



Classica - Revista Brasileira de Estudos
Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos
Clássicos
Brasil

da Silva Duarte, Adriane
O bárbaro logrado em Aristófanes e Eurípides
Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 20, núm. 1, 2007, pp. 93-103
Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos
Belo Horizonte, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770885008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re^{dalyc}.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O bárbaro logrado em Aristófanes e Eurípides

ADRIANE DA SILVA DUARTE

Universidade de São Paulo
Brasil

RESUMO. Neste artigo buscou-se investigar a inter-relação entre tragédia e comédia tendo em vista o exame da personagem do bárbaro logrado na comédia *As tesmoforiantes*, de Aristófanes e nas tragédias *Ifigênia em Tauris* e *Helena*, de Eurípides. Examina-se a hipótese de que o comediógrafo, no êxodo d'*As tesmoforiantes*, tenha recorrido intencionalmente à figura do bárbaro logrado, de modo a evocar os finais das tragédias referidas e como a presença dessa personagem afetou a recepção das peças.

PALAVRAS-CHAVE. Teatro grego antigo; Eurípides; Aristófanes; êxodo; bárbaro.

A existência de elementos cômicos no teatro euripídiano é presumida pela crítica moderna desde, ao menos, os anos setenta do século passado quando Bernard Knox¹ publicou um influente ensaio sobre o tema. Nele apresentava aquele que, para Aristóteles, era “o mais trágico dentre os poetas trágicos” como o precursor da comédia nova, apontando no *Ion* várias situações recorrentes no drama cômico.

A partir de então os estudos da obra de Eurípides sob a ótica de sua aproximação com a comédia, se não prosperaram, atraíram a atenção de alguns pesquisadores dispostos a explorar o tema. Entre eles, destaca-se Bernd Seidensticker² que dedicou um livro à busca dos elementos cômicos na tragédia grega e, muito especialmente, no drama de Eurípides — que ocupa sozinho mais da metade das cerca de trezentas páginas da obra. Para tanto, recorreu à noção de tragicomédia, aplicada ao contexto antigo, como

Email: asduarte@usp.br

Agradeço aos colegas do Grupo de Estudos sobre o Teatro Antigo pelos comentários feitos quando da apresentação do texto em nossas reuniões. Posteriormente, este trabalho foi apresentado também durante o XII Congresso da Federação Internacional das Associações de Estudos Clássicos (FIEC) em agosto de 2004 (Ouro Preto MG).

¹ ‘Euripidean Comedy’, in _____, *Word and Action. Essay on the Ancient Theater*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986 (1972), p. 250-74.

² *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

uma forma de entender a “harmonia entre os contrários” realizada pelo tragediógrafo em parte de seu teatro.³

Enquanto essa tendência interpretativa se ateu às peças de reconhecimento e intriga que ostentam o final feliz, como *Ifigênia em Tauris*, *Ion*, *Helena*, ou às que, como *Alceste*, ocuparam o lugar reservado ao drama satírico no programa do festival dramático, foi pouco notada. Mas quando sua atenção se voltou para tragédias mais representativas do gênero, como *As bacantes*, a situação mudou.⁴

A reação mais significativa veio com Oliver Taplin. O helenista defendeu em um artigo⁵ que tragédia e comédia são gêneros em essência fundamentalmente diferentes, que têm suas próprias convenções e propõem formas únicas de retratar o mundo que os cerca. Como um exemplo dessas diferenças está a capacidade da comédia de explorar situações metateatrais e buscar a interação com o público, convidando-o, através de apelos constantes, a “expressar sua resposta pelo riso e a interromper a peça quando impedido a isso”.⁶ A tragédia ocuparia o pólo oposto, ao cultivar a inatividade da platéia, “um pré-requisito da experiência trágica”,⁷ evitando assim qualquer manifestação dos espectadores, muito especialmente, o riso. Citando um testemunho antigo, Taplin⁸ observa que quem quer que deseje uma tragédia divertida deveria escrever um drama satírico.

A resposta de Taplin tem o mérito de trazer a discussão do material em si para a sua recepção, lembrando que as expectativas nutridas pelos espectadores e as suas referências culturais são fundamentais para a maneira como vão reagir a um determinado estímulo. Recentemente, Justina Gregory⁹ alertou para a necessidade de que o crítico moderno considere, antes de concluir que determinada passagem de uma tragédia resulta cômica baseando-se exclusivamente na sua recepção hoje, se ela teria o mesmo efeito sobre os contemporâneos de Eurípides. Evidentemente essa não é uma tarefa fácil.

Apesar desses avisos de cautela, parece ter predominado hoje a opinião de que Eurípides conscientemente buscou apropriar-se de certos recursos típi-

³ Note-se que H.D.F. KITTO (‘A tragédia nova: as tragicomédias de Eurípides’, in _____, *A tragédia grega v. II*, Coimbra, Arménio Amado, 1972, p. 211-53), em 1939, já havia empregado essa mesma categoria para caracterizar parte das obras de Eurípides.

⁴ Ver, por exemplo, o artigo de B. SEIDENSTICKER sobre *As bacantes* (*Comic elements in Euripides’ Bacchae*, *AJPh* 99, 303-20, 1978).

⁵ *Fifth-century tragedy and comedy: a synkrisis*, *JHS* 106, 163-74, 1986, reimpresso em E. SEGAL (ed.), *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 9-28.

⁶ Idem, p. 27.

⁷ Ibidem, p. 26.

⁸ Ibidem, p. 9.

⁹ ‘Comic elements in Euripides’, in M. CROOP, K. LEE and D. SANSONE (ed.), *Euripides and the tragic theatre in the late fifth century*, *ICS* 24-25, 59-74, 2000, p. 60.

cos da comédia, inserindo elementos divertidos na séria trama da tragédia. Um exemplo disso pode ser visto no livro recente que E. Segal dedica ao desenvolvimento da comédia desde a antiguidade até os dias de hoje¹⁰. No panorama que Segal traça da comédia através dos tempos, há todo um capítulo dedicado ao teatro de Eurípides. Nele se afirma que o tragediógrafo não só devia apreciar as paródias que Aristófanes fazia de sua obra como também emprestava elementos do teatro aristofânico e os incorporava à sua tragédia.

Até mesmo Oliver Taplin reconsiderou sua visão preliminar da questão em um novo artigo¹¹ em que concede à tragédia, embora com restrições, a intenção cômica. Em seu novo exame, o autor propõe como eixo da análise a comparação contrastiva de três elementos recorrentes em ambos os gêneros: o coro, a representação dos deuses e elaboração das cenas finais. Com isso ele evita adotar o que considera uma metodologia ineficaz, que toma isoladamente pequenas passagens de texto, buscando estabelecer a partir delas a intenção do poeta e a recepção do público, algo extremamente difícil de apreender e suscetível às inclinações individuais dos pesquisadores.

Nessa minha aproximação desse tema, vou seguir a abordagem sugerida por Taplin¹², atendo-me, no entanto, a apenas um dos elementos por ele destacados, as cenas finais. Mesmo nesse âmbito, vou promover um recorte, buscando examinar um tipo de final, presente tanto em Eurípides quanto em Aristófanes. Não se trata meramente do final feliz, pois, a despeito do que diz Aristóteles na *Poética* e como é consensual hoje em dia, isso não é um determinante genérico (1453a.30).¹³ Assim como nem toda a comédia precisa acabar bem, também o fato de uma tragédia não acabar mal não contraria necessariamente sua natureza.

Taplin estabelece uma distinção mais de acordo com o teatro antigo. Segundo ele¹⁴, a comédia apresentaria finais tranquilizadores e fechados, e a tragédia os comporia perturbadores, cheios de incertezas e abertos. Ele tem em mente, sobretudo, as procissões corais que encerram várias das comédias de Aristófanes indicando a superação da crise inicial e propondo a celebração das conquistas do herói cômico. Na tragédia observa-se algo bem diferente, bastando pensar na *Antígona* ou em *Bacantes*. É um mundo esfacelado que se

¹⁰ *The Death of Comedy*, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 2001.

¹¹ 'Comedy and the tragic', in M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 188-202.

¹² Idem.

¹³ Ao comentar a tragédia de dupla intriga, *i. e.*, que oferece soluções opostas para as personagens boas e más, Aristóteles comenta que o prazer que resulta delas "é muito mais próprio da comédia, porque nela os que são na lenda inimicíssimos, como Orestes e Egisto, se tornam por fim amigos e nenhum deles é morto pelo outro" (tradução de Eudoro de Sousa).

¹⁴ O. TAPLIN, *Comedy and the tragic...* p. 196.

mostra aos olhos dos espectadores, em que várias dificuldades ainda devem ser enfrentadas para que se alcance um mínimo reconforto.

Há, no entanto, momentos em que tragédia e comédia convergem no que respeita aos finais, independentemente das convenções de gênero. Taplin¹⁵ cita o êxodo de *Eumênides* como triunfal e revigorante, e o de *Nuvens* como sombrio e inquietante. Com estas observações em vista, proponho uma leitura comparada dos êxodos de *Ifigênia em Tauris* e *Helena*, de Eurípides, e de *As tesmoforiantes*, de Aristófanes, peças cujos finais não se encaixam perfeitamente em nenhum dos pólos descritos por Taplin, mas que pendem em direção ao mundo seguro e determinado da comédia. Além disso, elas têm em comum a personagem do bárbaro logrado, o que, a meu ver, é determinante para uma recepção otimista da parte do público grego.

A idéia de aproximar essas três peças deve-se ao próprio Aristófanes que em *As tesmoforiantes* parodia as tragédias em que Eurípides explora o reconhecimento e a intriga como meio de salvação da heroína grega retida em uma terra inhóspita. Na comédia, Mnesíloco, o parente de Eurípides, caracterizado como Helena, repete as falas da personagem da tragédia homônima enquanto Eurípides surge como Menelau numa tentativa de resgatá-lo — ele é prisioneiro das mulheres no Tesmofôion, aonde penetrara no intuito de defender o tragediógrafo das acusações de misoginia. O plano falha e o parente passa a ser vigiado por um arqueiro cita, um brutamontes empregado na segurança pública ateniense. O tragediógrafo deve, então, encontrar um meio de lograr o bárbaro e libertar Mnesíloco. Numa primeira tentativa ele surge sob o disfarce de Perseu e, declamando os versos de sua *Andrômeda*, declara seu amor à “jovem heroína”, i.e, Mnesíloco, mas não persuade o arqueiro a consentir na fuga do casal. Por fim, volta ao palco na pele de uma cafetina, Artemísia, e exhibe para o Cita uma jovem dançarina desnuda. Levado pelo desejo, o bárbaro abandona temporariamente seu posto para unir-se à moça. Eurípides consegue assim desamarrear o parente e tirá-lo do Tesmofôion, garantindo a sua salvação.

A recepção d'*As tesmoforiantes* privilegia a função que a paródia da tragédia euripídiana tem comédia. Segundo Froma Zeitlin¹⁶, isso fez com que a obra fosse mal avaliada, considerada apenas “uma peça paródica, um intervalo inconseqüente no diálogo mais importante e duradouro do poeta cômico com a cidade e as suas instituições”. Além da *Helena* e da *Andrômeda*, o *Télefo*, o *Palamedes*, a *Melanipe* e o *Hipólito* também são citados,

¹⁵ Idem, p. 196.

¹⁶ ‘Travesties of gender and genre in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*’, in H. FOLEY (ed.) *Reflections of women in antiquity*, Philadelphia, Gordon & Breach, 1992, 169-217, p. 169.

sejam cenas, sejam versos.¹⁷ Apesar disso, não conheço uma análise de seu êxodo que o aproxime dos finais de algumas peças de Eurípides como o da própria *Helena* e o da *Ifigênia em Tauris*, com os quais partilha vários elementos, sendo o mais óbvio a figura do bárbaro logrado.

Um modo recorrente de definir a existência de intenção cômica em passagens da tragédia de Eurípides é haver paródia cômica delas. O pressuposto, nesse caso, é o de que, se Aristóфанes chama a atenção para o ridículo de determinado passo euripídiano, então é provável que, no texto de partida, já houvesse em germe a comicidade. Daí a tendência a ver os reis esfarrapados que o tragediógrafo apresenta — como o Menelau de *Helena* ou a personagem homônima do *Telefo* — e de quem Diceópolis faz troça em *Acarnenses*, como exageradamente caracterizados, a um passo de estimularem mais o riso do que a piedade. Justina Gregory¹⁸, entretanto, considera perigoso presumir que “toda invocação cômica da tragédia destina-se a expor uma fragilidade inerente no original”. Com certeza, a intenção cômica existe da parte do comediógrafo, que manipula o material trágico de forma que soe risível em seu novo contexto. A mesma não pode ser atribuída ao tragediógrafo. Sendo assim, em havendo suspeita de que determinado aspecto de uma tragédia resvala no cômico, é necessário retomar o texto trágico para verificar a hipótese no seu contexto original.

Ifigênia em Tauris e *Helena* são tragédias muito próximas, tanto na cronologia das obras de Eurípides quanto no tema e na organização do enredo. Embora haja concordância sobre a proximidade das obras, assegurada pela análise métrica, estilística e pelo desenvolvimento temático, a datação não é uniforme. Enquanto *Helena* é situada de forma incontestada em 412 a. C., data estabelecida devido a uma menção precisa em *As tesmoforiantes*; *Ifigênia em Tauris* é situada ora antes (414 a.C., para Dale), ora depois (411 a.C., para Lesky) dela.¹⁹ Essa questão segue, por enquanto, insolúvel, embora considere mais provável a primeira opção, tendo em vista o final d’ *As tesmoforiantes*, como exporei adiante.

Em *Ifigênia em Tauris*, Eurípides propõe uma seqüência para a história de Orestes. Sua absolvição pelo crime de matricídio, encenado por Êsquilo

¹⁷ Cf. A.S. DUARTE, ‘A vingança de Fedra: *As mulheres que celebram as Tesmofórias*’, in _____, *O dono da voz e a voz do dono: a parábise na comédia de Aristóphanes*, São Paulo, Humanitas / FFLCH-USP, 2000, p. 187-202.

¹⁸ J. GREGORY, p. 64.

¹⁹ Cf. *As tesmoforiantes*, v. 850: “Já sei! Vou imitar sua nova *Helena*”, em que “nova” traduz o adjetivo *καινός*, com sentido de recente. A.M. DALE, em sua introdução a *Helena* (Eurípides. *Helen*, London, Bristol Classic Press, 1996) situa a *Ifigênia em Tauris* em 414 a. C. Já A. LESKY (‘Eurípides’, in _____, *A tragédia grega*, São Paulo, Perspectiva, 1976, 159-228, p. 203) pensa que ela foi encenada um ano após *Helena*, em 411 a. C.

nas *Eumênides*, é relativizada. As eríneas, que discordaram do veredicto, ainda perseguem o herói até que ele traga de Tauris, uma terra bárbara (Criméia), para Atenas uma estátua de Ártemis. Os táurios são hostis aos gregos, tendo sido determinada a captura e subsequente sacrifício a Ártemis dos que se aventurassem em seu território. Não obstante, a sacerdotisa encarregada de consagrar as vítimas para a morte é grega. Trata-se de Ifigênia, irmã de Orestes, que todos na Grécia julgavam morta. Ártemis exigira de Agamenão, seu pai, seu sacrifício em Aulis, de modo a permitir o avanço das tropas gregas até Tróia — argumento desenvolvido por Eurípides em *Ifigênia em Aulis*. A deusa, entretanto, substituíra a jovem por uma corça, transportando-na a Tauris, onde a encarregou de seu culto.

Essa situação inicial é potencialmente explosiva já que, ao chegar a Tauris, Orestes corre o risco de ser morto com o auxílio da própria irmã, acrescentando mais um capítulo triste à saga funesta dos Atridas. Isso teria de fato acontecido não fosse a ausência de ressentimento contra seus compatriotas da parte de Ifigênia e o seu desejo de rever sua terra natal. A jovem decide então libertar um de seus prisioneiros, que, por insistência de Orestes, será Pílates, seu fiel companheiro, para levar a seu irmão um pedido de ajuda. Ao tomar conhecimento do conteúdo da mensagem, lida por ela em voz alta, os irmãos se reconhecem e articulam a fuga.

O plano é concebido por Ifigênia que pretende persuadir Thoas, o rei táurio, da necessidade de purificar no mar os prisioneiros, matricidas, e a estátua por eles conspurcada. Consciente da confiança que inspira no bárbaro, Ifigênia propõe conduzir sozinha a cerimônia para manter secretos os ritos da deusa e dirige-se ao local onde Orestes escondeu seu bote. Quando os guardas, que, por ordens reais, ficam à distância, suspeitam de que algo está errado, já não mais podem impedir a fuga.

No último episódio da peça, Thoas fica sabendo por um servidor do que se passou na praia. Pego de surpresa, o rei exhibe pouca iniciativa e é instado a agir por seu subordinado — numa cena claramente irônica em que o nome do rei (rápido, cf. Eur. *IT* 30-3) está em contradição com a sua natureza passiva. Em seguida, ameaçador, ordena a captura e a morte por empalamento dos fugitivos, sem se esquecer de prometer vingança aos seus cúmplices, as jovens cativas gregas que formam o coro. No mar, uma tempestade enviada por Posído castiga os gregos, impedindo-os de se afastarem da costa.

Quando tudo parece perdido, Atena surge *ex machina* e ordena a Thoas que cesse a perseguição e repatrie as jovens gregas, assegurando aos espectadores que Posído, em consideração a ela, acalmará os mares e que Orestes e Ifigênia alcançarão em segurança o seu destino.

Helena exhibe a mesma estrutura dramática. A heroína grega está no Egito por determinação dos deuses, que a confiaram a Proteu durante a

Guerra de Tróia. Com Páris, seguiu uma imagem de Helena, por quem gregos e troianos lutaram anos a fio. Com a morte de Proteu, tornou-se rei seu filho, Teoclímeno, cuja natureza é cruel e ímpia. Desejando unir-se a Helena mesmo contra a sua vontade, decreta a morte de todo grego que chegue ao país. Helena refugia-se no túmulo de Proteu, na esperança de resistir ao assédio de que é vítima.

Menelau, regressando de Tróia e com a falsa Helena em seu barco, sofre um naufrágio na costa egípcia. Em farrapos, chega ao palácio de Proteu em busca de ajuda e deparra-se com a verdadeira Helena. Após um certo *quid pro quod*, os esposos se reconhecem e planejam a fuga.

Novamente cabe a mulher a tarefa de elaborar o plano de escape. Helena o concebe, como Ifigênia, a partir de um ardil: Menelau deve passar-se por um mensageiro encarregado de relatar a sua morte em um naufrágio; a pretexto de prestar-lhe as honras fúnebres em alto mar, Helena deve pedir autorização a Teoclímeno para embarcar com o grego em um navio, prometendo ao bárbaro tornar-se sua esposa na volta.

Teoclímeno entra em cena no quinto episódio para se deixar seduzir completamente por Helena e sua promessa de união futura. Cede imediatamente aos seus pedidos, confiando a ela um navio e ao grego portador de boas novas (a partir da sua perspectiva, claro), o comando da tripulação.

Ao ser informado da identidade do mensageiro grego e da fuga dos dois, após terem promovido uma matança entre os tripulantes bárbaros, passa da incredulidade à raiva. Como já não pode alcançar os fugitivos, ameaça matar sua irmã, a vidente Teonóe, que calara sobre a fuga. A solução do impasse novamente vem através do *deus ex machina*. Os Dióscuros, irmãos de Helena, instam Teoclímeno a deixar de lado a vingança e a aceitar o que aconteceu como expressão dos desígnios divinos. Ao mesmo tempo, eles asseguram a Menelau e Helena um retorno seguro até Esparta e, no futuro, a apoteose.

Até mesmo essa breve paráfrase das peças evidencia o que elas têm de semelhante: a) ambas se passam em terras distantes e não gregas; b) nelas, as heroínas são mantidas contra a vontade, submetidas aos caprichos de reis bárbaros; c) sua chegada nesses países só se pode explicar pela intervenção divina, assim como também a sua partida; d) por obra da sorte, ambas reencontram parentes, também eles ameaçados pelos bárbaros, com quem articularão a fuga após elaboradas cenas de reconhecimento; e) na concepção do plano a *métis* é preponderante e está associada muito especialmente às gregas, os rompanes heróicos são desencorajados ou deslocados para cenas de menor importância; f) apesar de potencialmente perigosos, os reis bárbaros são facilmente logrados pelos gregos; g) o recurso ao *deus ex machina* assegura nos dois casos um final feliz para os fugitivos, com o seu regresso ao lar.

Interessa-me especialmente discutir o item f) enunciado acima, ou seja a presença do rei bárbaro e sua implicação na recepção das peças entre os contemporâneos de Eurípidés. O bárbaro representa o outro absoluto e é em contraste com o não-grego que a identidade grega é elaborada. Seu logro no final das peças é indício da superioridade grega e como tal deve ter sido festejado pelo público ateniense. Embora os reis sejam descritos como carascos dos gregos, adversários perigosos, tanto na *Ifigênia em Tauris* quanto na *Helena* sua atuação desmente a fama que têm. Vejamos como eles são retratados nas duas tragédias.

No prólogo da *Ifigênia em Tauris* Ifigênia associa o nome grego do rei, Thoas, à velocidade, dando a indicar que a ele nada escapa (33-5)²⁰. Ao se aproximarem do templo de Ártemis, Orestes e Pílade podem distinguir manchas de sangue humano no altar e, pendurados na cornija, os crânios das vítimas (74-9). No relato do vaqueiro a Ifigênia sobre a captura dos estrangeiros, o rei se limita a lançar um breve olhar sobre eles e ordena imediatamente seu sacrifício (333-5). Mas quando Thoas finalmente surge em cena, à altura do v. 1153, seu caráter é bem diferente do que se poderia supor, tendo em vista a fama que o precede.

O Thoas que vemos no palco é piedoso e crédulo. Respeita em Ifigênia a sacerdotisa da deusa, por isso mesmo não coloca obstáculos para que ela leve adiante seu plano de fuga, pretextando purificar a estátua sagrada e suas vítimas. O rei promete até mesmo se recolher ao templo para esperar o regresso da sacerdotisa pelo tempo que for preciso.

A ironia perpassa todas as falas de Ifigênia para Thoas e, se o rei é incapaz compreender plenamente o sentido das palavras da grega, os espectadores estavam aptos a fazê-lo, saboreando a superioridade da *métis* grega sobre a força bárbara. Por exemplo, diante do espanto do rei quando Ifigênia lhe pede que mande amarrar os estrangeiros por medo que fujam, ela acrescenta: “Grego algum é digno de confiança” (1204). A dar crédito a estas palavras, nem mesmo a heroína está livre de suspeitas. Não obstante, Thoas confia nessa “mulher grega”, denominação que ele próprio adotou para designar Ifigênia (1152-3).

A ingenuidade do rei contrastada à astúcia de Ifigênia, várias vezes aludida na peça, faz dele um tolo aos olhos dos espectadores gregos — e, no âmbito dramático, até mesmo dos seus próprios súditos, como revela a impaciência do mensageiro diante da dificuldade de Thoas para compreender o que se passara na praia e de suas constantes interrupções (1322-1324). Seu acesso de raiva subsequente, quando sabe da fuga dos estrangeiros, revela

²⁰ As passagens da *Ifigênia em Tauris* são citadas a partir da edição de J. DIGGLE para a coleção Oxford de textos clássicos (*Euripidis Fabulae, II*, Oxford, Oxford University Press, 1981).

uma inconstância igualmente risível, embora suas ameaças, sobretudo contra o coro, sejam reais. Essa explosão, contudo, se restringe a uma fala e é logo abortada pela intervenção de Atena para garantir que tudo acaba bem (para os gregos, é claro).

A primeira menção a Teoclímeneo, na *Helena*, se dá igualmente no prólogo. Ele é descrito como incapaz de conter seus impulsos eróticos, ao perseguir Helena contra sua vontade, e ímpio, por desprezar o juramento feito por seu pai de guardar a heroína intacta. Helena conta como passou a ser “caçada” pelo rei após a morte de Proteu (61-3)²¹. A esse quadro, acresce-se a crueldade, especialmente para com os gregos. A heroína adverte Teucro da hostilidade de Teoclímeneo para com os gregos: “ele mata todo grego que captura” (155). A velha criada do palácio dá o mesmo recado a Menelau: “ele é o maior inimigo dos gregos” (468). Passada a euforia pelo reencontro com o marido, Helena julga impossível atingir o rei pela força. Diz ela a Menelau: “você não poderia matá-lo” (809).

Quando Teoclímeneo finalmente entra em cena, no quinto episódio (1165), ele não exibe a ferocidade esperada. Embora ameace de morte o espião grego que ronda sua morada, assume logo outra atitude quando sabe por Helena da morte de Menelau. Recebe o mensageiro grego (Menelau, na verdade) de braços abertos e atende os pedidos de Helena que, para prestar suas homenagens ao marido supostamente afogado, quer um barco e remeiros. A partir dessa mudança de comportamento fica patente que o que move Teoclímeneo contra os gregos é o medo de vir a ser privado de Helena. O prazer de antever realizado o seu desejo embota seu senso crítico e ele passa a agir voltado unicamente para essa promessa de felicidade futura. Com isso, se deixa lograr docemente, mais uma vez, para deleite dos espectadores.

A reação de Teoclímeneo diante da notícia da fuga de Helena é ainda mais extrema do que a de Thoas. O mensageiro encarregado de lhe relatar o episódio resvala a falta de respeito e suas respostas apenas depõem contra ele, pois além de lento para compreender o que se passara, é coadjuvante da fuga ao ceder às solicitações da heroína (1514-21):

MENSAGEIRO

Pede a mão de outra mulher.

Helena, com efeito, tem o pé fora do país.

TEOCLÍMENEO

Com ajuda de asas ou do pé que calca o solo?

²¹ As passagens da *Helena* são citadas a partir da edição de A.M. DALE para a Bristol Classical Press (ver nota 19).

- M. Menelau tirou-a do país por mar,
ele que veio anunciar sua própria morte.
- T. Coisa terrível me contas! E que barco
levou-o desse país? É incrível tua história.
- M. O que tu deste ao estrangeiro. Foi-se com os teus
marinheiros, em resumo.

Também ele tem uma explosão de raiva mas, impossibilitado de alcançar os fugitivos, volta-se contra a sua irmã, culpando-a de não tê-lo alertado. Segue-se uma breve cena em que a líder do coro — uma mulher grega, vale lembrar — enfrenta o rei, contestando sua autoridade em defesa de Teonoé. No momento em que ele está a ponto de matá-la, intervêm os Dióscuros e tudo se resolve a contento, com Teoclímeno abandonando a idéia de vingança e se resignando à perda de Helena.

Não é difícil imaginar a reação do público ateniense a esses finais. Tanto Thoas quanto Teoclímeno são estereótipos do bárbaro, figuras com que um grego não poderia se identificar. A situação dramática, que os faz opositores dos heróis gregos, acentua ainda mais a distância entre eles e os espectadores. Portanto é de se esperar que a satisfação com a sua derrota e com a salvação dos gregos tomasse conta do teatro quando da representação dessas tragédias.

Na *Poética*, Aristóteles elogia Eurípides por, mais do que qualquer outro tragediógrafo, dotar suas tragédias de finais infelizes (1453a.22). Curiosamente, no caso das tragédias em questão, ele compõe seus finais na contramão do que julga apropriado o Filósofo, reservando o infortúnio aos maus, aos heróis assegurando a passagem de uma situação de infelicidade para uma de felicidade, sabotando assim a própria Musa trágica.²²

Igualmente esperável é que, ao compor os personagens, Eurípides tivesse consciência desse efeito sobre a platéia. Aristófanes parece fazer um comentário nesse sentido quando mostra, no final d'*As tesmoforiantes*, o tragediógrafo empenhado em lograr, também ele, um bárbaro, o arqueiro cita que mantém preso seu parente no Tesmofórion.

O parente, que já atuara no papel de Helena, está na mesma situação das heroínas das tragédias analisadas de Eurípides: num lugar hostil aos gregos — já que o Tesmofórion é território exclusivamente feminino —, ameaçado por um bárbaro e à espera de alguém que o resgate. Assim como Mnesíloco está para Ifigênia e Helena, o Cita está para Thoas e Teoclímeno, com o devido rebaixamento cômico. Como eles, ele será vítima do ardis grego, concebido por uma mulher — pois Eurípides entra em cena travestido,

²² Cf. nota 13, sobre a dupla intriga e o final feliz tipicamente cômico.

como se a *métis* só fosse possível às mulheres. Como Thoas, o arqueiro está encarregado de zelar para que os ímpios, que violaram o templo e as leis sagradas, sejam punidos. Como Teoclímeno, será vencido pela sua incontinência, incapaz que é de resistir ao apelo erótico.

No êxodo d'*As tesmoforiantes*, Eurípides incorpora uma cafetina de nome sugestivo, Artemísia, evocando certamente a rainha cária que lutou ao lado de Xerxes contra os gregos (cf. Hdt. 8.88), mas igualmente lembrando Ártemis e seu templo (Artemísion), elementos centrais na *Ifigênia em Tauris*. Assim, Eurípides / Artemísia precisa apenas oferecer ao Cita uma jovem dançarina, para que ele abandone o posto e deixe escapar o prisioneiro. Da mesma forma que seus duplos trágicos, ao perceber que fora logrado, o arqueiro esboça uma perseguição aos fugitivos, frustrada pelas falsas informações dadas pelo coro — antes adversário, mas, a essa altura, já cúmplice do tragediógrafo.

A mesma fórmula adotada pelo poeta na *Ifigênia em Tauris* e na *Helena* é parodiada por Aristófanes em *As tesmoforiantes* como boa o suficiente para encerrar sua comédia. A associação entre o bárbaro logrado e a fuga bem sucedida dos gregos torna o final festivo e é de se esperar que a platéia tenha deixado o teatro antes descontraída do que perturbada. Nesse sentido, pode-se afirmar que nessas duas tragédias a intenção cômica de Eurípides pode ser atestada pela função e presença desse personagem especial, o do bárbaro logrado. Elas provocam o riso não só porque os gregos acabam bem, mas principalmente porque os bárbaros vêm seus planos frustrados ao serem confrontados com a astúcia helênica.

TITLE. *The duped barbarian in Aristophanes and Euripides*

ABSTRACT. This paper presents a reflection on the relationship between tragedy and comedy in classical Greece. We have developed our work through the comparison of three Athenian plays' final scenes: Aristophanes' *Thesmophoriazusae*, Euripides' *Iphigenia among the Taurians* and *Helen*. We examine the role of the duped barbarian, a character common to all three plays, and how his presence determines the plays' reception.

KEYWORDS. Greek theater; Euripides; Aristophanes; exodos; barbarian.