

PERSONAGENS QUE TRADUZEM LISÍSTRATA DE ARISTÓFANES

Ana Maria César Pompeu*

RESUMO

Traduzimos *Lisístrata*, de Aristófanes, comediógrafo da antiga Atenas, de forma literal, em versos livres, com a tradução dos nomes próprios para o português: Lisístrata (Liberatropa), Calonice (Vencebela), Mirrina (Buquerina), Cinésias (Penétrias), entre outros. Neste estudo, apresentaremos a expressividade na tradução dos nomes dos personagens da peça, considerando os membros do coro, a Acrópole e a Reconciliação, para uma leitura mais fluente de um texto que data de 411 a.C.

Palavras-chave: Tradução; Personagens; Aristófanes; Lisístrata

ABSTRACT

We translate *Lysistrata* by Aristophanes, comic playwright of ancient Athens, literally, in free verse, with the translation of the names into Portuguese: *Lysistrata* (Liberatropa), *Calonice* (Vencebela), *Mirrina* (Buquerina), *Cinésias* (Penétrias), among others. In this study, we present the expressiveness in the translation of the play character names, considering the members of the choir, the Acropolis and Reconciliation for a more fluent reading of a text dating from 411 BC.

Keywords: Translation; characters; Aristophanes; *Lysistrata*

Introdução

Nossa tradução de *Lisístrata* de Aristófanes, a partir da edição grega comentada de Jeffrey Henderson, da Oxford, 1987, foi desenvolvida durante o mestrado na Universidade de São Paulo, em 1997, publicada pela Editora Cone Sul, como Prêmio de um Concurso de Tradução, promovido pela Revista Livro Aberto e Xerox, em São Paulo, em 1998, e publicada novamente em 2010, pela Editora Hedra, acrescida de notas e com a Introdução de Isabella Tardin Cardoso. A editora não aceitou a versão brasileira dos nomes próprios, que voltaram à versão grega: *Lisístrata*, *Calonice*, *Mirrina*, *Cinésias*, entre outros.

*Lisístrata*² é composta de dois planos que se entrecruzam e se completam: guerra e sexo. Atenas estava envolvida na guerra do Peloponeso desde 431 a.C. Cansadas de guerra, as mulheres atenienses, sob a liderança de Lisístrata, (de λύω, *lyō*, desatar, soltar, liberar, e στρατός, *stratós*, exército, a que libera o exército, a tropa), ou Liberatropa, executam dois

* Universidade Federal do Ceará - UFC

² Adaptação da parte final do estudo inédito que introduz a tradução de *Lisístrata* na nossa dissertação de mestrado (1997).

planos para forçar os homens a acabar a guerra: a ocupação da Acrópole de Atenas pelas mulheres atenienses, que assim impediriam os homens de ter acesso ao Tesouro de guerra, guardado ali, e a sedução dos maridos seguida de recusa do sexo pelas mulheres casadas de toda a Grécia.

O plano de greve de sexo, que é o primeiro a ser apresentado no prólogo, mas que se segue ao de ocupação da Acrópole, que tinha sido combinado antes do início da peça, não foi colocado em cena explicitamente, mas foi aludido constantemente pelas imagens das tentativas dos homens de forçarem as portas da Acrópole, assimilada às mulheres. O quadro será revertido, pois a greve de sexo ocupará a cena, enquanto a ocupação, que já fora completada pela vitória das mulheres contra os homens na luta, será visualizada pela imagem das mulheres habitando a Acrópole e não permitindo a entrada dos homens nela. Este plano de greve de sexo torna *Lisístrata* a peça mais obscena de Aristófanes, vista, por muito tempo, com reservas pelos estudiosos mais antigos. Mas, conforme Byl, na segunda metade do século XX, os críticos mudaram seus comentários sobre a obscenidade em Aristófanes e, de modo geral, afirmam que *Lisístrata* é a peça mais obscena que já surgiu no teatro, mas exprime o amor da paz e da vida, que só se perpetuam pelo amor físico e pelo prazer retirado dele, e que o riso de *Lisístrata* manifesta a saúde vital dos gregos e de toda a espécie humana. Byl (1991, p. 53-66) afirma ainda que a sobrevivência de Aristófanes dá-se devido a sua agressividade e sua obscenidade, que ele considera as fontes do riso. Em outro artigo, Byl (1989, p. 111-126) diz que a obscenidade, que pode ser ligada às origens da comédia (cf. Aristóteles, *Poética*, 1449 a), em sua profusão do tipo sexual no teatro de Aristófanes está estreitamente ligada à colocação de mulheres em cena, demonstrando assim que as três peças de mulheres em Aristófanes contêm um número bem maior de obscenidades sexuais do que escatológicas. Se *Lisístrata* é sobre sexo, ela é também sobre religião, pois, de acordo com Reckford (1987, p. 301-311), um até implica o outro, e neste plano, como nos genuínos ritos de fertilidade (cf. as Tesmofórias³), a retirada sexual temporária das mulheres favorece o casamento e a procriação.

1. O Plano da Recusa do Sexo

³ Festival anual feminino ateniense, no templo das Tesmóforas ou Tesmofóron, em que só mulheres casadas se reuniam por três dias celebrando as deusas da fertilidade dos campos, Deméter e Core. Elas ficavam isoladas dos homens, e eles não podiam entrar no templo.

Segundo o hábito de Aristófanes, a segunda metade da peça, após a parábase⁴, é consagrada a uma série de cenas onde serão expostos os resultados da primeira metade, neste caso, o da greve de sexo das mulheres. O primeiro destes resultados é que as mulheres, fechadas na Acrópole, procuram fugir. Dois detalhes são interessantes e surpreendentes nessa passagem: o primeiro é que são as mulheres mesmas a sentirem as consequências de seus próprios atos, elas querem voltar para seus maridos, antes mesmo que se mostre algum indício do resultado da greve neles. O outro detalhe que surpreende nessa parte é o fato de as mulheres ficarem fechadas na Acrópole, quando, no prólogo, o plano de Liberatropa era que elas permanecessem em casa, para excitarem os homens e fazê-los desistir da guerra. No entanto, notemos que, no início, foi observado que o plano das mulheres deve-se à transformação da cidade em uma grande família; nesse caso, nada mais justo do que fazer da Acrópole a casa das mulheres, onde os homens não pudessem entrar. Porém devemos considerar que a Acrópole estava ocupada pelas mulheres, o que era o outro plano delas. Também não se mencionam mais Calonice (de καλός, *kalós*, belo καλέω, *kaléo*, chamar e νίκη, *níke*, vitória, a bela vitória ou a vitória gloriosa) ou Vencebela, e outras mulheres citadas no início da peça, mas, entre as que são mencionadas nessa segunda parte, somente Liberatropa e Mirrina (de μυρρίνη, *myrríne*, coroa, buquê de mirto, alusão à vagina) ou Buquerina, são conhecidas. Há uma suposição de que estas duas personagens, Liberatropa e Buquerina foram moldadas em pessoas reais da época de Aristófanes, e que se tratavam de sacerdotisas, o que se levaria a pensar na possibilidade da realização de cultos secretos dentro da Acrópole, aos quais somente mulheres casadas, como nas Tesmofórias, tinham acesso, não sendo permitida a entrada de homens. Muitos pontos corroboram essa possibilidade: o fato de Liberatropa não ser contestada, em momento algum, na sua autoridade diante das outras mulheres; sua prece a Afrodite e a Eros, no *agón*, debate e embate, para que eles inspirassem desejo sexual nos homens, o que esclareceria o estado doentio de ereção em todos eles, apresentado após essa cena até o desfecho da peça, e que se pode considerar como uma peste lançada pelos deuses, já que também não é mencionada outra possibilidade de satisfação sexual para os homens em uma relação extraconjugal; o oráculo apresentado por Liberatropa nesta cena mesma, para fazer as mulheres suportarem um pouco mais o sacrifício; e o fato de ela não se queixar da falta do esposo para si mesma, colocando essa situação somente para as outras mulheres, como se ela não fizesse parte do grupo.

⁴ Interlúdio coral, que dividia ao meio a peça. Característica da comédia antiga.

A cena das mulheres tentando desertar da Acrópole traz os modos mais absurdos de fuga e de desculpa para ela (v. 718-727)⁵.

Λυσιστράτη

τί Ζῆν' ἀυτεῖς; ταῦτα δ' οὖν οὕτως ἔχει.
ἐγὼ μὲν οὖν αὐτὰς ἀποσχεῖν οὐκέτι
οἶα τ' ἀπὸ τῶν ἀνδρῶν: διαδιδράσκουσι γάρ.
720 τὴν μὲν γε πρώτην διαλέγουσαν τὴν ὀπιὴν
κατέλαβον ἢ τοῦ Πανός ἐστι ταῦλίον,
τὴν δ' ἐκ τροχιλείας αὖ κατελυσπωμένην,
τὴν δ' αὐτομολοῦσαν, τὴν δ' ἐπὶ στρούθου †μίαν†
ἤδη πέτεσθαι διανοουμένην κάτω
725 ἐς Ὀρσίλοχου χθῆς τῶν τριχῶν κατέσπασα.
πάσας τε προφάσεις ὥστ' ἀπελθεῖν οἴκαδε
ἔλκουσιν. ἤδη γοῦν τις αὐτῶν ἔρχεται.

Liberatropa

Por que gritas por Zeus? É assim mesmo que as coisas estão.
Quanto a mim, não sou mais capaz de mantê-las separadas
de seus maridos; pois elas escapam por toda parte.
A primeira delas surpreendi alargando a abertura
do lado em que está a gruta de Pã;
depois uma segunda escorregando por um cabo
e desertando; uma outra sobre um pardal
já maquinando voar ontem
sobre a casa de Orsíloco, quando eu a puxei pelos cabelos.
E todos os pretextos para irem para casa
inventam. Eis que justo uma delas vem aí.

O interessante é que este episódio da tentativa de deserção das mulheres vem à cena do mesmo modo do prólogo, como se fosse tudo reiniciado: Liberatropa aparece preocupada e faz suspense para desvendar o motivo de sua agitação ao coro das mulheres, que a interroga; e, ao declarar que as mulheres querem fugir para suas casas, ela dá três exemplos: surpreendeu uma alargando a abertura, numa alusão obscena, que dava acesso à gruta de Pã, divindade também associada à licença feminina, além de ser o local onde se passará o episódio de Buquerina e Penétrias; uma outra escorregava por um cabo, símbolo fálico, para fugir; e uma terceira tramava voar sobre um pardal, também um símbolo fálico, para a casa de Orsíloco, um passarinho, que completa a imagem de pássaros, categoria bem explorada pela comédia em jogos obscenos, bem como pode representar o aspecto fantasioso da satisfação dos desejos

⁵ Todas as citações de *Lisistrata* apresentadas neste artigo foram traduzidas pela autora (1998). A edição grega utilizada neste artigo, retirada do site <http://www.perseus.tufts.edu>, é ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. Fizemos alguns ajustes na tradução para se adaptar à edição apresentada.

lascivos das mulheres trancadas na Acrópole, além de acenar para o oráculo que Liberatropa elabora em seguida, com andorinhas e poupas, simbolizando os órgãos dos dois sexos.

Então a tentativa de fuga é representada na cena por quatro mulheres, e mais precisamente por três, já que a quarta só acrescenta sua queixa sobre o barulho das corujas: a primeira vem protestando que sua lã de Mileto se gasta em casa, e por isso deve ir estender sobre a cama, o sentido obsceno é enfatizado pela omissão do objeto que se estende; a outra havia se esquecido de pelar o linho, e quer ir retirar a pele, clara alusão à glândula do pênis; as dores do parto surpreenderam a terceira no recinto sagrado de Atena, quando, no dia anterior, nem estava grávida, e, para convencer Liberatropa de sua gravidez, pôs o elmo sagrado sobre o ventre, representação do ventre vazio pela guerra, e, certamente, considerando-se que em *Tesmoforiantes*⁶ há referência à maternidade (também fingida), deve aludir a algum traço do ritual de fertilidade; e as corujas que impedem outra de dormir. Liberatropa então as reanima a suportarem mais um pouco, informando-lhes da existência de um oráculo, burlescamente elaborado, que lhes dá a vitória (v. 770-772), e assim elas tornam a entrar na Acrópole:

Λυσιστράτη

[...]

ἀλλ' ὅπῳταν πτήξῳσι χελιδόνες εἰς ἓνα χῳρον,
τοὺς ἔποπας φεύγουσαι, ἀπόσχονται τε φαλήτων,
παῦλα κακῳν ἔσται, τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα θήσει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης—

Liberatropa

[...]

Mas quando as andorinhas se encolherem em um mesmo lugar,
fugindo das poupas e abandonando os falos,
haverá repouso dos males, e as coisas de cima e as de baixo
inverterá Zeus Altitonante...

Seguem-se então dois cantos corais, correspondentes cada um a um semicoro, eles resumem a intriga dos homens e das mulheres na história do misógino Melânio e na do misantropo Tímon (v. 781-820).

Χορὸς γερόντων

μῦθον βούλομαι λέξει τιν' ὑμῖν, ὃν ποτ' ἦκουσ'
αὐτὸς ἔτι παῖς ὢν.
οὕτως ἦν νεανίσκος Μελανίων τις,
ὃς φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
κάν τοῖς ὄρεσιν ὄκει:
κᾶτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,

⁶ Peça de Aristófanes encenada no mesmo ano que *Lisístrata*, em outro festival.

κούκέτι κατήλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.
οὔτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
'κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἤττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σῶφρονες.

[...]

Χορὸς Γυναικῶν

κάγῳ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι
τῷ Μελανίονι.
Τίμων ἦν αἰδρυτός τις ἀβάτοισιν
ἐν σκώλοισι τὸ πρόσωπον περιειργμένος,
Ἐρινύων ἀπορρώξ.
οὔτος οὖν ὁ Τίμων

*⁷

ᾤχεθ' ὑπὸ μίσους
πολλὰ καταρασάμενος ἀνδράσι πονηροῖς.
οὔτω 'κεῖνος ὑμῶν ἀντεμίσει
τοὺς πονηροὺς ἄνδρας ἀεὶ,
ταῖσι δὲ γυναιξίν ἦν φίλτατος.

Coro dos Velhos

Quero vos contar uma história , que quando ouvi
eu ainda era criança.
Assim havia um jovem Melânio, que fugindo
do casamento foi para um deserto,
e as montanhas habitava;
e então caçava lebre
tendo trançado uma rede
e tinha um cão
jamais voltou para casa por ódio.
Tanto aquele tinha horror às mulheres, e nós,
os sábios, nada menos do que Melânio.

[...]

Coro das Mulheres

E eu quero vos contar uma história contra
a de Melânio.
Um Tímon era não fixo, em inacessíveis
espinhos as faces tendo fechado,
um rebento das Erínias,
este Tímon então

*

foi-se por ódio.
muitas imprecações tendo feito aos homens perversos
tanto aquele, como nós, sempre odiava os homens
perversos, mas das mulheres era amicíssimo.

Novamente se confirma o ódio cego dos homens pelas mulheres, enquanto as mulheres ponderam seu ódio aos homens perversos. Começa então a pintura dos efeitos de uma contingência prolongada nos homens. Trata-se, nessa cena, de um caso particular: Mirrina,

⁷ Falta o verso no original.

metáfora do órgão feminino, traduzida por Buquerina, ilustra a greve conjugal por frustrar sexualmente seu marido Cinésias (de κινέω, *kinéo*, mover, agitar), traduzido por Penétrias. Ele vem ao pé da Acrópole implorando por sua mulher, ela consente em descer para abraçar o filho, que Penétrias trouxe nos braços de um escravo cita, para convencê-la a descer. E, descendo até a gruta de Pã, Buquerina finge que vai ceder, mas o abandona bruscamente.

Essa cena (v. 829-953), vem como para desmentir imediatamente a história de Melânio, que vivia feliz longe das mulheres, longe do casamento, pois Penétrias diz exatamente o contrário para Liberatropa, antes de encontrar Buquerina: que não tem mais prazer na vida desde o dia em que sua mulher saiu de casa, nem sente mais gosto na comida.

2. Buquerina e Penétrias de Batida

Aristófanes escolheu os nomes desses dois personagens especialmente para a cena que ilustra a greve de sexo, havendo um jogo sobre o nome de Cinésias do povoado ateniense de Paionida, traduzido por “Penétrias de Batida”, pois, ao ouvi-lo, Liberatropa afirma que é um nome famoso entre as mulheres, e que Buquerina não o retira da boca (v. 853-5), numa alusão expressamente obscena, considerando-se ainda que Buquerina representa a vagina. Assim, é interessante notar que ela seria a própria personificação da abertura da Acrópole, numa maior integração das mulheres à cidadela; como as suas portas, na primeira parte da peça, haviam simbolizado a abertura das mulheres, ao serem forçadas pelas toras dos velhos do coro.

A partir deste ponto, Aristófanes demonstra como é bem mais difícil, para os homens, suportar a insatisfação sexual, e passa a utilizar o termo que significa “masturbação” (ἐπιτρίβω, *epitribo*), mas com ênfase no desgaste causado por ela. Penétrias também se mostra surdo, como o magistrado da primeira parte da peça, pois não dá muita atenção ao que sua mulher pede, que os homens parem de lutar e façam as pazes, mas responde que sim a tudo para conseguir deitar-se com ela pelo menos por um tempo.

A cena em que Buquerina atija ao máximo o desejo de Penétrias, através de pretextos cria um cenário completo ao ato amoroso. Mastronarde (1990, p. 247-94) esclarece que, na *Lisístrata*, o telhado representa um parapeito sobre o propileu, e que a descida de Buquerina parece ser rápida, já que Penétrias só fala quatro versos neste intervalo até a chegada dela; mas Aristófanes pode também ter jogado com esse tempo. E quando Penétrias já não aguenta mais, ela volta para dentro da Acrópole, deixando-o a gritar com suas convulsões dolorosas. Antes disso ela o relembra sobre as pazes, ele responde que deliberará. O que serve para ilustrar que a greve de sexo das mulheres, em Atenas somente, não forçaria os homens a acabar a guerra,

pois com os velhos a seguir, Penétrias nem sequer comenta o caso e, na cena do arauto espartano, demonstra surpresa ao perceber que as mulheres se uniram em toda a Grécia por um juramento, que ele não considerou, quando este foi alegado por Buquerina ao recusá-lo.

3. A Falofória é Geral

Dá-se um dueto entre Penétrias e o coro dos velhos: ele, deitado sobre uma esteira de juncos, atira gritos dolorosos num ritmo lasso. Os velhos se aproximam dele e o cercam, lamentam seu estado, e Penétrias, induzido pelo coro de velhos, lança contra sua mulher uma maldição burlescamente obscena (v. 972-979):

Κινησίας

μιαρὰ δῆτ' ὦ Ζεῦ ὦ Ζεῦ:
εἶθ' αὐτὴν ὥσπερ τοὺς θωμοὺς
μεγάλῳ τυφῶ καὶ πρηστῆρι
ξυστρέψας καὶ ξυγγογγύλας
οἴχοιο φέρων, εἶτα μεθείης,
ἢ δὲ φέροιτ' αὖ πάλιν ἐς τὴν γῆν,
κἄτ' ἐξαίφνης
περὶ τὴν ψωλὴν περιβαίη.

Penétrias

Impura, sim ó Zeus, Zeus.
Oxalá, como a um montão de pó
fazendo-a girar e piruetar
em um grande furacão com raios,
tu a fosses levando; então a deixasses
e ela fosse trazida de novo à terra,
em seguida, subitamente,
sobre esta vara pudesse espetar-se.

Na segunda parte desta cena, pois não parece haver intervalo entre a maldição obscena de Penétrias e a entrada do novo personagem (v. 980-1013), um arauto espartano chega a Atenas e encontra Penétrias, revelando a ele os sucessos da greve em Esparta. Eis que começa uma longa falofória, pois é a Grécia inteira que, desta vez, sofre a tortura de Penétrias. Os dois homens portam um falo ereto enorme⁸, e assim se reconhecem na mesma situação. É a partir desse diálogo que Penétrias fica ciente da trama das mulheres e resolve convocar os embaixadores com poderes para tratar da paz entre Atenas e Esparta e seus respectivos aliados. O arauto lacedemônio já vem com a informação de que as mulheres estão em greve de sexo e só a deixarão, quando os homens resolverem a questão da paz. Só então, é que Penétrias se dá

⁸ O falo artificial era um acessório das vestes do ator cômico. Dessa vez, o tamanho é exagerado.

conta do que realmente está havendo (v. 1007-8). Mas em Esparta a greve foi um sucesso, tanto que fez com que os espartanos, que estavam levando vantagem na guerra, tomassem a iniciativa de paz. Só assim seria possível uma negociação, pois Atenas não poderia se atrever a isso, estando em situação inferior, levando-se em consideração que desde 413 a.C. os espartanos estavam instalados na Ática, e que os atenienses tinham sofrido algumas perdas com a desastrosa expedição à Sicília, concluída no mesmo ano. Observa-se, desse modo, que este plano de greve de sexo não teria atingido seus propósitos sem a participação de Esparta. O primeiro passo para que a paz se fizesse já estava sendo dado, pois os embaixadores das duas cidades iriam negociar, como Liberatropa havia sugerido na imagem do tear, para acabar com as desordens nas cidades (v. 574-585).

Λυσιστράτη

πρῶτον μὲν ἐχρῆν, ὥσπερ πόκου ἐν βαλανείῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξει,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς
ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι:
εἶτα ξαίνειν ἐς καλάθισκον κοινήν εὐνοίαν, ἅπαντας
καταμιγνύοντας τοὺς τε μετοίκους καὶ τὸς ξένους ἢ φίλους ὑμῖν,
καὶ τὸς 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 ἕκαστον: κᾶτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κατάγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίζειν εἰς ἓν, κάπειτα ποιῆσαι
τολύπην μεγάλην κᾶτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ γλαῖναν ὑφῆναι.

Liberatropa

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.

4. A Reconciliação é uma Bela Moça

Os semicoros terminam as hostilidades e se unem. Os velhos só conservam, desde a parábase, o *sômaton*, a malha que ficava sob as vestes. As mulheres se oferecem para ajudar os velhos a recolocarem as túnicas, adulam-nos, retiram-lhes um mosquito do olho e os beijam

à força. Esta cena faz prever o desfecho que está próximo, porque marca o apaziguamento entre os dois coros inimigos e termina por uma vitória pacífica do coro das mulheres (v. 1014-42).

O canto do coro reunido (v.1043-71), que é proposto pelo semicoro dos velhos, que já havia admitido que as mulheres são um mal necessário, contrariamente ao que se tem dito sobre ele, está completamente integrado ao tema e à ação da peça. Deve-se, antes de tudo, ter em mente que se trata de um coro hermafrodita, i.e., o discurso tenta integrar polos antagônicos, homens e mulheres, que, na peça, representam guerra e paz (ou sexo), respectivamente. Assim, o que se tem são acúmulos de promessas que não se cumprem no final: o canto começa por anunciar que irão beneficiar e falar bem de todos os cidadãos, já que os males presentes são bastantes, o que não se cumpre, pois, a partir daí, iniciam a promessa de emprestar dinheiro a qualquer um, homem ou mulher, o que só é dito desta forma talvez pelo caráter andrógino do coro. Esse dinheiro prometido pode aludir ao Tesouro da Acrópole, que, como se referem as inscrições, fazia empréstimos, mas a fantasia dessa promessa pode estar também na benevolência das mulheres (paz) impedida pela perversidade dos homens (guerra) no fim do discurso, pois se afirma que, se algum dia a paz se mostrar, não será preciso restituir o que então alguém tomar emprestado, subentendendo-se que nada será tomado. E outras alusões podem estar contidas nesta passagem, como o real descrédito de a paz surgir algum dia, ou a não existência de dinheiro no Tesouro da Acrópole. Reckford (1987, p. 306-7) interpreta este canto coral como a expressão do espírito de harmonia em que não haveria divisão, o que é condizente com o plano de unidade helênica de Liberatropa, representado na formação de um grande novelo, tendo as promessas falsas um caráter apotropaico⁹.

Uma longa cena (v. 1072-1188) nos faz assistir ao fim de todas as lutas e ao triunfo das mulheres. Embaixadores de Esparta e de Atenas entram sucessivamente na orquestra¹⁰. Liberatropa por sua vez desce da Acrópole. Os embaixadores chegam todos em estado deplorável de ereção, que é apresentada como uma doença. Primeiro chegam os espartanos, que, na descrição do coro, parecem ter jaulas para porcos em torno das coxas, pelo volume do pênis resultante de sua excitação. E, em seguida, chegam os nascidos da terra, *autokhthones*, com os mantos afastados do ventre, como lutadores, pelo mesmo motivo dos espartanos. Só Liberatropa é que poderá libertá-los desse sofrimento. O coro aconselha Liberatropa a agir de um modo que reúna características masculinas e femininas: ela tem que ser “terrível e delicada, boa e má, venerável e doce, multi-experiente” (v. 1109), para fazer com que os representantes de Atenas e Esparta sejam encantados por ela e a tornem o árbitro das negociações entre eles.

⁹ Que afasta os malefícios.

¹⁰ Lugar abaixo do palco onde o coro cantava e dançava.

E assim ela traz a personagem muda Reconciliação, que apaziguará as principais cidades da Grécia, e o corpo da jovem servirá como um mapa nas discussões sobre colônias das duas cidades guerreiras. Antes, porém, Liberatropa prega um sermão aos ministros de Esparta e de Atenas, cuja atenção é tão dividida entre a situação diplomática e as atrações da cortesã, que representa a Reconciliação, que eles caem numa linguagem ambígua e chegam a um entendimento (v. 1162-1172).

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. Assim, até mesmo nessas imagens maiores, os planos estão entrelaçados. E então, para negociar com os homens mais novos, é o corpo da mulher que ficará exposto para as discussões políticas. Dessa vez é a linguagem da *pólis* a que os homens não atentarão, envolvidos que ficam pelas partes genitais da moça, ao contrário das negociações com os velhos, que não atentavam para as referências ao plano de greve de sexo, encoberto pela tomada da Acrópole. Eles são convidados então a entrar na cidadela e fazer juramentos de paz, ao que eles respondem (vv. 1173-4): “Ateniense - Quero agora me despir para nu lavrar a terra. / Espartano - E eu antes levar excremento, pelos Dióscuros.” Edwards (1991, p. 57-179) nos explica que a paz e o retorno ao trabalho se mostram como a relação sexual, seja por coito vaginal (o ateniense) ou anal (o espartano); as metáforas para as atividades sexuais pressupõem o uso agrícola do esterco para reabastecer a fertilidade do solo.

Na disputa das partes da jovem (v. 1159-1172), os atenienses ficam com a vagina, Équinos (*Ekhinous* ou *Ekhinos*, cidade da Tessália, ao noroeste do golfo Malíaco, controlada pelos espartanos desde 426 a.C.; mas *ἐχῖνος*, *ekhinós*, significa “ouriço”, alusão às partes púbicas de Reconciliação) e o golfo Malíaco (*κόλπος*, *kolpos* significa “golfo” e “vulva”; *Μηλιᾶ*, *Meliâ* é referente ao mar Egeu, mas também alude a “pomo”, especificando assim a forma da cavidade vaginal); e os espartanos, com o ânus, Pilo (de *πύλος*, *pyle*, porta, cidade da Messênia, que ficou no poder dos atenienses desde 425 a.C. e foi recuperada por Esparta em 410 a.C.), e as pernas dela, Mégara (a palavra *σκέλη*, *skelê*, pernas, está por *τείχη*, *teikhe*, muros), é dividida entre eles, já que se trata de um par.

Λυσιστράτη
τί δῆθ' ὑπηργμένων γε πολλῶν κάγαθῶν
μάχεσθε κοῦ παύεσθε τῆς μοχθηρίας;
τί δ' οὐ διηλλάγητε; φέρε τί τοῦμποδῶν;

Λάκων
ἀμές γε λῶμες, αἶ τις ἀμῖν τῶγκυκλον
λῆ τοῦτ' ἀποδόμεν.

Λυσιστράτη
ποῖον ὦ τᾶν;

Λάκων
τᾶν Πύλον,
ἄσπερ πάλαι δεόμεθα καὶ βλιμάττομες.

Ἀθηναῖος
μὰ τὸν Ποσειδῶ τοῦτο μὲν γ' οὐ δράσετε.

Λυσιστράτη
ἄφετ' ὄγάθ' αὐτοῖς.

Ἀθηναῖος
κᾶτα τίνα κινήσομεν;

Λυσιστράτη
ἕτερόν γ' ἀπαιτεῖτ' ἀντὶ τούτου χωρίον.

Ἀθηναῖος
τὸ δεῖνα τοίνυν παράδοθ' ἡμῖν τουτονὶ
πρώτιστα τὸν Ἐχινούντα καὶ τὸν Μηλιᾶ
κόλπον τὸν ὀπισθεν καὶ τὰ Μεγαρικὰ σκέλη.

Λάκων
οὐ τῷ σιῶ οὐχὶ πάντα γ' ὦ λισσάνιε.

Λυσιστράτη
ἔατε, μηδὲν διαφέρου περὶ σκελοῖν.

Liberatropa
Por que então, depois de muitos benefícios recebidos,
combateis e não cessais de perversidades?
Por que não vos reconciliais? Vamos, qual o obstáculo?

Espartano
Nós consentimos, se consentirem em nos
entregar este ciclo.

Liberatropa
Qual, ó amigo?

Espartano
Pilo,
que há muito pedimos e apalpamos.

Ateniense
Não, por Posídon, isto não fareis.

Liberatropa
Deixai, ó amigo, para eles.

Ateniense
E depois o que penetraremos?

Liberatropa
Reclamai outra região no lugar daquela.

Ateniense
Eis alguma coisa, entregai-nos primeiro
este Equinos e o golfo Malíaco
que está atrás e as pernas de Mégara.

Espartano
Não, pelos Dióscuros, pelo menos não tudo, ó bom.

Liberatropa
Deixai, não fazei questão por um par de pernas.

Há a discussão de que toda essa cena ilustra as diferentes preferências sexuais dos espartanos e dos atenienses, e, assim, o gosto dos espartanos por relações homossexuais. No entanto, devemos recordar que foram os espartanos os primeiros a capitularem. Então, de qualquer maneira, eles foram os mais atingidos pela greve de sexo das mulheres, o que demonstra que Aristófanes não os determina como homossexuais, exclusivamente, já que os considera, de algum modo, até mais apegados a suas esposas do que os atenienses.

5. O Banquete na Acrópole

Das partes da comédia estudadas por Cornford (1968), *Lisístrata* não tem sacrifício, mas a festa, na qual os embaixadores são recepcionados na Acrópole, vem no lugar usual e conduz a peça ao *komos* final. Ouve-se a voz de um ateniense que quer sair e se dirige ao porteiro, mas os retardatários encobrem a entrada; uma vez a porta aberta, ele vê a multidão que se apressa diante da porta, e logo a ameaça de persegui-la com sua tocha. Ele a persegue e talvez ponha fogo na peruca de um corista. Durante alguns minutos o caminho torna-se livre. Parece que esses retardatários são um grupo de excluídos na participação do banquete final, que, se for considerado como a satisfação sexual dos homens, lembra o namoro ritual do *exclusus amator*, que, segundo Griffith (1994, p. 339-43), passa a noite no degrau da porta do seu amado, cantando *paraklausithyra*, lamentações diante de uma porta fechada, e beijando a porta, os degraus e o corrimão, como forma de compensação do sexo não realizado, numa assimilação da língua à porta. Pode haver também neste ponto uma crítica do poeta à exclusão ateniense ou espartana de grupos menos favorecidos, os não-cidadãos, aos quais estavam ligadas as mulheres. E elas, no final da peça apenas são entregues a seus maridos, voltando à condição de silêncio de antes.

Os sucessos do banquete são descritos, e os atenienses fazem uma apologia ao vinho, que os torna mais sensatos em seu relacionamento com os espartanos, e assim, mesmo indiretamente, fazem uma apologia às mulheres, pelo seu gosto pelo vinho. Nessa cena há duas odes, uma cantada pelo embaixador lacedemônio, e a outra pelo embaixador ateniense. A

primeira delas é uma ode a Ártemis, para que ela permita a duração das pazes entre eles, e invoca a musa Memória, que na verdade é a mãe de todas as musas, de acordo com Hesíodo, para remarcáveis batalhas dos atenienses e espartanos contra os persas (v. 1247-1272). Reforça-se, desse modo, a importância de Ártemis para a ação das mulheres na peça, bem como a sua atuação no campo de guerra, confirmada pelo sacrifício de Ifigênia, feito por Agamêmnon para partir com a frota grega em direção a Troia, em honra da deusa Ártemis. A segunda canção é do embaixador ateniense. Nela, ele invoca Ártemis, Apolo, Baco, Zeus e Hera e todas as divindades para testemunhas de que eles não esquecerão a tranquilidade de que gozam no momento. A ode é composta de uma monodia e de um coro. E ele atribui a Afrodite a felicidade presente (v. 1273-1294). A reunião de homens e mulheres nesta dança final é por si mesma uma espécie de re-casamento. A canção termina com brados de vitória e gritos báquicos.

Conclusão

As mulheres de *Lisístrata* são como ninfas da Acrópole de Atenas, elas atuam de acordo com os seus nomes: Liberatropa, Buquerina, Vencebela, Reconciliação. A Acrópole se torna uma mulher, quando abriga as guerreiras femininas em seu interior, sob a imagem de suas portas, forçadas por toras pelos velhos do coro; e a Reconciliação traz as cidades gregas em seu corpo, invertendo a figura da Acrópole como mulher, agora é uma mulher que traz não apenas a Acrópole ateniense mas a própria Hélade numa divisão pacífica e erótica das suas cidades entre atenienses e espartanos. A tradução de *Lisístrata* com a ênfase nos nomes das personagens falantes, ainda que “mudas”, como a Reconciliação, traz a expressividade da riqueza temática da peça que derrota a guerra através do sexo, que traz a vitória da vida sobre a morte, da comédia sobre a tragédia.

Referências bibliográficas

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

_____. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTOPHANES. *Aristophanes Comoediae*, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907.

- ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary by Jeffrey Henderson. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- BYL, Simon, “La survie de la comédie d’Aristophane. Une face du miracle grec”, *LEC*, 1991, p. 53-66.
- _____. “La comédie d’Aristophane. Un jeu de massacre”, *LEC*, 1989, p. 111-126.
- CORNFORD, F.M. *The origin of attic comedy*. Edited with foreword and additional notes by Theodor H. Gaster. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1968.
- EDWARDS, Anthony T., “Aristophanes”comics poetics: tryx, scatology, skômma”, *TAPhA*, 1991, p. 157-179.
- GRIFFITH, R. Drew, “Architecture of a kiss: the vocabulary of *kataglôttismata* in attic old comedy”, *GRBS*, 1994, pp. 339-43.
- MASTRONARDE, Donald J., “Actor on high: the skene roof, the crane, and the dogs in attic drama”. *C.A.*, 1990, p. 247-94.
- POMPEU. Ana Maria César. “*Lisístrata* e seus planos: Mulheres e Acrópole Homens não entram. Aristófanes, *Lisístrata*: Estudo e Tradução”. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 1997
- RECKFORD, Kenneth J. *Aristophanes’ old-and-new comedy*, 1987, p. 301-311.