

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

Maria de Fátima Silva^{**}

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

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

LYSISTRATA, THE “PERFECT” WORK OF A MATURE POET

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

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

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

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

1. Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Πρόποσις χωρεῖ λέπεται κόρδαξ
ἀκολασταίνει νοῦς μαιρακίων.*

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

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

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

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

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

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

Fazem os seus grelhados sentadas, como dantes; trazem fardos à cabeça, como dantes; celebram as Tesmofórias, como dantes; cozem bolos, como dantes; estafam os maridos, como dantes; metem amantes em casa, como dantes; compram gulodices, como dantes; gostam de uma boa pinga, como dantes; pelam-se por fazer amor, como dantes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. O programa feminino contra a crise social

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

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

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

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

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

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

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

4. O confronto de géneros

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Que vitória para o feminismo?

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

- DE KLERK, C. The politics of diversity: a quantitative analysis of Aristophanes. In: ROSEN, R. M.; FOLEY, H. (eds.). *Aristophanes and politics*. Leiden/Boston: Brill, 2020, p. 137-162.
- DOBROV, G. W. *Brill's companion to the study of Greek comedy*. Leiden: Brill, 2010.
- FOLEY, H. The 'Female Intruder' reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusai*. *Classical Philology*, Chicago, v. 77, n. 1, p. 1-21, 1982.
- HARVEY, D.; WILKINS, J. *The rivals of Aristophanes*. Studies in Athenian Old Comedy. London: Duckworth, The Classical Press of Wales, 2002.
- HENDERSON, J. *Lysistrata: The play and its themes*. *Yale Classical Studies*, New Haven, v. 26, p. 153-218, 1980.
- _____. Pherekrates and Women of Old Comedy. In: HARVEY, D.; WILKINS, J. *The rivals of Aristophanes*. Studies in Athenian Old Comedy. London: Duckworth, The Classical Press of Wales, 2002, p. 135-150.
- LAWLER, L. B. *The dance in Ancient Greece*. Wesleyan: University Press, reimpr. 1965.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, tragedy and comedy*. Edition revised by T. B. L. Webster. Oxford: University Press, ²1962.
- REVERMANN, M. *The Cambridge companion to Greek comedy*. Cambridge: University Press, 2014.
- ROCHA PEREIRA, M. H. Introdução. In: PLATÃO. *República*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1949, p. v-lx.
- SILVA, M. F.; AUGUSTO, M. G. M. *Koinonia e politeia: a função das mulheres na polis*. Aproximações e diferenças entre as *Mulheres na assembleia* e a *República*. In: IRIGOYEN TRONCONIS, M. P.; MÉNDEZ AGUIRRE, V. H. *Mujeres en Grecia y Roma y su transcendencia: diosas, heroínas y esposas*. Ciudad de México: UNAM, 2015, p. 153-214.
- SOMMERSTEIN, A. H. *Talking about laughter and other studies in Greek comedy*. Oxford: University Press, 2009.
- STOREY, I. Origins and fifth-century comedy. In: DOBROV, G. W. *Brill's companion to the study of Greek comedy*. Leiden: Brill, 2010, p. 179-225.
- TAAFFE, L. K. *Aristophanes and women*. London and New York: Routledge, 1993.
- TAILLARDAT, J. *Les images d'Aristophane*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

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

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

Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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