sempre presente do poeta de que a “salvação” da cidade está nas mulheres, de acordo com o embaixador dos atenienses, nos versos 1103-1104, quando diz que somente Lisístrata poderá libertar os homens e, conseqüentemente, toda a cidade, do sofrimento. Mas “Onde está a reconciliação?” é o que pergunta Lisístrata (verso 1114). Na verdade a personagem Reconciliação é muda. Somente Lisístrata tem a fala, o discurso da libertação. À ela pertence o poder simbólico de reunir, reconciliar. Poder esse “tomado” dos homens, quando abandonaram as suas casas e cidades para entrarem em guerra, fazendo com que a mulher, antes recolhida ao ambiente familiar, agora pudesse ser encontrada no comando mesmo da Acrópole, da cidade.

Voltando à personagem Reconciliação que tem em seu corpo desenhado o mapa da Grécia, que é dividido entre todas as cidades, questionamos o que é um mapa e o que ele representa numa comédia de mulheres? Ele é a representação das colônias gregas que serão fraternalmente divididas. Um mapa é a representação geográfica de um lugar com dados codificados para passar informações sobre ele, como relevo e clima. Que elementos textuais compõem o mapa da jovem Reconciliação? Pela exposição do corpo da mulher/ jovem para discussão política e geográfica, o poeta utiliza termos como ânus para os espartanos e a vagina para os atenienses. Ao compreender como funcionam esses elementos, estamos no caminho para nos apropriar da linguagem metafórica, composta de símbolos, usada pelo poeta. Relacioná-la ao mapa da Grécia antiga não basta. É preciso ir além, interpretando as palavras e suas significações num texto de comédia, em que as possibilidades de leitura partem sempre do plano sexual para o político.

No estudo que fez sobre a justiça na pólis ateniense, Ana Maria César Pompeu (POMPEU, 2004, p. 106) acredita que a “Reconciliação surge como uma imagem invertida da Acrópole com mulheres no seu interior, pois ela é uma mulher com as cidades da Grécia em seu corpo”. A partir dessa “imagem invertida” também passamos a associar o mapa da Grécia que se apresenta no corpo da jovem Reconciliação como sendo um grande tecido, costurado pela astúcia discursiva de Lisístrata.

Entretanto, não nos é possível ainda alcançar o objetivo completo desta questão, mas é interessante o modo como ela nos parece curiosamente moderna: tecer o texto feminino a partir das atividades primeiras da mulher. Neste aspecto, a atividade da tecelagem que se deixa perceber em vários trechos da peça, como salientamos, está no seio da comédia que coloca a identidade feminina em debate, seja pelas deusas referidas, seja nas escolhas das personagens. Estes elementos femininos se tornam mais visíveis na comédia, e, certamente, se estendem aos autores da épica e a outros poetas. Na Antiguidade, assim como em nossos dias, as mulheres buscam compreender sua presença no mundo, integrando-o e sentindo-se parte dele, mas nem sempre se percebem enquanto gênero dominado e silenciado.



## CONCLUSÃO

Realizada a tarefa de analisar as relações existentes entre os planos divino, humano e o sexual, como também as que se estabelecem entre esses planos e o texto dramático, a partir da peça cômica *Lisístrata*, do poeta grego Aristófanes, podemos elencar as conclusões às quais chegamos.

Inicialmente foi possível constatar que os elementos textuais e discursivos são elementos primordiais para a elaboração das personagens femininas na peça. Elas se contrapõem aos personagens masculinos de diversas maneiras, seja através do discurso propriamente dito, seja através das imagens simbólicas que fazem lembrar os heróis. O discurso, ressaltamos, constitui importante particularidade para a composição da peça, com o qual as mulheres tomam, simbolicamente, o poder da Acrópole e da cidade.

Em segundo plano, e não menos importante, concluímos que as imagens que se relacionam com as atividades essencialmente femininas do tecer/fiar são representativas do próprio processo engenhoso de construção da peça cômica *Lisístrata*. Basta confrontar o discurso da protagonista e o habilidoso plano de greve de sexo com a comicidade política e obscena da peça. Juntados esses elementos temos uma incrível conspiração feminina, justificada por rituais e mitos antigos, contra um guerra que se prolonga e destrói a família e a cidade. Tal operação não seria absurda nos dias de hoje, porém estamos falando de uma comédia que remonta a Atenas em pleno século V.

Em *Lisístrata*, de Aristófanes, a construção das personagens e do próprio enredo da peça podem ser melhor compreendidos a partir de um esquema que, ao final de nossas pesquisas, podemos assim apresentar:

1º A protagonista apresenta qualidades tipicamente heroicas, como os heróis gregos das epopeias, tais como honra, astúcia e inteligência;

2º As mulheres da peça, notadamente Lisístrata, têm liberdade para falar em público, na Acrópole, sendo essa característica exclusivamente masculina;

3º A eloquência é uma característica de Lisístrata, mas não das outras mulheres;

4º A mulher está fora de seu ambiente familiar, fora, portanto, de seu *oikos*, o que lhes confere a atuação nos assuntos políticos da cidade;

5º A organização em grupo e a *phília* femininas são preponderantes para o sucesso da greve de sexo;

6º O interesse das mulheres pelos assuntos públicos, como a guerra e administração da cidade;

7º Os contatos com as mulheres vizinhas e de outras cidades, principalmente daquelas conhecidas rivais, Atenas e Esparta.

Parece-nos, assim, que a temática da peça, ou seja, o fim da guerra e a consequente restauração da família e da cidade, no texto aristofânico, oferece, ainda, uma maior compreensão da vida ateniense, em que as mulheres achavam-se inseridas. A cidade, portanto, foi retratada simbolicamente e metaforicamente. “Não que Aristófanes estivesse interessado em retratar a vida cotidiana, mas nela se encontra a matéria-prima de suas obras” (LESSA, 2004, p. 168).

Evidente que foi a maneira encontrada pelo poeta para satirizar a política e a sociedade de seu período, visto que ele estava insatisfeito com os rumos que seus contemporâneos davam à cidade. Ao colocar as mulheres para lutar contra a guerra, as corrupções e as demais dificuldades do período, Aristófanes destaca que a Grécia está corrompida, agravada pela ausência dos cidadãos que estão na guerra e pela omissão e vícios dos políticos. Desta maneira, o poeta reitera que é somente necessário a prudência e, através do teatro cômico, que é possível que as mulheres consigam corrigir as falhas dos homens, mesmo quando lhes tomam o lugar, e sejam mais capazes que eles (vv. 599-600).

Apesar do tema político e até mesmo filosófico ou utópico para uma comédia, *Lisístrata* dialoga e termina com a ideia recorrente do poeta: a paz. Lembraremos outras peças do poeta, que têm ideal pacifista, como *Acarnenses* e *Paz*. O poeta quer dessa forma mostrar que todos podem, de alguma forma, cooperar para a construção de uma Atenas ou de uma Grécia mais pacífica e democrática.

Constatamos que da mesma maneira que o mundo das guerreiras Amazonas é inverso, com as mulheres no comando, na peça aristofânica é o feminino quem governa a pólis. Com isso, percebemos através da comédia, do riso, a sobrevivência desse mito feminino que, está muito além de ser apenas mais uma sátira ao homem de seu tempo. O pensamento pacifista de Aristófanes; a mordaz crítica social e política aos seus contemporâneos; a violenta condenação da corrupção, que ele vê enraizada nas diversas instituições gregas; o descuido do cidadão ateniense frente aos problemas da pólis são ainda algumas das questões que podem ser analisadas nessa peça.

O presente estudo propôs-se, portanto, a percorrer as malhas que uniam as divinas deusas às mulheres gregas na peça, descobrindo por esses fios, a cidadania da mulher como possibilidade, a diversidade como alicerce da *pólis* – este construto humano. Demonstrou-se,

ainda, como o enfoque do teatro grego, principalmente na comédia de Aristófanes, em sentido histórico pôde corroborar a compreensão do feminino e de seu alcance social. Mais ainda, que sob o governo da exclusão da mulher na cidade grega do período clássico, o imaginário do feminino, através da relação estreita e profunda dele com a cidade revela-se fundador de opiniões contraditórias e diversas sobre a administração política em Atenas. É, pois, pela lente convexa do poeta que conhecemos a pólis grega.

Um fio de lã: era esse o símbolo do nascimento feminino na pólis ateniense. E, de certa forma, é também o fio condutor, o *leitmotiv*, o fio que desvenda, no imaginário grego do período clássico, uma experiência da cidadania reservada ao feminino na pólis.

Esperamos com esse nosso estudo sobre o universo feminino na *Lisístrata*, venha suscitar outras reflexões sobre o “fio de lã” que, simbolicamente, ressignificam os mitos femininos e sua importância para o imaginário feminino desde a Antiguidade. Sob o signo da mulher e sua condição social na Atenas do século V a.C. há outras possibilidades de leitura, que se abrem àqueles que se debruçam sobre os estudos clássicos e sua atualidade.

Resta-nos dizer que poderíamos continuar escrevendo sobre o alcance e a influência do teatro grego por diversas épocas e de diferentes maneiras. Principalmente a projeção da comédia, que se reinventou e se modificou ao longo do tempo, sendo hoje objeto de inúmeros estudos. De fato, o universo feminino e sua estreita e íntima relação com os mitos gregos, além de sua afinidade com a pólis, salta aos nossos olhos como uma possibilidade de reencontro com nossa própria identidade, como espaço de significação do imaginário feminino construído ao longo do tempo. O convite que Aristófanes nos faz para olhar para o feminino pelo teatro torna evidente que a história da mulher não se faz apenas com a percepção daquilo que foi e nem muito menos da dimensão que alcançou. Essa construção do feminino se produz ainda na grandeza daquilo que é, na atualidade, e daquilo que vai ser, como tempo presente, posto ser esse o tempo oportuno da comédia. Portanto, ao fim de nossa investigação acreditamos que não saibamos todas as respostas, pois temos outras perguntas sobre esse mítico universo feminino ainda a desvendar. Possibilitam-se, conseqüentemente, que as questões feitas ao longo deste trabalho, sirvam como embasamento para pesquisas futuras.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Marta Mega de. **A vida Comum – Espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: FAPERJ/ DP&A, 2002.
- ARAÚJO, Orlando L. **Poderosa Afrodite: uma tragédia cômica**. Archai, n. 7, jul-dez 2011, p. 102-108.
- \_\_\_\_\_. **A paródia do sacrifício na comédia antiga**. Revista de Letras, v.1/ 2, nº 24, jan/dez, 2002, p. 92-97
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Trad. Ana Maria C. Pompeu. Introdução de I. T. Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria C. Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. Trad. de Eudoro de Souza. 2ª ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Política**. Trad. de Mario da Gama Kury. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.
- AUERBACH, Erich. **Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARROS, Gilda N. Maciel de. **A mulher grega e os estudos helênicos**. Londrina: Editora da UEL, 1997.
- BARTHES, Roland. **A Morte do autor**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAKTHIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais. Tradução de Yara F, Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENDER, Ivo. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS, 1996.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. Ensaio sobre a significação do cômico**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 2ª edição.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol 1. São Paulo: Vozes, 1986
- \_\_\_\_\_. **Mitologia grega**. Vol 2. São Paulo: Vozes, 1987
- \_\_\_\_\_. **Mitologia grega**. Vol 3. São Paulo: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **O teatro grego: origem e evolução.** Petrópolis: Vozes, 1985.

CARDOSO, Zelia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva.(Org.) **Estudos sobre o teatro antigo.** São Paulo: Alameda, 2010.

CARVALHO, Margarida Maria de. **A mulher na comédia antiga: a Lisístrata de Aristófanes.** História Revista, v.1, jan/jun, 1996, p. 27-42

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito.** Tradução de Tradução: J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHORA, Ana Margarida. **O individualismo das heroínas. Mitos femininos e a subversão dos esquemas heroicos.** In: PINTO, Ana Paula; SILVA, João Amadeus; LOPES, Maria José; GONÇALVES, Miguel (Orgs.). **Mitos & Heróis. A expressão do imaginário.** Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia. Universidade Católica Portuguesa, 2012.

CUNHA, Vasco. **A Grécia Clássica - Uma Viagem ao seu Teatro.** Millenium, 43 (junho/dezembro) 2012. Pp. 177-201.

DESERTO, Jorge. **Inveja e emulação em Aristófanes.** Porto: Universidade do Porto, 2010. p. 29-51. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/25389>

DUARTE, Adriane da. **Dono da Voz e a Voz do dono – A Parábase na Comédia de Aristófanes.** São Paulo: Humanitas, 2000.

DUBY, Georges. **A História continua.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **Imagens e símbolos.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERNÁNDEZ, Luís Gil. **Aristófanes.** Madri: Gredos, 1996.

FÉRNANDEZ, Claudia N. Las redes del humor em la comedia de Aristófanes. IN: POMPEU, AMC; ARAÚJO, O.;PIRES, RB. (Org.) **O riso no mundo antigo.** Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.

FLOREZANO, Maria Beatriz. **Nascer, viver e morrer na Grécia Antiga.** São Paulo: Atual, 1996.

FOUCOULT, Michael. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa: ensaio e método.** Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1951.

\_\_\_\_\_. **O Teatro Antigo.** São Paulo: Martins fontes, 1978.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HESÍODO. **Teogonia. A origem dos deuses.** Estudo e tradução JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. 3 ed.

HOMERO. **Ilíada.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego.** Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** Tradução de J. Guinsburg, Geraldo de Sousa, Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LESSA, Fábio de Sousa. **Privacidade da vida feminina na Pólis dos Atenienses.** Hélide, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 13-22, jan./jun. 2002.

\_\_\_\_\_. **O feminino em Atenas.** Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

MACHADO, Ana Maria. **O tao da teia - sobre textos e têxteis.** Estudos Avançados, v.17, nº 49, São Paulo, set/ dez, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18403.pdf> Acessado em 18 de junho de 2012

MATA, Giselle Moreira da. **Personagens femininas nas comédias de Aristófanes: contribuições para os estudos de gênero na antiguidade grega.** Caderno Espaço Feminino, v. 21, n. 1, Jan./Jul. 2009.

MATA, Giselle Moreira da; GONÇALVES, Ana Teresa M. **O Rito e o Riso: O Discurso de Aristófanes na Comédia Lisístrata.** Revista Eletrônica Antiguidade Clássica – No. 005/semestre I/2010/pp.18-37

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Cultrix, 1974.

OVÍDIO. **A Arte de amar.** Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

POMPEU, A.M.C. **Lisístrata e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram. Aristófanes, Lisístrata.** Estudo e tradução. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Aristófanes e Platão: Justiça na pólis.** Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **A construção do feminino em Lisístrata de Aristófanes.** Revista Letras, Curitiba – No. 83/, JAN./JUN. 2011. Editora UFPR. p.75-93

SAINT-VICTOR, Paul. **As duas máscaras. Tragédia e comédia.** Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Germape, 2003.

SILVA, Maria de Fátima. **O trabalho feminino na Grécia Antiga: lenda e realidade.** Clássica Brasil, v. 20, nº .2, 2007, p. 182-201

\_\_\_\_\_. **Crítica Literária na Comédia Grega. Gênero Dramático.** Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1983.

\_\_\_\_\_. **Políticos e Mulheres na Comédia Grega.** *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras do Porto*. N.º 3 ,1986, p. 127-151.

\_\_\_\_\_. **A posição social da mulher na comédia de Aristófanes.** *Humanitas*. Coimbra. Nº 31-32. p. 97-114. 1979. Disponível em [http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas31-32/04\\_MFSS.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas31-32/04_MFSS.pdf)

SÓFOCLES. **Antígona.** Tradução de Guilherme de Almeida e Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997.

TORRES, Moisés R. **Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs, V e IV a. C.)** *Mirabilia*, v. 1, dezembro, 2001, p. 1-8

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre o mito e a política.** São Paulo: Edusp, 2001.