

humanitas

Vol. XLVII - Vol. I

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO I
MCMXCV

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



FREDERICO LOURENÇO
Universidade de Lisboa

TEMA(S) E DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO NAS TESMOFORIANTES DE ARISTÓFANES¹

I. ÁGATON

KH. ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ'· ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρῶ
ἄνδρ' οὐδέν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρῶ.

EY. σίγα· μελωιδεῖν γὰρ παρασκευάζεται.

KH. μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται· (Th. 97-100)

A «epifania» de Ágaton deixa o Parente totalmente estupefacto: afinal é um homem ou Círene, a conhecida cortesã ateniense (igualmente referida em *Ran.* 1328), que ele vê à frente? Segundo Jane M. Snyder², nem uma coisa nem outra: o que o Parente vê, sem se dar conta disso, é uma visão do poeta Anacreonte, o mais requintado (juntamente com Íbico) dos poetas jónicos arcaicos que gravitaram em torno da corte sofisticada de Polícrates de Samos, que aparece regularmente na cerâmica ática de figuras vermelhas a partir do início do séc. V vestido com roupas femininas e de βάρβιτος na mão³. As razões pelas quais Aristófanes esco-

¹ Gostaria de agradecer aos Professores Doutores Victor Jabouille, Maria de Lourdes Flor de Oliveira e José Ribeiro Ferreira os comentários construtivos que uma versão anterior deste texto lhes suscitou. Devo à Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Sousa Silva um agradecimento muito especial pelo modo generoso como pôs à minha disposição grande parte da bibliografia citada neste trabalho.

² J.M. Snyder, «Aristophanes' Agathon as Anacreon», *Hermes* 102 (1974) 244-246.

³ Cf. a reprodução de um λήκυθος de figuras vermelhas (470-460 a.C.), hoje no Boston Museum of Fine Arts, em Snyder (art.cit.) 244. Ver, também, J.D. Beazley,

lheu representar Ágaton «vestido de Anacreonte» não são inteiramente claras, mas julgamos poder dar razão a Snyder (246) quando afirma que o fulcro da questão da indumentária de Ágaton «lies not so much in the costume itself as in Agathon's pretentiousness in wearing it; he seems to think of himself, in all his elegant finery, as a rival to the old Ionian poets, perhaps even to Anacreon himself». Isto é corroborado pelo próprio Ágaton, que, ao explicar um pouco mais tarde a razão pela qual se veste daquela maneira, invoca abertamente, sem preocupações de modéstia, os nomes de Anacreonte, Íbico e Alceu, «dandies» requintados que se vestiam à jónica (*Th.* 160-3), a cuja estética Ágaton gostaria de se ver associado⁴.

Mas é claro que não é na indumentária de Ágaton que o sarcasmo aristofânico vai primordialmente incidir: um dos momentos fulcrais do prólogo é, pelo menos em termos de crítica literária, o canto de Ágaton. O grande problema, no entanto, é que o canto de Ágaton nos apresenta, como disse Dover, «one of the most intractable of literary problems, a parody of a completely unknown original»⁵. Da obra de Ágaton não nos resta, efectivamente, quase nada: averiguar, portanto, até que ponto é que a paródia, aqui, se insere no género da da *Helena* de Eurípides (*Th.* 855-919), ou no da paródia «livre» que encontramos na parábase de *Aves* (*Au.* 685-704), é impossível. Uma coisa, porém, é certa: o que está a ser parodiado neste péan ou hino cantado por Ágaton pouco ou nada tem que ver com o conteúdo *literário* do mesmo, uma vez que, como exaustivamente demonstrou Rau, a linguagem deste pequeno poema coral⁶ nada tem de

Attic Red-Figure Vase Painters (Oxford²1963) 588 e 1660; e J. Boardman *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period* (London 1975) 219.

⁴ G. Murray (*Aristophanes: A Study* [Oxford 1933] 112) considerou simplesmente que Ágaton «is actually dressed at the moment like one of his heroines».

⁵ «Language and Character in Aristophanes» in *Greek and the Greeks* I (Oxford 1987) 247.

⁶ Não pretendo, com a designação «poema coral», dar a entender que concordo com a teoria de E. Fraenkel (*Beobachtungen zu Aristophanes* [Roma 1962] 112 n.1), segundo a qual o canto de Ágaton seria executado pelo próprio e por um coro invisível, «genau wie 6 Jahre danach in den Fröschen» (de resto, mesmo em relação ao «coro invisível» de *Ran.*, nem todos os especialistas de Ar. concordarão com Fraenkel: Dover [*Aristophanic Comedy* (London 1972) 177-179] entende que o coro de rãs era visível, de modo a explorar a comicidade resultante da indumentária, como em *Vesp.* ou *Au.*). Também não me convence a suposição de Norwood (*Greek Comedy* [London 1931, reimpr. New York 1963] 250), de que «Agathon now appears, accompanied by a chorus with which he rehearses a composition». Julgo que parte da «garra» e da «sofisticação situacional» da cena advém da circunstância de Ágaton cantar, sozinho, as partes do corifeu e do coro. Nas palavras de C. Moulton (*Aristophanic Poetry* [Göttingen

especial, sucedendo o mesmo com o ideário⁷. «Vor allem wird die Musik selbst durch Karikatur verspottet», diz o mesmo especialista (106), ou seja, é a vertente *musical* da composição poética de Ágaton que a paródia vai pôr a ridículo. E o problema adicional que se nos depara, agora, é que, se quase nada sabemos acerca da poesia de Ágaton, muito menos ainda podemos saber acerca da sua música⁸. O único elemento que ainda poderá tornar tangível a caricatura aristofânica da poesia de Ágaton é a métrica, acerca da qual passaremos a fazer algumas considerações.

O metro predominante do péan de Ágaton é o jónico, um ritmo «que se anuncia frenético e emotivo»⁹. É, pois, com este valor que o jónico é utilizado na tragédia, mormente em *Suplicantes* e *Persas* de Ésquilo e em *Bacantes* de Eurípides, onde as paragens exóticas, a que o público necessariamente associava a identidade do coro, tinham uma espécie de expressão musical no ritmo jónico em si. Rau (106) considera que, no caso de *Bacantes*, «treten die Ioniker als Element des Dionysoskultes hervor», tal como sucede em *Ran.* 324 sqq., onde o hino em honra de Iaco assenta numa estrutura métrica onde predominam os jónicos. No entanto, o ritmo jónico podia também revestir-se de conotações eróticas bastante explícitas e é curioso notar que em *Ec.* 883 sqq. é um canto jónico que a Primeira Velha entoa, na esperança de vir, assim, a satisfazer a sua surpreendente *libido*, pois o ritmo jónico produziria, pelos vistos, um efeito afrodisíaco em qualquer ἔφηβος que lhe passasse ao perto. A força sexual da música jónica era tal que, em *Tesmoforiantes*, o péan de Ágaton em honra de Apolo e de Ártemis (sob nenhum ponto de vista as divindade mais lascivas da religião grega) põe o Parente a falar em Genetlides e em beijos sensuais (v. 130 sq.), para não falar da reacção itifálica que o péan lhe provoca (v. 132 sq.), muito dificilmente consentânea com o tipo de veneração que se prestava aos filhos de Leto. Isto põe, mais uma vez, em rele-

1981] 117), «in this scene Ar., comic playwright, writes for an actor (unknown), who in disguise rehearses, within Ar.'s comedy, a performance of a tragedy: in the rehearsal, the author must assume the (female) roles of both chorus-leader and chorus, assuming for the moment multiple parts».

⁷ Cf. P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (München 1967) 104-5. «Paradoxalmente», acentua M.F. Silva, «à estrutura elaborada do ritmo e da música da composição, corresponde uma poesia insossa e recheada de lugares comuns» (*Crítica do Teatro na Comédia Antiga* [Coimbra 1987] 403).

⁸ Pseudo-Plutarco (*Moralia* 645e, 1137e-f) apresenta Ágaton como o poeta que introduziu, na tragédia, as modulações cromáticas, o que faz do controverso tragediógrafo o precursor de *Tristan und Isolde* de Wagner (!). Cf. M.L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992) 354-5.

⁹ M.F. Silva, *op.cit.*, 402.

vo o facto de, no canto de Ágaton, ser claramente a forma a prevalecer sobre o conteúdo (neste caso religioso) — conteúdo esse que a métrica e a música deveriam, em princípio, veicular de forma meramente ancilar.

Uma análise métrica exaustiva deste passo foi feita por Maria de Fátima Silva¹⁰, que salienta a mistura de ritmos (créticos, espondeus, jambos, coriambos e baquios, para além dos já referidos jónicos) e a irregularidade decorrente da «grande liberdade de composição» que podemos verificar relativamente aos jónicos em si: aparecem mais jónicos catalécticos, acéfalos e analásticos do que a forma «pura» do metro, que aparece somente no dímetro que constitui o v. 107: ἄγετ' ὄ κλήιζετε, Μοῦσαι. «Der Gesang Agathons wird sich also durch mannigfache Modulationen und Koloraturen [...] ausgezeichnet haben», salienta Rau¹¹; por outras palavras, exactamente o que o Parente quer dizer quando chama às modulações de Ágaton «carreiros de formigas» (v. 100), juízo perspicaz a que não é estranha a presença, neste péan, das substituições e liberdades métricas a que se fez alusão.

Consciente dos problemas que a tentativa de provar a funcionalidade dramática de toda a cena de Ágaton tem levantado¹², Hansen entendeu atribuir ao péan de Ágaton a função de «preparar» a acção que se vai seguir, pois «with his lengthy prayers Agathon is in effect celebrating his own private Thesmophoria, a precursor of the ceremony to come¹³. Tal afirmação apoia-se naturalmente na androginia (cf. v. 136) característica do jovem tragediógrafo, uma vez que a feminilidade é a condição *sine qua non* para se poder celebrar as Tesmofórias; e Hansen (173) chega ao ponto de postular que o cenário representando a casa de Ágaton era o mesmo que serviria para representar o Tesmofóron, de modo a que «the visual and the thematic parallels between the two parts of the play would have been amply clear». Como é óbvio que qualquer tentativa de descrição «cenográfica» esbarra contra a aporia evidente que consiste no facto de nada nos poder alguma vez fazer ver o que viram os espectadores de *Tesmoforiantes* sentados nas bancadas do teatro de Dioniso em 411, não

¹⁰ *Op.cit.*, 402-403.

¹¹ *Paratragodia* 107. Outro aspecto da musicalidade do canto de Ágaton, a «elaborate repetition of vowels and consonants», foi posto em relevo por W.R. Roberts, «Aristophanes and Agathon» *JHS* 20 (1900) 46.

¹² «No critic has yet defended fully the dramatic relevance of the Agathon-scene»: H. Hansen, «Aristophanes' Thesmophoriazusaë: Theme, Structure and Production» *Philologus* 120 (1976) 166.

¹³ *Art.cit.*, 170.

pretendo tentar, sequer, confirmar ou refutar a sugestão de Hansen. Mas a interpretação do péan de Ágaton como uma celebração particular das Tesmofórias parece-me exagerada e pouco conducente à demonstração de que a cena de Ágaton é «dramaticamente funcional» dentro da orgânica da peça: se fosse essa a intenção de Aristófanes, não teria certamente proposto ao público um *raccord* tão críptico, em que o espectador teria de perceber que o canto de Ágaton em honra de Apolo e de Ártemis era na realidade a celebração privada de uma festa pública em honra de Deméter e Perséfone, restrita a membros do sexo feminino.

«Como novidade na exploração do tema da crítica literária, pela primeira vez é emitida, pela boca de Ágaton, uma teoria sobre a criação estética: entre o artista e a obra é forçoso que exista conformidade». Esta afirmação de Maria de Fátima Silva¹⁴ é um bom ponto de partida para considerarmos o modo como o Ágaton aristofânico concebe a criação literária (subentende-se dramática). Esta concepção divide-se em duas vertentes: por um lado a ideia de que é necessário que o dramaturgo participe da natureza das suas personagens (vv. 149 sqq.), o que, apesar de Dana Sutton lhe chamar, sem mais explicações, uma «contemporary theory»¹⁵, será mais uma ideia do próprio Aristófanes do que Ágaton, como se pode ver por *Ach.* 410 sqq., onde Eurípides aparece vestido de mendigo porque escreve peças sobre mendigos, tal como Ágaton aparece vestido de modo andrógino por existir, na sua tragédia, uma sensibilidade fortemente feminilizada. Esta ideia permite, aqui, mais uma insinuação grosseira da parte do Parente, quando este pergunta:

οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποῆις;

Por outro lado, Ágaton parece ir mais longe ao afirmar que Frínico escrevia peças bonitas porque ele próprio era um homem bonito, dando a entender, por extensão, que a qualidade literária e dramática da sua produção trágica é uma consequência directa do facto de ele, Ágaton, ser um homem dotado de uma beleza física invulgar, a qual é confirmada, aliás, por Platão em *Protágoras* (315d-e) e *Banquete* (174a, 212e e 213c)¹⁶.

¹⁴ Aristófanes, *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (Coimbra 1988) 26.

¹⁵ «The Apology of Euripides», *Hermes* 104 (1976) 241.

¹⁶ Esta dose de *Selbstbewußtsein* no respeitante à superioridade da sua beleza física deve ter sido um traço psicológico real, característico do Ágaton histórico, uma vez que Platão também se lhe refere, de modo inultrapassavelmente subtil e irónico, ao fazer do discurso de Ágaton, em *Smp.* 194e-197e (ostensivamente em louvor de Eros), um encómio narcisista da sua beleza pessoal. Cf. M.T. Schiappa de Azevedo, *Platão*,

Se a segunda componente da estética de Ágaton impressiona mais pela antevisão que nos oferece do dandismo exuberante e exótico de figuras oitocentistas como Richard Wagner¹⁷ e Oscar Wilde, a primeira terá, acaso, mais importância em virtude de propor, de modo comicamente absurdo, uma «teoria» da μίμησις, a qual, contrariamente ao que sucede na *Poética* de Aristóteles (1448b 5-9), não avulta tanto como pertença intrínseca do ser humano, mas sim como o meio de nos podermos aproximar (artificialmente) de algo que gostaríamos, em dado momento, de experimentar, mas que falta (à partida) à nossa própria natureza. Nas palavras, pois, de Ágaton:

..... ἂ δ' οὐ κεκτήμεθα,
μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται. (v. 155 sq.)

Palavras que não deixam de criar uma certa estranheza ao confrontarmos esta afirmação com o preceito enunciado por Ágaton no v. 167: ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῆι φύσει. Se é necessário (ἀνάγκη) que a criação artística se processe em conformidade com a própria natureza, o que é artificialmente criado por meio da experimentação mimética carecerá (poder-se-ia pensar) de validade estética, porquanto não decorreu diretamente da verdadeira maneira de ser do poeta — a não ser que se entenda por imitação, na acepção de Ágaton, uma forma de obter experiência (destinada a uma subsequente integração na própria personalidade e à transformação ulterior em matéria artística) que em nada difere da experiência obtida pela φύσις. Por outras palavras, ao imitar um modo de estar caracteristicamente feminino a ponto de, como sugere o Parente, «cavalgar» para perceber melhor as emoções de Fedra, Ágaton vai poder, a partir disso, compor ὅμοια τῆι φύσει porque a imitação prática de Fedra, por ser real, transferiu essa experiência do campo da μίμησις para o da φύσις.

II. A CRÍTICA AO TEATRO DE EURÍPIDES EXPRESSA NAS ῥήσεις

É durante a invocação do Parente (já transformado em matrona ateniense) a Deméter e Perséfone que, segundo B. Zimmermann, o coro entra

O Banquete (Lisboa 1991) 19. O narcisismo de Ágaton é igualmente posto em relevo por L. Lenz, «Eurípides Anaselgainomos?» *GB* 14 (1987) 101.

¹⁷ Murray (*Aristophanes* 111) lembra a tradição segundo a qual Wagner teria composto as suas óperas de temática medieval (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, etc.) «dressed in medieval costume». O paralelo com o Eurípides de *Ach.* e com o Ágaton de *Th.* é evidente.

na orquestra, um párodo insólito em virtude de ser silencioso¹⁸. Temos em seguida uma proclamação em prosa, a que se segue um hino κλητικός. Toda esta primeira intervenção do coro corresponde a uma paródia da «opening ceremony of the Athenian Ecclesia», como pertinentemente notou Haldane, na esteira de Wilamowitz e de Kleinknecht¹⁹. É agora que as mulheres vão verbalizar as queixas que têm contra Eurípides, as quais decorrem de uma observação perspicaz da parte de Aristófanes daquilo que distinguiu fundamentalmente a tragédia euripídiada da que era cultivada por Ésquilo e Sófocles.

A. O DISCURSO DA PRIMEIRA MULHER

Em primeiro lugar, aquilo que mais irrita as atenienses celebrantes das Tesmofórias é a atenção muito especial que Eurípides dedica, no seu teatro, à figura feminina. Mas como uma das características da comédia aristofânica é aquilo a que Dover chamou o «tratamento selectivo da realidade»²⁰, não irá admirar que, para extrair o máximo efeito cómico, Aristófanes dê uma visão completamente unilateral da forma como Eurípides aproveitou a potencialidade dramática e a sensibilidade psicológica das suas personagens femininas. Não há, pois, qualquer referência a Alceste (seguramente das figuras mais belas que a tragédia antiga nos legou) ou a Ifigénia; tudo irá centrar-se na vertente mais escandalosa (para a época) do retrato euripídiano da mulher, o adultério — logo, em personagens como Estenebeia, Melanipa e Fedra²¹. Tal como afirma a Primeira Mulher no seu discurso (vv. 383-432), não há mal de que Eurípides, esse filho de uma hortaliçeira (v. 387)²², não tenha acusado a mulher (v. 389): ninfómanas, alcoólicas, faladoras, a desgraça dos homens (vv. 392 sqq.). Por outras palavras, o humor afiado de Aristófanes leva-o a criticar Eurípides em termos que não se adequam propriamente ao teatro do autor de *Hipólito* (em que Fedra avulta, aliás, como uma personagem de considerável dignidade), mas sim às formas de sentir vulgares e primitivas das pessoas «normais» da assistência, donde resulta a caricatura da «populäre

¹⁸ *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödie I* (Meisenheim 1985) 112.

¹⁹ J.A. Haldane, «A Scene in the Thesmophoriazusae (295-371)» *Philologus* 109 (1965) 39.

²⁰ *Aristophanic Comedy* 43.

²¹ Cf. *Th.* 544 sqq; *Ran.* 1043-1051.

²² «Insulto» repetido no v. 456 e em *Ach.* 478, *Ran.* 840 e 946 sq.

Image» de que fala Lenz²³. Assim, a crítica à pretensa misoginia de Eurípidés acaba por funcionar como a crítica à preocupação de Sócrates de saber quantas vezes a pulga é capaz de saltar o comprimento das suas próprias patas (*Nub.* 144 sqq.): não é que Sócrates estivesse pessoalmente interessado num problema desses, mas o vulgo imaginava-o empenhado em investigar coisas igualmente inúteis que exigissem uma certa λεπτότης de espírito (cf. *Nub.* 153) e isso é que era divertido explorar — não o problema das definições ou da ética, a que o Sócrates «real», segundo Aristóteles (e.g. *Metaph.* 987b1-10), se dedicava. Do mesmo modo, Aristófanes não explora, na crítica a Eurípidés em *Tesmoforiantes*, o verdadeiro retrato que o tragediógrafo nos deu da psique feminina, mas sim os preconceitos vigentes relativamente a uma nova forma de conceber a tragédia, onde a *Einsicht* psicológica parecia prevalecer sobre a procura de apresentar situações trágicas (Ésquilo) ou o desejo de mostrar heróis exemplares (Sófocles)²⁴.

Mas o toque mais subtil e cortante de todos é que Aristófanes se serve de Eurípidés para veicular, ele próprio, à maneira tradicional da comédia, um ideário grotescamente misógino²⁵, à semelhança do que faz nos versos iniciais de *Rãs*, em que, ao criticar a utilização exagerada do humor excrementício dos seus rivais, pode recorrer ao mesmo tipo de humor sem incorrer na acusação de vulgaridade. A Primeira Mulher queixa-se das acusações de ninfomania, alcoolismo, etc., mas não diz que se trate de calúnias falsas; antes pelo contrário: a ira das mulheres contra Eurípidés decorre da consciência de que tais acusações correspondem à verdade. O que as irrita é o facto de Eurípidés ter denunciado uma situação de que, anteriormente, ninguém tinha conhecimento. Agora, diz a Primeira Mulher, os homens estão de sobreaviso e as mulheres já não podem ter os seus amantes, beber o seu vinho ou arranjar filhos supostos sem ninguém dar por nada (vv. 414 sqq.), dando assim a entender que essas eram as actividades normais das mulheres de Atenas antes de Eurípidés lhes «cortar as asas». Ora esta imagem estereotipada da mulher era, paradoxalmente, apanágio da comédia — e não da tragédia euripídiana²⁶. Maria de Fátima Silva observa que «foi tal o afinco com

²³ Art.cit. 101.

²⁴ Cf. M.H. Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. I: *Cultura Grega* (Lisboa 1993) 413, 423.

²⁵ Cf. J. Assael, «Misogynie et féminisme chez Aristophane et Euripide» *Pallas* 32 (1985) 95.

²⁶ Rau (*Paratragodia* 44-5) tenta encontrar paralelos entre as acusações da Primeira Mulher e situações reais de algumas tragédias perdidas de Eurípidés

que os comediógrafos se lançaram na exploração dos potenciais cómicos deste motivo [isto é, a imagem negativa da mulher], que o tornaram banal, gasto e indigno de uma arte de qualidade»²⁷. E a mesma autora lembra igualmente a circunstância de, na parábase de *Paz*, Aristófanes sugerir que o tipo de comédia que ele cultivava é já tão depurado que não precisa de recorrer ao cómico primário da mundividência misógina (cf. *Pax* 751). Ao atribuir, pois, pela boca da Primeira Mulher, tal temática à tragédia de Eurípides, Aristófanes está assim a aproveitar um pretexto, tão divertido quanto absurdo, de poder pôr o autor de uma peça requintadíssima como, por exemplo, *Helena* ao mesmo nível dos comediógrafos seus rivais.

B. O DISCURSO DA SEGUNDA MULHER

A Segunda Mulher vai tocar noutra ponto sensível do teatro euripidi-ano, igualmente susceptível de ser mal compreendido pelo vulgo²⁸: a atitude ambivalente em relação aos deuses, muito diferente, todavia, daquilo que se entende por ateísmo²⁹, que transparece, entre as tragédias conservadas anteriores a 411 a.C., com incontornável visibilidade em *Hipólito*³⁰, por exemplo, onde Afrodite e Ártemis se comportam em relação uma à outra e aos humanos de forma quase «amoral», a ponto de Hipólito, Fedra e Teseu, à maneira limitada dos mortais, parecerem, mais do que os próprios deuses, figuras de uma dignidade exemplar. E o mesmo poderá dizer-se relativamente a outras tragédias de Eurípides, sobretudo no res-

(*Estenebeia*, *Melanipa Captiva* e *Dánae*), acabando, porém, por reconhecer (p. 45): «Die Komik dieser Klage liegt in der Naivität der Perspektive: was bei dem Tragiker Ausnahmesituationen sind, wird auf die kleinen Vorfälle des Alltags angewendet. Was der Parodie zugrundeliegt, ist unverkennbar Eurípides' feine Beobachtung des Psychischen, insbesondere der weiblichen Leidenschaft, und des Verhaltens als Äußerung des Psychischen.»

²⁷ «A Mulher, Um Velho Motivo Cómico» in F. Oliveira & M.F. Silva, *O Teatro de Aristófanes* (Coimbra 1991) 210.

²⁸ Cf. A. Lesky, *Greek Tragic Poetry* (New Haven 1972) 388: «it was inevitable that the criticism of the gods and myths in Eurípides' plays was taken to imply that the poet himself was an atheist».

²⁹ Sobre a problemática do ateísmo no séc. V a.C., cf. W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 460-68.

³⁰ Alguns exemplos da atitude ambivalente de Eurípides em relação aos deuses serão, para além dos entretchos de *Hi.*, *Herc.* e *Ba.*, passos concretos como *Andr.* 1161-1165; *Hec.* 488-496; *El.* 737-746; *Herc.* 1341-1346; *Tr.* 885-6, 1060-1080; *Ba.* 216-220, 242-247; e frs. 286, 991, 577, 974N². Cf. Silva, *Crítica do Teatro na Comédia Antiga* 187-8; e H. Yunis, *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama* (Göttingen 1988) 77-99.

peitante a *Héracles*, que nos deixa uma conclusão extremamente amarga acerca da relação entre os homens e os deuses. Harvey Yunis contrastou a atitude sofocliana relativamente aos deuses em *Rei Édipo* com aquela que se nos depara no *Héracles* euripídiano, acabando por concluir: «for Oedipus the possibility of taking a critical attitude towards the gods never arises. What a contrast with Heracles, who recognizes how perversely the gods repaid his piety, and then renounces the forms and significance of the relationship between himself and immoral gods»³¹.

Mas a Segunda Mulher vai mais longe, afirmando que já não consegue alimentar os filhos com o seu trabalho de tecedeira de grinaldas tão bem como dantes porque

νῦν δ' οὐτος ἐν ταῖσιν τραγωιδίαις ποιῶν
τοὺς ἀνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεοῦς. (450-1)

Como os homens se deixaram convencer por Eurípides de que os deuses não existem, já não vão aos templos oferecer grinaldas de flores. Logo, «o ateísmo, na interpretação cómica, não visa o grande risco social, mas antes o prejuízo, de pequenas dimensões, que vem sofrendo o comércio das flores»³². Mais uma vez Aristófanes aproveita os preconceitos das grandes massas para a sua apresentação cómica das características intelectuais das suas vítimas: tal como não é a filosofia socrática que é gozada em *Nuvens*, mas sim uma mistura hilariante de elementos provenientes do pensamento dos filósofos pré-socráticos e dos sofistas; tal como não é a verdadeira intenção de Eurípides ao analisar os aspectos mais recônditos da psique feminina que é troçada em *Tesmoforiantes*, mas sim uma convergência da opinião vigente acerca do comportamento escandaloso de algumas heroínas euripídianas com a misoginia tradicional da comédia; do mesmo modo, não será da atitude inovadora de Eurípides em relação à religião que Aristófanes faz um aproveitamento cómico no discurso da Segunda Mulher, mas sim de uma visão totalmente exagerada dessa atitude, consentânea com os preconceitos do vulgo.

Mais tarde, em *Rãs*, Aristófanes abordará de novo, de forma mais desenvolvida, os mesmos temas, e aí a questão cómica do pretenso «ateís-

³¹ *Op.cit.* 171. Cf., no entanto, as pertinentes observações de R.D. Dawe, *Sophocles, Oedipus Rex* (Cambridge 1982) 5-6.

³² Silva, *op.cit.* 111. Cf. também Rau, *Paratragodia* 46: «... das ist nicht Kritik an der Euripideischen Skepsis, sondern die komische Konsequenz dieser Skepsis: die kleine Blumenfrau sieht sich durch die gottlosen Philosopheme des Tragikers in ihrer höchst realen Existenz bedroht, da keine Opferkränze mehr gekauft werden.»

mo» de Eurípides não será formulada da maneira simplista com que surge em *Tesmoforiantes*. Na peça de 405, Eurípides afirma simplesmente que ἕτεροι γὰρ εἰσιν οἷσιν εὐχομαι θεοῖς (*Ran.* 889), prosseguindo com uma prece idiossincrática ao Éter (Αἰθήρ), que o tragediógrafo declara ser o seu «pasto» (v. 892), e à Compreensão (Ἐύνοσις)³³.

O facto é que, apesar da acusação da Segunda Mulher, a religiosidade (concebida, possivelmente, noutros moldes) permanece, na mesma, no centro da tragédia euripídiana. Isto vê-se em *Bacantes*, por exemplo, onde há uma convergência insólita de duas questões religiosas importantíssimas e antagónicas: a crítica à intransigência cruel de Dioniso, por um lado; e a espiritualidade sentida, a «dimensão emocional suplementar» de que fala Dodds, da religião dionisíaca, por outro³⁴. É necessário não esquecer, porém, no que concerne à «crueldade» de Dioniso em *Bacantes*, que Penteu acaba por ser responsável por tudo o que lhe sucede: não é por acaso que o rei de Tebas é descrito como sendo θεομάχος (*Ba.* 45), culpado, portanto, de irreverência em relação ao deus, como se vê, aliás, pela arrogância céptica que ostenta nos vv. 216-220. Analisando, pois, toda esta questão sob um prisma isento de preconceitos, é possível darmos razão a Lesky, que, relativamente às críticas implícitas e explícitas à religião que surgem no teatro euripídiano, propôs a seguinte solução: «in truth, however, behind all these criticisms lies the poet's search for a purified divine image»³⁵. É que, como afirma Ifigénia depois de criticar «racionalmente» os incompreensíveis σοφίσματα de uma Ártemis pura mas aparentemente cruel (*IT* 380), nenhum deus pode ser mau (*IT* 391).

III. A CRÍTICA AO TEATRO DE EURÍPIDES EXPRESSA NAS PARÓDIAS PARATRÁGICAS

Como o *conteúdo* do discurso do Parente não aborda questões concernentes à tragédia euripídiana (apesar da *função dramática* remeter claramente para a tragédia *Télefo*, como veremos)³⁶, mas sim alguns aspec-

³³ Cf. *Ran.* 892-894.

³⁴ Sobre esta questão, cf. E.R. Dodds, *Euripides, Bacchae* (Oxford 21960) XLIV-XLVIII.

³⁵ *Greek Tragic Poetry* 388.

³⁶ Cf. Rau, *Paratragodia* 46: «Inhaltlich und sprachlich steht die Rhesis ganz auf Komödienniveau, ist also keine Parodie der Telephosrede». Cf. também Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes* 126-7.

tos especialmente escandalosos do comportamento feminino que Eurípides não incluiu nas suas tragédias, poder-se-á passar, agora, à consideração da forma como Aristófanes critica o poeta de Salamina por meio da ridicularização de quatro peças específicas: *Télefo*, *Palamedes*, *Helena* e *Andrómeda*, das quais, como se sabe, só subsistiu a tragédia *Helena*. (Apesar de este tema ter sido pormenorizadamente desenvolvido nos estudos de Peter Rau [*Paratragodia*] e de Maria de Fátima Silva [*Crítica do Teatro na Comédia Antiga*], parece-me, no entanto, que o assunto é de tal modo importante para a compreensão de *Tesmoforiantes* que tem obrigatoriamente de ser focado em qualquer trabalho que tenha a pretensão de analisar a peça).

A. A PARÓDIA DE TÉLEFO

O mito de Télefo, rei da Mísia, foi abordado por Ésquilo, Sófocles e mesmo Ágaton; mas foi a peça de Eurípides, representada em 438 a.C., que, apesar de perdida como as outras, logrou não ser esquecida. Isto porque terá criado uma impressão tão forte no jovem Aristófanes que o comediógrafo, mais tarde, ao longo da sua produção cômica, nunca perdeu uma oportunidade de lhe fazer referência, naturalmente sob um prisma jocoso e sardónico. Assim, para além de citações propriamente ditas da peça perdida de Eurípides³⁷, temos, nas comédias conservadas de Aristófanes, dois momentos cômicos espantosamente bem conseguidos, em que a comicidade reside justamente numa recriação paratragica do momento mais emocionante da tragédia euripidiana: disfarçado de mendigo, Télefo dirige-se a Argos onde pretende obter, junto dos Aqueus que lhe são hostis, a cura para uma ferida horrível que lhe infligira Aquiles, cura essa que (como sucederá mais tarde no *Parsifal* de Wagner) só pode ser operada pela própria arma que causou o ferimento; profere um discurso para este fim; mas quando vê que as coisas não correm bem, agarra no pequeno Orestes, que ele ameaça matar se o seu pedido não for atendido³⁸.

Ora Aristófanes aproveita esta cena em duas comédias: *Acarnanos* e *Tesmoforiantes*. No caso da comédia de 425, Diceópolis veste os andrajos de Télefo³⁹ para proferir o seu discurso perante os Acarnanos que lhe são

³⁷ Cf. listagem de Rau, *Paratragodia* 217.

³⁸ Para uma reconstituição do *Télefo* euripidiano, cf. T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London 1967) 43-48.

³⁹ Emprestados pelo próprio Eurípides na cena que corresponde, em *Ach.* 404 sqq., à cena de Ágaton em *Th.*

hostis; o momento patético de grande violência emocional tão ao gosto de Eurípides⁴⁰ surge, em *Acarnanos* (vv. 325-357), numa versão cheia de *bathos* ridículo, uma vez que Diceópolis, como não tem ali um «Orestes» à mão, utiliza para o mesmo efeito algo que é muito querido do coração dos Acarnanos: um cesto de carvão⁴¹. Em *Tesmoforiantes* (vv. 689sq.) temos os mesmos elementos: o disfarce, a hostilidade do coro, o *pathos* do refém inocente, mais tarde ridicularizado e transformado em *bathos*. Só que, desta vez, em conformidade com a temática misógina da comédia, vamos ter um *Ersatz* para o pequeno Orestes mais ridículo e batético ainda do que o saco de carvão dos Acarnanos. O Parente rapta, efectivamente, um bebé dos braços da Primeira Mulher... para depois descobrir que se trata, na verdade, de um odre de vinho (v. 733), o que ocasiona, da parte do Parente, uma tirada, bem ao gosto da comédia tradicional, contra o alcoolismo típico das mulheres (vv. 735-738): «der hochdramatischen Szene folgt die lächerlichste Auflösung»⁴². Estes momentos paratrágicos, ostentivamente cheios de emoções fortes, mas, como observou Michael Silk, na realidade «without a semblance of ‘real’ emotion»⁴³, reflectem-se também na linguagem empolada que tanto a Primeira Mulher como o coro utilizam (cf. vv. 696sq. e os dócmios «altamente trágicos» de 700sq.), como se de uma verdadeira tragédia se tratasse, e no diálogo lírico que se estabelece entre o coro e o Parente (vv. 707-725, o qual, segundo o esquema métrico de *Tesmoforiantes* proposto por Pickard-Cambridge, corresponderá, talvez, como antode, à ode que constituem os vv. 668-686⁴⁴).

Em ambas as comédias, a utilização cómica do *Télefo* liga-se, mesmo na sua função dramática orgânica dentro da contextura da peça aristofânica, ao tema da ridicularização de Eurípides, uma vez que tanto Diceópolis como o Parente se lembram de ir buscar inspiração a *Télefo* porque preci-

⁴⁰ Segundo Σ*Ach.* 332, o *Télefo* esquiliano também se socorria do pequeno Orestes, mas, como nota Silva (*Crítica do Teatro* 127), «sem intenções ameaçadoras. Longe de pôr em risco a vida da criança, o suplicante pretendia apenas reforçar a súplica, servindo-se para tal do filho daquele a quem suplicava, como intermediário para os seus rogos. Se for exacta a informação do escólio, torna-se evidente o traço euripídiano. [...] O patético é muito mais acentuado do que em *Ésquilo*.»

⁴¹ Sobre o potencial cómico do *casting* de um cesto de carvão no «papel» de Orestes, cf. H.J. Newiger, *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes* (München 1957) 124.

⁴² Rau, *Paratragodia* 49.

⁴³ «Pathos in Aristophanes», *BICS* 34 (1987) 97.

⁴⁴ Cf. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford 1962) 227.

sam de um *μηχανήμα* do género dos que abundavam no teatro de Eurípides. No caso concreto de *Tesmofoeriantes*, Miller⁴⁵ entende, aliás, que toda a primeira parte da comédia alude directamente à estrutura dramática do *Télefo* euripídiano, estabelecendo uma equivalência entre as funções dramáticas das personagens de Ágaton e de Clitemnestra (equivalência forçada, pois Clitemnestra, contrariamente a Ágaton, teria acedido ao pedido de ajuda do suplicante); entre o discurso cómico proferido pelo Parente perante as mulheres e o discurso patético que Télefo teria proferido perante a assembleia dos Aqueus; entre a entrada em cena de Aquiles, que vem denunciar o intruso, e a de Clístenes em *Tesmofoeriantes* — o que, no caso de aceitarmos a hipótese de reconstituição de Miller, não deixaria de ser um toque extremamente divertido, uma vez que a masculinidade exemplar de Aquiles constituiria o ponto de referência relativamente ao qual se contrastaria a caracterização efeminada de Clístenes.

O problema em aceitarmos inteiramente a proposta de Miller é evidente. Para além da questão óbvia de se estar a construir uma interpretação sobre alicerces precários e inseguros (a estrutura dramática de uma tragédia de que apenas se conhecessem fragmentos), poder-se-á, com legitimidade, colocar a seguinte interrogação: até que ponto é que estas alusões engenhosas a *Télefo* alcançariam, concretamente, o efeito cómico que as justificasse, tratando-se de uma tragédia que fora representada no ano longínquo de 438? No caso de *Helena* e *Andrómeda*, ambas representadas no ano anterior a *Tesmofoeriantes*, compreende-se que o público se risse às gargalhadas com a utilização que delas faz Aristófanes, porquanto as características mais salientes dessas tragédias estavam ainda frescas na memória da assistência. Mas uma tragédia de 438... de facto estamos perante um problema que não se explica facilmente. A única solução plausível é postularmos, com Taplin e Russo⁴⁶, a existência de reposições das tragédias euripídianas em festivais de província, as quais permitiriam uma familiarização muito maior com as obras-primas dramáticas mais famosas. Na opinião de Russo, tal facto encontra uma certa comprovação nas palavras da Primeira Mulher (390sq.: *ἄπουπερ...*), o que não é difícil aceitar. Assim, aceitar-se-ia pelo menos a possibilidade de se extrair efeito cómico, numa comédia de 411, de uma tragédia de 438, visto que os espectadores teriam tido a oportuni-

⁴⁵ Cf. H. Miller, «Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes» *CPh* 43 (1948) 177 sqq.

⁴⁶ Cf. O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy* (Oxford 1977) 17; C.F. Russo, *Aristofane, autore di teatro* (Firenze 1962) 292-3; e, ainda, Silva, *Crítica do Teatro* 113-4, n. 11.

dade de se familiarizar, por meio de reposições, com a dita tragédia. Quanto à teoria de Miller de que a primeira parte de *Tesmoforiantes* (ou seja, até ao «sacrifício» do odre de vinho, que marca definitivamente a rejeição da linha narrativa de Eurípides na sua tragédia) parodia, *pari passu*, o *Télefo* euripídiano, não há dúvida de que confere um interesse adicional à forma como Eurípides é criticado na comédia, provando, mais uma vez, a superioridade dramática de *Tesmoforiantes* relativamente a *Rãs*, visto que a crítica a Eurípides surge, portanto, organicamente integrada na acção da peça, desde o primeiro ao último momento. Mas se tal teoria se baseia em extrapolações demasiado autoconfiantes e na impossibilidade de separarmos intenção de coincidência é algo que só a recuperação de largos trechos de *Télefo* poderia determinar. Resta-nos apenas reconhecer que a interpretação de Miller é aliciante⁴⁷.

Para terminar esta breve consideração do emprego cómico de *Télefo* em *Tesmoforiantes*, lembremos, mais uma vez, que o objectivo de tal paródia é ridicularizar Eurípides, o poeta dos «mil e um artifícios» (cf. *Th.* 927). Neste contexto, o momento mais importante de todos é a «aporia» resultante do sacrifício do odre de vinho: o Parente ameaça matar a «criança» da Primeira Mulher se não o libertarem; mas depois de ele se vingar «durch grausamen Mord»⁴⁸ fica tudo na mesma, ou seja, o *μηχάνημα* euripídiano não serviu de nada. Tal impasse sugere, com efeito, que a inovação patética de Eurípides, de pôr *Télefo* a ameaçar matar Orestes, não tinha a mínima funcionalidade dramática, pois *Tesmoforiantes* parece perguntar: o que teria acontecido a *Télefo* se tivesse mesmo assassinado Orestes? Não teria obtido o que pretendia, certamente; logo, a inovação espalhafatosa de Eurípides, cheia de *pathos* gratuito e bem característica do «mais trágico» dos tragediógrafos (no dizer de Aristóteles⁴⁹), não passava de uma ideia dramática falhada cuja falta de verosimilhança Aristófanes decidiu denunciar, transformando o *pathos* em *bathos* e submetendo *Télefo*, de um modo geral, àquilo que se chama, em inglês, *to debunk*, neste caso uma «degradação» cómica⁵⁰ que vai desalo-

⁴⁷ Cf., no entanto, a atitude mais céptica de Rau (*Paratragodia* 43): «Trotz der engeren Anlehnung an die Handlungsführung des «Telephos» darf der erste Teil der «Thesmophoriazusen» nicht uniform als Telephosparodie angesehen werden; die Unterschiede in der Art der Anlehnung sind erheblich.»

⁴⁸ *Paratragodia* 49.

⁴⁹ Cf. Arist. *Po.* 1453a 28-30.

⁵⁰ P. Pucci («Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche» *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* ser. 8, vol. 10-5 [1961] 324) prefere as designações «riduzione comica» e «deformazione comica».

jar a tragédia dos seus cumes sublimes para lhe «tirar as peneiras», por assim dizer, vestindo-a com as roupas incongruentes de um tipo de comédia que não se compadece com pretensiosismos. Esta «degradação» cômica da funcionalidade dramática dos *μηχανήματα* eurípidianos vai culminar, como veremos, no final da peça, com a degradação do próprio Eurípides, que aparecerá não só vestido com roupas de mulher — portanto sujeito, finalmente, à mesma humilhação de que foram alvo Ágaton, o Parente e Clístenes —, mas a desempenhar o papel de uma *lena*, seguramente a figura feminina mais desagradável da galeria possível de arquétipos de feminilidade, muito pior do que a *hetaira* Cirene, por meio da qual Ágaton é insultado em *Th.* 98.

B. A PARÓDIA DE *PALAMEDES*

Neste aspecto, pois, a paródia seguinte (vv. 765-784) continua na mesma linha da «degradação» cômica (*comic debunking*, apetece dizer) da tragédia eurípidiana iniciada com a paródia de *Télefo*. Desta vez é a *Palamedes*, tragédia representada em 415, que o Parente vai buscar inspiração. Depois de formular a pergunta *τίς ἔσται μηχανὴ σωτηρίας*; apropriadamente eurípidiana como se pode ver por *Hel.* 1034 e *Ph.* 890, o Parente lembra-se da situação patética de Éax, o qual, precisando de enviar uma mensagem ao pai, escreve-a sobre remos que lança logo de seguida no mar. De que o Parente precisa também de enviar uma mensagem (a Eurípides) não há dúvida; o problema é que não tem à sua disposição os dois elementos fundamentais do *μηχάνημα* de Éax: remos e mar. Aristófanes resolve a questão por meio daquilo a que Rau chama o «silogismo cômico»⁵¹, uma componente da *argumentatio comica* tipicamente absurda da «lógica» aristofânica: a partir do facto de que tanto os remos como as tabuinhas votivas do Tesmofóron são feitos de madeira, pode extrapolar-se para a conclusão de que a equivalência em termos de matéria é um argumento para postularmos uma equivalência em termos de

⁵¹ Cf. Rau (*Paratragodia* 51 n.79), que dá a seguinte definição do «silogismo cômico»: «die Technik ist die, daß willkürlich Dinge durch irgendein zufälliges tertium comparationis zur Deckung gebracht werden — zur Verblüffung des Publikums —, so als sei der Schluß die selbstverständlichste Sache der Welt». O autor apresenta outros exemplos: *Equ.* 207 sq., em que se faz uma equivalência entre a serpente e a salsicha, ambas compridas e... «vampiras» (*αίματοπόττης*, v. 208); e *Equ.* 1073 sqq., onde o Salsicheiro assemelha o «cão-raposa» à trireme em virtude de ambos serem velozes.

finalidade. Ou seja, nas palavras sintéticas do «silogismo» do Parente: ξύλον γέ τοι καὶ ταῦτα, κάκειῖν' ἦν ξύλον (v. 775).

Como a crítica aristofânica a *Palamedes* vai incidir sobretudo (para além da questão dos μηχανήματα disparatados e, por conseguinte, falhados) no facto de a tragédia de 415 ter sido considerada uma peça «fria»⁵² (cf. v. 848) — por outras palavras, demasiado sobrecarregada com adornos estilísticos⁵³ —, não surpreende que o pequeno trecho paratrágico em anapestos e paremíacos, entoado pelo Parente enquanto escreve a sua mensagem, avulte singularmente insulso (vv. 776-784). O apelo às mãos (que Rau [52] assemelha a passos euripídianos como *Alc.* 837-8, *Med.* 1244 sqq., *Herc.* 268 *Tr.* 1178) será muito provavelmente uma remissa para o canto que Éax teria entoado em *Palamedes*; mas Aristófanes procede mais uma vez à «redução cómica» do ambiente carregado de *pathos* em que o canto de Éax teria decorrido, fazendo seguir, à designação altisonante das letras que o Parente está a tentar desenhar como «arautos das minhas desgraças» (v. 780), um desabafo cómico de que o «ῥῶ» está difícil de desenhar. Um toque deliciosamente incongruente é dado pelo facto de o desabafo τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρόν (v. 781) constituir um paremíaco destituído de sílabas breves (a última é longa por posição), o que confere formalmente ao aparte batético do Parente o peso e a solenidade trágicos que estão justamente nos antípodas do conteúdo significativo do enunciado⁵⁴. A isto devemos juntar, ainda, o jogo de palavras proporcionado pela semelhança fónica entre μόχθων (v. 780) ε μοχθηρόν (v. 781), resumindo-se, assim, o interesse de que esta pequena paródia de *Palamedes* se reveste.

C. A PARÓDIA DE HELENA

Após a parábase, o Parente chega à conclusão de que o πόρος extraído de *Palamedes* não resultou (como, de resto, já se esperava...). Decide então «imitar a Helena recente» (v. 850: a tragédia foi representada em 412, o ano anterior a *Tesmoforiantes*), aproveitando o facto de estar vestido de mulher, elemento cómico que Aristófanes decide agora retomar, depois

⁵² Para um elenco dos autores antigos que utilizaram o termo ψυχρός (e derivados) no âmbito da crítica literária, ver Silva, *Crítica do Teatro* 318.

⁵³ Cf. a forma como Aristóteles aborda a questão em *Rh.* 1405b 35-1406b 19.

⁵⁴ Sem querer propor um silogismo cómico à maneira do Salsicheiro de *Equ.*, eis uma característica saliente da poesia helenística (a incongruência entre metro e «conteúdo»), típica em Calímaco e Teócrito, que faz parte, igualmente, da poética de Ar.

do interlúdio formado por *Télefo* e *Palamedes*, em que o vestuário feminino do Parente foi momentaneamente postergado para segundo plano (pode imaginar-se, contudo, que a indumentária feminina do Parente teria conferido comicidade adicional às suas encarnações insólitas de Télefo e Éax).

O primeiro dado auto-evidente que importa referir é o facto de, contrariamente ao que sucede no respeitante a *Télefo*, *Palamedes* e *Andrómeda*, termos, no caso de *Helena*, a possibilidade de determinarmos com bastante mais exactidão no que consiste a paródia a essa tragédia em *Tesmoforiantes*, visto que temos acesso directo ao texto integral da peça euripídiana. *Helena* poderá não ser a tragédia mais apreciada no *corpus* que a transmissão manuscrita de Eurípides nos deixou: falta-lhe, talvez, a força dramática de *Hipólito* e de *Medeia*, o *pathos* quase insustentável de *Troianas* ou a beleza vertiginosa de *Bacantes*. No entanto, é uma peça detentora de uma sofisticação⁵⁵ dramática e poética singulares; e no que concerne à questão da amálgama orgânica de ironia e profundidade psicológica das personagens que nela intervêm, não fica atrás da obra-prima absoluta que é *Orestes*. Nas palavras de Peter Rau (55), «das Ironie ist das eine, das die 'Helena' auszeichnet, das andere ist ihre starke theatra-lische Wirkung [...], hervorgerufen durch das ganz Märchenhafte von Szenerie und Sujet: göttliche Entrückung und Scheinbild von Götterhand, Errettung der schönen Griechin aus dem exotischen Barbarenland...» Rau lembra ainda a apelação de «operática» que G. Zuntz aplicou à tragédia. Não admira, portanto, que Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss se tenham inspirado nesta peça euripídiana para a elaboração da ópera *Die Ägyptische Helena*, apesar dos seus defeitos um dos dramas musicais mais belos do nosso século⁵⁶.

Ora *Helena* é uma tragédia superficialmente pouco consentânea com a ideia aristotélica já referida de que o seu dramaturgo foi o mais trágico dos tragediógrafos (*Po.* 1453a 28-30), pois de acção propriamente «trágica», tal como esta surge em *Medeia* ou *Ifigénia em Áulis* (para citarmos peças muito afastadas pela cronologia), temos muito pouco. *Helena* insere-se, antes, num grupo especial dentro das tragédias conservadas de Eurípides, de que as outras peças são *Ifigénia entre os Tauros* (414?) e *Íon* (413?). A terminologia utilizada para designar este grupo de tragédias

⁵⁵ Observa C.W. Willink que «for some sophistication is in itself a symptom of decadence» (*Euripides, Orestes* [Oxford 1986] LVI). «Warum?», como perguntaria a Clitemnestra de H. von Hofmannsthal e Richard Strauss.

⁵⁶ Note-se que os defeitos desta ópera advêm da opção errada de Hofmannsthal de se afastar do modelo euripídiano.

na produção euripidiana é variável: Rivier chega a propor «drama romanesco»⁵⁷, talvez por se poder fazer, deste modo, alusão imediata às duas componentes que predominam neste tipo de teatro: o desenrolar de um argumento repleto de reviravoltas inesperadas e de *suspense*; e a forte tonalidade emocional que é proporcionada pelas espantosas *anagnoriseis* que surgem nas três peças referidas.

Para além destes elementos, *Helena e Ifigénia entre os Tauros* têm ainda uma outra característica comum: o facto de a acção se passar em paragens bárbaras e perigosas, o que confere um maravilhoso exotismo àquilo a que os especialistas de língua alemã chamam a *Rettungshandlung* (ou seja, «acção de salvamento»), assim como às provações por que a heroína tem de passar, até ao momento do desfecho, em que acaba tudo num radiante *happy end*. Já se vê por esta apresentação esquemática do melodrama romanesco euripidiano que poucos mitos se adequariam tão bem a este tratamento como o de Perseu e Andrómeda, pelo que, apesar de a peça não ter subsistido até aos nossos dias, poderemos, na mesma, incluir *Andrómeda* neste grupo (tanto mais que integrava a mesma trilogia a que pertencia também *Helena*).

Mas os mitos mais conhecidos concernentes às figuras de Helena e Ifigénia (no fundo os que figuram nos Poemas Homéricos e na *Oresteia*) não se adaptavam facilmente a este tipo de teatro em que imperavam as «fantasias imprevisíveis do destino»⁵⁸, mitos esses que Eurípides utilizara já, por exemplo, no caso de Helena, em *Troianas*. Para *Helena e Ifigénia entre os Tauros*, Eurípides, o poeta proteico⁵⁹ sempre desejoso de introduzir na sua dramaturgia inovações de todos os géneros, vai socorrer-se de versões mais... romanescas dos mitos referentes às ditas personagens. Assim, nas tragédias em causa, Helena, por vontade de Hera, *não* foi para Tróia: em vez dela foi um εἶδωλον que Páris raptou, ao passo que a verdadeira esposa de Menelau foi levada por Hermes para o Egipto, onde, sob a protecção de Proteu, ficou à espera que a guerra acabasse e que o marido a viesse salvar. Por seu lado Ifigénia, devido à ajuda de Ártemis, conseguiu sobreviver à experiência traumática a que fora submetida pelo pai em Áulis, uma vez que a deusa, no último instante, substituiu a pobre

⁵⁷ Cf A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide* (Paris 2^a1975) 139. Sobre a impossibilidade de aplicar «etiquetas» a estes dramas euripidianos tardios, cf. o que escrevemos na «Introdução» a *Eurípides, Íon* (Lisboa 1994) 12-14.

⁵⁸ Expressão de M.F. Silva (*Crítica do Teatro* 134).

⁵⁹ Cf. M.H. Rocha Pereira, «Mito, Ironia e Psicologia no 'Orestes' de Eurípides» *Humanitas* 39-40 (1987-1988) 23.

donzela por uma corça não menos infeliz, que sofreu uma das primeiras das fatídicas consequências da ambição desmesurada dos Helenos liderados por Agamémnon. Estas versões dos mitos tinham aparecido já, é claro, no lírico arcaico Estesícoro (cf. fr. 192 Page) e nos chamados *Cantos Cíprios*; mas foi Eurípides que lhes conferiu o brilhantismo cénico e dramático que nunca deixou de estar associado ao autor de *Medeia*.

Concentrando-nos, agora, mais especificamente em *Helena*, é fácil compreender a reacção⁶⁰ que esta peça teria provocado em Aristófanes, quando da sua representação no ano anterior a *Tesmoforiantes*. Para além dos elementos já referidos, *Helena* surge como uma espécie de decantação de tudo quanto de sofisticado havia na poética euripidiana: e se os momentos líricos da tragédia de 412 são deveras notáveis pela sua beleza requintada (acima de tudo o párodo, o κομμός que se lhe segue e o terceiro estásimo), igualmente notável é o grau de intensidade emocional que Eurípides conseguiu criar na cena do reconhecimento entre Helena e Menelau. Ora será nisto que incidirá primacialmente a paródia aristofânica⁶¹, a qual atribui ao Parente, vestido de mulher, o papel de Helena, e a Eurípides, que não aparecera em cena desde o prólogo, o papel de Menelau. Antes, porém, de proceder à paródia da *anagnorisis*, Aristófanes extrai todo o efeito cómico possível do prólogo de *Helena*, uma vez que a situação do Parente, «protegido no altar do Tesmofóron, é grotescamente sugestiva da abertura da *Helena* euripidiana».⁶²

O Parente começa, com efeito, a declamar os primeiros versos da peça de Eurípides, alterando, contudo, *Hel.* 3 (*Th.* 857) para incluir um gracejo de teor escatológico, pois a expressão μελανοσυρμαίωι λεῶι cria um jogo de palavras com σύρματα, as caudas de tecido que ornamentavam a indumentária dos Egípcios, e συρμαῖα, uma planta medicinal que, segundo Heródoto (2.77), o mesmo povo utilizava como remédio para a obstipação intestinal e que aparece igualmente referida em *Pax* 1254. O conteúdo do prólogo euripidiano e a sua utilização paródica por Aristófanes foi resumido por Maria de Fátima Silva nos seguintes termos:

⁶⁰ Certamente o «love, amusement and alarm» de que fala Wycherley «Aristophanes and Euripides», *G & R* 15 (1946) 107, fortemente condimentado com todo o sarcasmo de que Ar. era capaz.

⁶¹ Cf. Rau (*Paratragodia* 56): «in der Helenaparodie liegt das Schwergewicht auf der Begegnung, der höchst effektvollen Anagnorisis, in der Andromedaparodie auf den Klagen, die in dem Original mit der Reponson der Echo eine ungewöhnliche Form fanden, in beiden Fällen also auf den auffallendsten und wirkungsvollsten Szenen der Vorlage.»

⁶² *Crítica do Teatro* 134.

«o comediógrafo põe em destaque o monólogo expositivo, que constitui uma abertura quase permanente nas tragédias de Eurípides, com as suas componentes tradicionais: localização da acção, revestida de traços exóticos (vv. 855-857 = *Hel.* 1 sq.), a proveniência e ascendência da personagem (vv. 859 sq. = *Hel.* 16 sq.), por fim a sua identidade (v. 862 = *Hel.* 22). Sucedem-se os antecedentes próximos da acção (vv. 864 sq. = *Hel.* 52 sq.), a focalização rápida do presente (v. 866 = *Hel.* 49) e o lamento pela suposta morte do herói (vv. 866 sq.)»⁶³. No entanto, como notou Peter Rau (56), há um motivo fundamental da tragédia euripídiana que falta na paródia de Aristófanes, a saber, o «fantasma» criado por Hera, à imagem e semelhança da verdadeira Helena. Isto vai fazer que, em *Tesmoforiantes*, Menelau-Eurípides não conteste a validade da *anagnorisis*⁶⁴, como sucede em *Helena*, na qual o rei de Esparta afirma que prefere fazer fé no sofrimento que teve de suportar em Tróia e não na mulher que tem à frente (*Hel.* 593: τοῦκεῖ με μέγεθος τῶν κακῶν πείθει, σὸ δ' οὐ), pois, por muito «verdadeira» que ela seja, não foi por ela que ele e tantos outros sofreram os horrores da guerra junto às margens do Escamandro (esta requintada «pincelada» psicológica é igualmente posta em relevo na já citada ópera de Richard Strauss).

À semelhança do que sucedera nas paródias de *Télefo* e *Palamedes*, o *pathos* empolado da recitação desta Helena bizarra vai ser transformado em *bathos* pelos apartes sardónicos da Segunda Mulher. Mas o sentido de ocasião dramática do Parente é de tal modo apurado que também ela é integrada nas *dramatis personae* da tragédia euripídiana. À pergunta de Menelau-Eurípides (v. 896) sobre a identidade da «velha» que está a injuriar a «filha de Tíndaro», o Parente responde que se trata de Teónoe (v. 897), personagem que, na peça de Eurípides, se tornava cúmplice de Helena e Menelau e avultava como peça central do *μηχάνημα σωτηρίας* que permitia a fuga, para Esparta, da heroína na companhia do seu herói. Mas em *Tesmoforiantes* é precisamente o contrário que vai acontecer: a Segunda Mulher é o «obstáculo» que acabará por inviabilizar o salvamento do Parente⁶⁵. No entanto, poderá dizer-se que, apesar desta «Teónoe» ser «do contra», Aristófanes quis, mesmo assim, que houvesse alguma

⁶³ *Crítica do Teatro* 135 -6.

⁶⁴ Cf. *Paratragodia* 57: «da das Motiv der doppelten Existenz Helenas fehlt, widerstreben beide Partner dem Anagnorismos nicht».

⁶⁵ Ar. subverte, portanto, a estrutura actancial de *Hel.* ao retirar a Teónoe o seu estatuto de «coadjuvante», conferindo-lhe, no seu lugar, esta nova função de «opositora» de «Helena» e «Menelau».

cumplicidade da parte da Segunda Mulher em relação ao Parente e a Eurípides na recriação paródica de *Helena*, uma vez que ela «acredita» que o suposto Menelau foi vítima de um terrível naufrágio: οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ ναυτιᾶις ἔτ', ὦ ξένε (v. 882). Mais tarde, porém, a Segunda Mulher começa a «desconfiar», pois quando Eurípides lhe pergunta (com *deadpan humour*) se ela o está a proibir de levar a «filha de Tíndaro» para Esparta, a resposta demonstra que a filha de Antíteo, do demo de Gargeto (v. 898), não se deixa enganar facilmente:

οἴμ' ὡς πανοῦργος καὐτὸς εἶναι μοι δοκεῖς
καὶ τοῦδέ τις ξύμβουλος. οὐκ ἐτὸς πάλαι
ἠιγυπτιάζετ'. (vv. 920-922)

Mas se a Segunda Mulher vai constituir o «obstáculo» do salvamento da pobre «Helena», vai ser indirectamente o veículo da *anagnorisis*, no momento em que o Parente declara, para grande espanto, certamente, da sua interlocutora:

οὐ γὰρ γαμοῦμαι σωι κασιγνήτῳι ποτὲ
προδοῦσα Μενέλεων τὸν ἐμὸν ἐν Τροίαι πόσιν. (vv. 900 sq.)

Ao ouvir o seu nome pronunciado, «Menelau» experimenta «um sobressalto de alma, logo seguido da necessidade de confirmação»⁶⁶. Isto vai dar lugar, finalmente, ao reconhecimento propriamente dito, cuja função dramática de «clímax» de toda esta paródia é salientada pela presença da esticomitía, processo poético simultaneamente tradicional e tipicamente euripídiano. A tensão aumenta cada vez mais a partir do v. 902 até atingir o ponto culminante no momento em que ambos os «esposos» se reconhecem devido aos traços fisionómicos inconfundíveis que vêem à sua frente. Como não poderia deixar de ser, é neste momento carregado de emoções fortes que Aristófanes vai introduzir um elemento de *bathos* incongruente: «Menelau» diz a «Helena» que reconhece nela a fisionomia da esposa; e «Helena» responde que também reconhece o marido, a partir daquilo que, segundo o manuscrito de Ravena, poderão ser as «sardinhas» ou «anchovas»⁶⁷ (ἐκ τῶν ἀφύων), mas que, com base na *Suda* e nos escólios, se pensa que será, antes, «alfazema espigada» (ἴφουα), palavra que está atestada, ainda, em Aristófanes, no fr. 572 K.-A.=560 K. — o que seria uma

⁶⁶ Silva, *Crítica do Teatro* 140.

⁶⁷ Mais propriamente «small fry of various fishes», na definição dada por LSJ (*s.u.*), o que conferiria à expressão um toque culinário (cf. *Ach.* 640).

nova incidência do cómico que visava pôr em relevo o facto de o sofisticadíssimo tragediógrafo ter sido filho de uma hortaliçeira. Logo de seguida, porém, «Helena» recupera a sua nobreza trágica ao suplicar o esposo com repetições abundantes à boa maneira euripídiana⁶⁸. Mas a Segunda Mulher não se deixa convencer. Nas palavras irónicas de Rau (63), «die schöne Tragödie, die man ihr da vorgespield, hat sie offensichtlich nicht beindruckt.»

Mais uma vez, pois, as esperanças do Parente vão ser goradas. «Teónoe» não está interessada em «participar» na farsa pseudo-euripídiana⁶⁹, e tanto o tragediógrafo como o Parente vão ter de pensar noutra estratégia.

D. A PARÓDIA DE ANDRÓMEDA

O novo estratégia será o recurso a mais uma tragédia euripídiana: desta vez a *Andrómeda* (pertencente à mesma trilogia de *Helena*), uma das peças mais admiradas de Eurípides na Antiguidade (τῶν καλλίστων Εὐριπίδου δραμάτων ἡ Ἀνδρομέδα, diz ΣRa. 53), cuja leitura motiva, aliás, a catábase cómica de Dioniso em *Rãs* (vv. 52 sqq.). Reconstituir esta tragédia perdida a partir dos fragmentos que dela nos restam é arriscado⁷⁰; mas é possível afirmar, contudo, que o *pathos* de *Andrómeda* seria mais intenso ainda do que o de *Helena*. Isto porque a situação da heroína na tragédia perdida era muito mais perigosa⁷¹, a ponto de antecipar o *suspense* que, mais de dois mil anos depois, seria apanágio de certos filmes hollywoodescos de terror exótico e gótico, como os clássicos *King Kong* de Merian C. Cooper (1933) ou *Frankenstein* de James Whale (1931), em que temos igualmente uma jovem bela e vulnerável prestes a ser trucidada por um repelente ser monstruoso. Por outro lado, a própria componente exótica era também mais acentuada em *Andrómeda*, visto que

⁶⁸ Cf. Rau, *Paratragodia* 62; W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik* (Stuttgart 1934) 214-226.

⁶⁹ Cf. as observações de F. Muecke («Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes» *Antichthon* 11 [1977] 67) sobre o papel «individualista» da Segunda Mulher na recriação paratrágica de *Hel.*, o qual leva a autora a considerar esta cena «Aristophanes' most striking example of theatrical self-consciousness, in spite of the fact that it contains no explicit breaking of the dramatic illusion».

⁷⁰ Cf., no entanto, as engenhosas reconstituições de Webster (*Tragedies of Euripides* 192-9) e F. Babel, *Euripides, Andromeda* (Stuttgart 1991) 45-63.

⁷¹ Cf. Rau (*Paratragodia* 67): «die Gefahr ist für Andromeda weithaus bedrohlicher als für Helena».

a heroína etíope, apesar de aparecer nas artes plásticas da época vestida com indumentária grega⁷², era, afinal de contas, bárbara. E a componente «maravilhosa», presente de modo pontual em *Helena* na pessoa da vidente Teónoe, vai adquirir sem sombra de dúvida muito mais relevância em *Andrómeda*, visto que a pobre donzela será salva por um herói que não corre como Aquiles, nem domina cavalos como Heitor, mas que, em vez disso,... voa. Vários são, por conseguinte, os elementos que terão feito que *Andrómeda* surgisse aos olhos da assistência sentada no teatro de Dioniso em 412 como uma peça verdadeiramente espectacular.

Para além do mais, como notou M.F. Silva, «pela primeira vez, o poeta apresentara aos Atenienses o despertar do amor entre dois seres na flor da juventude, puros e desafortunados»⁷³, circunstância que confere à tragédia um cunho praticamente romântico. É evidente, também, que neste aspecto a paródia paratrágica de Aristófanes vai ser detentora de comicidade adicional, uma vez que poucas acções cénicas devem ser mais hilariantes do que esta inversão perfeitamente louca da identidade dos ditos «seres na flor da idade, puros e desafortunados», que os transformará num par de velhotes mais ou menos ridículos a desempenharem o que parece ser a manifestação de uma insólita paixão homossexual — e lá está a reacção admirada, mas indulgente, do Cita (vv. 1118 sqq.) para provar que é assim que o comediógrafo quis que se interpretasse a cena.

A *Andrómeda* euripídiana abria, ao que parece, com o quadro, repleto de *pathos*, de uma jovem acorrentada a um rochedo, na iminência de ser devorada por um monstro marinho (enviado por Posídon para castigar a arrogância de Cassiopeia, mãe de Andrómeda, que fora insolente para com os deuses a ponto de afirmar que a filha era mais bela que as nereides). É difícil, pois, como observou Peter Rau (68-9), não pensarmos na abertura de *Prometeu Agrilhoado*, ainda que as semelhanças sejam meramente superficiais; mas a grande diferença é que, ao passo que o suplício de Prometeu vai condicionar uma acção cénica praticamente desprovida de «acção», no caso de *Andrómeda*, pelo contrário, temos a circunstância de ser a própria imobilidade passiva da heroína a dar origem à forte dramaticidade da peça⁷⁴. Claro que, na paródia aristofânica, tal intensidade dramática não poderá ser recriada: ao archeiro Cita, no papel do monstro

⁷² Cf. Webster, *Tragedies of Euripides* 304-5.

⁷³ *Crítica do Teatro* 155.

⁷⁴ «Andromedas Notlage [...] ist rein dramatischer Natur: Verlassenheit und Gefahr sind durch äußeres Geschehen bedingt, und ebenso von außen erfolgt die Rettung; die seelische Bewegung der Heldin ist Reaktion auf die äußeren Umstände» (*Paratragödie* 69).

marinho, falta, efectivamente, a faculdade de aterrorizar a assistência; e a própria «Andrómeda», presa ao altar do Tesmofórion, não é uma figura suficientemente patética e comovedora. Mesmo assim, Aristófanes consegue, na sua paródia, um notável efeito na imitação cômica da expressiva monódia que a heroína euripídiana teria cantado no início da peça de 412, monódia essa que seria regularmente interrompida pela voz da ninfa Eco, escondida numa gruta⁷⁵ (o que nos leva a perguntar se Hugo von Hofmannsthal não terá sido, também, um leitor atento de *Tesmoforiantes*, uma vez que noutra ópera que o poeta austríaco e Richard Strauss criaram submetida ao tema de uma heroína helénica abandonada, *Ariadne auf Naxos*, assistimos à repetição, feita pela ninfa Eco, dos lamentos da pobre irmã de Fedra, tal como sucede na paródia de *Andrómeda* em *Tesmoforiantes*). Começemos, pois, por considerar a primeira das três partes em que se divide a paródia aristofânica de *Andrómeda* em *Tesmoforiantes*, as quais Werner Mitsdörffer (66) delimitou do seguinte modo: a «große Arie» do Parente (vv. 1015-1055); a utilização cômica do motivo da ninfa Eco (vv. 1056-1097); e o aparecimento de Eurípides disfarçado de Perseu, que tenta salvar o Parente — sem êxito, obviamente.

No seu estudo intitulado *The Imagery of Euripides*, Shirley Barlow afirma que «the monody as Euripides saw it required extreme and varied emotions and situations»⁷⁶: ora isto é precisamente o que não falta no caso de *Andrómeda*, dominada por um leque variadíssimo de emoções extremas, desde a dor obsessiva ao abandono, desde a indignação perante a injustiça da situação à lamentação sobre a crueldade do destino. Aristófanes tira partido desta propensão euripídiana para a apresentação (sempre requintada do ponto de vista formal) de emoções avassaladoras⁷⁷, de modo que «o espectador revê o poeta hábil em despertar piedade, devassador da alma humana, estilista imaginativo, ainda que sempre pela lente deformadora de Aristófanes»⁷⁸. O Parente começa, com efeito, por invocar as virgens amigas de *Andrómeda* (v. 1015), que formariam o coro na tragédia euripídiana, perguntando-lhes «retoricamente» como poderá

⁷⁵ Cf. W. Mitsdörffer, «Das Mnesilochoslied in Aristophanes' Thesmophoriazusen» *Philologus* 98 (1954) 65.

⁷⁶ S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language* (London 1971) 43.

⁷⁷ De resto, segundo Mitsdörffer (art.cit. 93), há pelo menos nove citações da *Andrómeda* euripídiana na monódia do Parente: v. 1015 = fr. 117 N²; vv. 1018-1020 = fr. 118, 1-3; vv. 1022 sq. = fr. 120, 1 sq.; vv. 1029-1033 = fr. 122a; v. 1034 sq. = fr. 122b; vv. 1039-1041 = fr. 122c; vv. 1047-1049 = fr. 122d; vv. 1050-1053 = fr. 122e; v. 1054 sq. = fr. 122f.

⁷⁸ Silva, *Crítica do Teatro* 149.

fugir ao guarda Cita, incumbido pelo prítane de o vigiar (cf. vv. 931 sqq.). A construção gramatical que o Parente emprega nessa pergunta (πῶς ἄν + optativo) foi definida por Rau (71) como sendo especialmente «paratrágica» (à semelhança do que sucede em *Equ.* 16 e *Pax* 68), o que confere às palavras iniciais da «große Arie» um toque deliciosamente incongruente: pois o Parente, no seu papel de Andrómeda, está a fazer alusão à sua situação real de velhote, já farto daquela brincadeira, que quer voltar para casa⁷⁹; no entanto, utiliza, para tal, a linguagem empolada da «paratragédia». Em seguida (v. 1019), é a ninfa Eco que será interpelada (κλύεις, ὃ προσάιδουσα τᾶμ' ἐν ἄντροις), à qual «Andróméda» irá fazer as suas queixas sobre a situação patética em que se encontra, e a quem dirige o ὄρῳς do v. 1029. Mas depois lembra-se da presença das amigas que invocara nos versos iniciais da sua monódia, e dirige-se a elas, em termos que denunciam, ao mesmo tempo, o fogo de artifício verbal e o patético (quase demasiado enfático) de que Eurípides era capaz:

γοᾷσθὲ μ', ὃ γυναῖκες, ὥς
μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος,
- ὃ τάλαις ἐγώ, τάλαις - ... (vv. 1036 sqq.)

Mas de repente as «virgens» invocadas inicialmente deixaram de o ser (v. 1036); e o Parente emprega agora o masculino ao referir-se a si mesmo. Mitsdörffer salienta, contudo, que, apesar de o Parente ter desistido de fingir que está rodeado de um coro de donzelas e de não empregar o feminino, «der Stil dieser Verse ist nichtdestoweniger wieder rein tragisch» (82). E lá está o pedido γοᾷσθε para o comprovar (cf. *A. Pers.* 1073; *E. Tr.* 288). A instabilidade dada pelo misto de seriedade e paródia, pela identidade incerta do «coro» e pela sexualidade ambivalente do cantor da monódia confere, agora, ao canto do Parente, o *Ästhetizismus* «picante» que L. Lenz⁸⁰ salienta relativamente à presença de Ágaton no prólogo de *Tesmoforiantes*. Mas ao passo que o canto de Ágaton é, como vimos, um autêntico malabarismo musical, metricamente (pelo menos) o canto do Parente é bastante mais simples. Pois se no canto de Ágaton predominaram os metros jónicos (sugestivos de erotismo e de paragens exóticas), no canto astrófico do Parente vão predominar os metros jâmbicos,

⁷⁹ Cf. Silva, *Crítica do Teatro* 147: «o Parente, improvisada donzela, entrecorta os lamentos trágicos de vítima inocente com comentários à sua situação real de velho, em trajos ridículos de mulher, preso à canga sob a guarda de um Cita, sem ver maneira de se escapar para casa.»

⁸⁰ Cf. «Eurípides Anaselgainomenos» 101.

nas variantes crético, baquiu e espondeu. Nos vv. 1050, 1052 e 1053 surgem metros dactílicos, que, juntamente com os dócmios do v. 1054, proporcionam um clima emocional mais carregado ainda.

A paródia de *Andrómeda* prossegue com o aproveitamento das potencialidades cómicas da figura da ninfa que, só no seu antro, não fazia mais que repetir as palavras da donzela acorrentada (vv. 1065 sqq.)⁸¹. Claro que se trata de um processo cómico de êxito garantido (como qualquer pessoa que tenha tido a experiência de leccionar sobre *Tesmoforiantes* sabe a partir do riso que esta cena nunca deixa de provocar nos ouvintes), pois a partir do momento em que o Parente perde a paciência com as repetições incessantes de Eurípides no papel da Eco invisível⁸² (cf. βάλλ' ἐς κόρακας [v. 1079], uma expressão muito pouco trágica, diga-se de passagem!), é certo que a assistência adere de imediato — mais ainda quando o objecto das repetições é o grego trapalhão⁸³ do Cita (vv. 1082 sqq.). No entanto, o carácter «imediato» da *Wirkung* cómica desta cena não escamoteia a sofisticação com que os efeitos são obtidos. Conforme notou Rau (80), a cena decorre em três níveis de ilusão cómica, os quais, apesar de distintos, encontram-se organicamente integrados uns nos outros: um primeiro nível de ilusão cómica será simplesmente o da «Illusion des Spiels»; o segundo nível é o do «Spiel im Spiel»; e o terceiro é aquilo que Rau designa pelo «reales Geschehen im Theater», ou seja, uma amálgama orgânica dos vários elementos constitutivos da paródia, que corresponde ao nível em que a assistência irá aderir à comicidade da cena.

A parte inicial do aproveitamento cómico da ninfa Eco é bem euripídiana. «Andrómeda» invoca a noite no v. 1065 (ᾧ Νύξ ἰερά), um pouco à semelhança do que fazem outras heroínas euripídianas, como Electra num dos mais belos passos de toda a poesia grega:

πότνια, πότνια Νύξ,
ἵπνοδότειρα τῶν πολυπόνων βροτῶν,
Ἐρεβόθεν ἴθι, μόλε μόλε κατάπτερος
τὸν Ἀγαμεμόνιον ἐπὶ δόμον. (*Or.* 174-7; cf. também *El.* 54, *Hec.* 68)

⁸¹ F. Zeitlin («Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*» in H.P. Foley [ed.], *Reflection of Women in Antiquity* [New York 1981] 192) observa que Eco é especialmente relevante em *Th.*, visto que estamos numa comédia que dá grande importância ao conceito de *mimesis* e nada, afinal, apresenta a *mimesis* num estado tão depurado como o fenómeno da catafonia.

⁸² Sobre a invisibilidade de Eurípides no papel de Eco, cf. Pucci, «Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche» 376.

⁸³ Para uma caracterização do grego do Cita, ver E.M. Hall, «The Archer Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*», *Philologus* 133 (1989) 40.

Assistimos, logo de seguida, à «recriação de um ambiente patético, em que domina o negrume ponteadado da luz das estrelas»⁸⁴. Tudo bem consentâneo com a atmosfera carregada de *pathos* típica da tragédia de Eurípidés. Mas o ambiente vai alterar-se radicalmente a partir do momento em que «Eco» começa a repetir as lamentações de «Andrómeda». Esta impacienta-se, a ponto de tratar a ninfa pelo vocativo γραῦ (v. 1073). Como resposta ao pedido do Parente de o deixar μονωιδῆσαι (v. 1077), o poeta trágico no papel de Eco continua a repetir o que ouve. Estamos agora numa cena bem aristofânica, como as semelhanças com certos passos de *Acarmanos* poderão confirmar (cf., por exemplo, *Ach.* 431 sqq., 1097 sqq.).

Mas de repente voltámos à tragédia euripídiana com a entrada do tra-gediógrafo disfarçado de Perseu (v. 1098 sq.):

ὄ θεοί, τίς ἐς γῆν βαρβάρων ἀφίγμεθα
ταχεῖ πεδίλωι—

Esta entrada, na tragédia de 412, teria assumido uma espectacularidade especial devido ao uso da μηχανή, que Pólux (4. 128) dá como o meio de transporte de Perseu na *Andrómeda* de Eurípidés⁸⁵. É pouco provável, contudo, que Aristófanes tenha utilizado o mesmo processo para a entrada de Eurípidés disfarçado de Perseu, apesar do emprego cómico da μηχανή com vista à ridicularização da tragédia euripídiana estar bem atestado em *Paz*, com o hilariante voo de Trigeu até ao Olimpo, numa imitação imaginativa do voo de Belerofonte na peça homónima de Eurípidés. É que se «Perseu» aparecesse em cena transportado pela grua, seria pouco lógico que o Parente empregasse a forma ἐκδραμών (v. 1011), que não sugere a ideia de voar. A utilização de παρέπτετο no v. 1014 pode suscitar alguma incerteza; mas uma interpretação válida da aparente contradição das duas formas verbais, que de resto põe em relevo a comicidade da cena, poderá ser a de Maria de Fátima Silva (154 n. 96): «não seria de supor, em vez de uma μηχανή, que nada nos autoriza a imaginar em cena, um Eurípidés grotesco, que avança para Andrómeda em corrida, a imitar comicamente os movimentos do voo?». Para o público que se lembrava ainda da aparição de Perseu na *Andrómeda* do ano anterior, isto teria porventura mais graça do que a utilização da grua em

⁸⁴ Silva, *Crítica do Teatro* 153.

⁸⁵ Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford 1956) 68; P. Amott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.* (Oxford 1962) 73.

si, pois o grotesco dos movimentos do actor a simular o acto de voar provocariam, certamente, grande hilariedade, ao mesmo tempo que submetiam, só por si, o *Einfall* espectacular de Eurípides ao *comic debunking* (ou à «degradação cômica») a que já se fez alusão no respeitante às paródias de *Télefo* e de *Palamedes*.

Mais uma vez, como na paródia de *Helena*, a seriedade trágica do diálogo entre o «herói» e a «heroína» é anulada pela incompreensão de um terceiro. Desta vez é o Cita, bastante mais tosco que a Segunda Mulher, que vai, primeiro, «degradar» o romantismo da cena com a sua suposição de que se trata de uma paixão erótica abrasadora entre dois velhos homossexuais; e, em seguida, impedir que o *μηχάνημα σωτηρίας* resulte.

Assim, tal como acontecera nas paródias de *Télefo*, *Palamedes* e *Helena*, «o todo resulta na inversão completa do original trágico, que assim é posto a ridículo nos seus aspectos mais salientes»⁸⁶. As soluções surpreendentes que Eurípides encontrara para as suas tragédias são aqui criticadas por não serem verdadeiramente funcionais do ponto de vista dramático. Assim, «Télefo» sacrifica Orestes, mas não consegue o que quer; «Éax» não obtém qualquer espécie de socorro; «Helena» e «Menelau» são impedidos de fugir por uma «Teónoe» inesperadamente malévola; e, se aceitarmos a interpretação de Edith Hall de que o Cita representa uma amálgama das várias personagens masculinas bárbaras que apareciam como opositores do herói e da heroína em *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Andrómeda*, então temos a inversão completa de que fala M.F. Silva, na circunstância bizarra de termos como «vencedor», no final deste melodrama romanesco hilariante que é a paródia de *Andrómeda* em *Tesmoforiantes*, não o heróico «Perseu», mas uma figura boçal e ridícula que reúne as características de Toas, Teoclímeno e Cefeu: o Cita⁸⁷.

IV. A COMICIDADE DA TEMÁTICA «FEMINISTA»

...κωμωιδοδιδασκαλίαν εἶναι ζαλεπώτατον ἔργον πάντων
(*Equ.* 516)

⁸⁶ Silva, *Crítica do Teatro* 155.

⁸⁷ Cf. Hall («The Archer Scene in Aristophanes' *Thesmophoriasuzae*» 43): «the archer is the comic substitute for Euripides' savage barbarians of recent productions, Thoas, Theoclymenus, probably Cepheus or his minions and possibly the Sicilian Cyclops».

A tentativa de determinar a «tragicidade» de uma tragédia, ou a «comicidade» de uma comédia, não é uma tarefa tão tautológica e redundante como poderá à primeira vista parecer: avulta como uma questão estética de primeira importância na consideração do teatro antigo. É claro, por exemplo, que a *Wirkung* trágica de uma peça como *Helena* de Eurípides (se é que tem alguma...⁸⁸) é radicalmente diversa daquela que é produzida por *Hipólito* ou *Troianas*. E, apesar de semelhanças superficiais, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Mulheres na Assembleia* funcionam, como comédias e como obras de arte, de modo inteiramente diferente umas das outras. Por outras palavras — e formulando a questão de modo crasso — o leitor/espectador que se ri ao ler/ver estas três comédias não se ri em todas pelas mesmas razões: num caso, o estímulo cómico que tem como finalidade ulterior provocar o riso (ou, quando muito, um sorriso divertido de boa disposição) faz apelo directo ao «picante» que se vislumbra sempre em maior ou menor grau quando se trata de levantar questões concernentes à antiquíssima mas sempre moderna «guerra dos sexos»; no caso de *Tesmoforiantes*, o leque de possibilidades permitido pela comicidade específica da peça remete para um tipo de humor bastante mais subtil, uma vez que, ao lado de gracejos hilariantes de teor erótico (no caso de Ágaton, como vimos, relativos ao tema da sexualidade ambígua, indefinida quanto a uma demarcação clara entre heterossexualidade e homossexualidade; no caso da confrontação do Parente com as *Tesmoforiantes*, na sequência da suposta «imoralidade» do teatro de Eurípides, relativos à sexualidade extraconjugal), vamos ter um aproveitamento cómico, sem paralelo no teatro ou no cinema de qualquer época, de questões assumidamente literárias, no âmbito do qual é possível fazer que o público se ria às gargalhadas, numa *comédia*, com citações e paródias de *tragédias!*

⁸⁸ Nunca será demais citar as imortais palavras de A.M. Dale a propósito da «tragicidade» de *Helena*: «Is the whole of it then just a light-hearted interlude, a romantic play where the sun shines and the sea is a sparkling blue and the characters are bathed in a golden brightness and their sufferings need not trouble us since we know all the time that they are only a foil to the happy ending? [...] For Euripides and his audience the *Helen* was a 'tragedy', and that concept is a hospitable one, embracing, for instance, within no great number of years this play, the *Oedipus Tyrannus*, the *Philoctetes*, and the *Bacchae*. [...] The issues may vary greatly in profundity but there must be issues at stake, and something must emerge, however darkly, fitfully, or enigmatically, about the dealings of gods with men» (*Euripides, Helen* [Oxford 1967] VIII-IX). A esta última frase deu C.W. Willink uma necessária correcção: «what 'emerges' from a Greek tragedy is not a 'message' [...], but an aesthetic experience to be assessed against a background of changing values» (*Euripides, Orestes* [Oxford 1986] XXVII n. 21).

Por outro lado, o conceito de comicidade, entendido como o conjunto de factores que efectivamente diverte e faz rir a assistência, não pode ser negligenciado pelo estudioso da comédia antiga, uma vez que se trata de um assunto pelo qual o próprio Aristófanes se interessou, como se vê pelas parábases de *Nuvens* e de *Paz* e pelos versos iniciais de *Rãs*. Nestes trechos, Aristófanes formula uma «estética» da sua comédia que poderá surpreender quem a leve inteiramente a sério, uma vez que o poeta critica nos seus adversários o recurso a processos cómicos rasteiros que ele próprio emprega, discrepância essa que se verifica com especial nitidez em *Paz*, em cuja parábase o coro afirma (vv. 748-50.):

τοιαῦτ' ἀφελὸν κακὰ καὶ φόρτον καὶ βωμολοχεύματ' ἀγεννῆ
ἐπόησε τέχνην μεγάλην ἡμῖν κάπύργωσ' οἰκοδομήσας
ἔπεσιν μεγάλοις καὶ διανοίαις καὶ σκόμμασιν οὐκ ἀγοραίοις...

Ora a discrepância entre as intenções e a prática reside no facto de estes versos pertencerem à parábase de uma comédia cujo prólogo assenta num tipo de humor que, em termos de *Wirkung* estética, não faz mais que desprender um perfume artístico a... excremento (não é por acaso que o Segundo Escravo pergunta aos espectadores se não sabem onde se poderá arranjar um nariz sem buracos [vv. 20 sq.]), com requintes de obscenidade, ainda para mais, de uma grosseria a toda a prova, como quando o Primeiro Escravo pede ao Segundo Escravo um bolo de excremento «proveniente» de um prostituto homossexual, acrescentando, para cúmulo, τετριμμένης γὰρ φησιν ἐπιθυμεῖν (*Pax* 11-2), deixando à imaginação dos espectadores a determinação do local e do instrumento (ou instrumentos, tratando-se de um prostituto...) de tal «trituração». Trata-se, justamente, de o género de comicidade que é criticado nos versos iniciais de *Rãs* — aliás de forma inultrapassavelmente provocatória, visto que, ao pôr em cena um escravo à boa maneira da comédia «tosca» juntamente com o *dandy* exuberante de gostos refinados que é o deus Dioniso, Aristófanes consegue, assim, fazer rir a assistência com as tradicionais piadas à defecação (*Ran.* 3, 5, 8, etc.) e à flatulência (v. 10), ao mesmo tempo que afirma categoricamente, pela boca do deus do teatro, que tais piadas são de péssimo gosto⁸⁹.

Será esta discrepância entre a teoria e a prática da comicidade aristofânica uma aporia, ou não será que se trata, aqui, de um falso problema? A propósito da cena de *Mulheres na Assembleia* que Aristófanes dedica

⁸⁹ Cf. Dover, *Aristophanic Comedy* 59.

ao tema da obstipação de Blépiro (*Ec.* 311-373), Maria de Fátima Silva dá a entender que a utilização cómica da escatologia pode ser de dois tipos, dependendo ou não da existência de uma «justificação dramática segura»⁹⁰. Esta está presente, segundo a autora, em *Rãs* 285-308, onde a utilização da comicidade escatológica tem o objectivo de realçar a personalidade ultratímida de Dioniso; ao passo que Blépiro e a sua obstipação constituem, pelo contrário, «uma cedência à vulgaridade e à tradição popular de um Aristófanes que, fatigado pelos anos, se aproximava do termo de uma existência devotada a Dioniso». Não sei se tal distinção é necessária, porquanto a referência directa às necessidades fisiológicas e sexuais do ser humano avulta como uma característica intrínseca da comédia antiga, sem a qual o género perderia parte da sua especificidade. Isto determina que, por muito que Aristófanes queira demonstrar que está consciente do mau gosto de que tal comicidade é detentora, tais gracejos continuem sempre a aparecer, pois sem eles faltaria um ingrediente absolutamente essencial, como se pode ver pela interpretação abrangente que Ihe deu Dover em termos de auto-afirmação do indivíduo relativamente à sociedade: «devaluation of gods, politicians, generals and intellectuals may be taken together with ready recourse to violence, uninhibited sexuality, frequent reference to excretion and unrestricted vulgarity of language, as *different forms of self-assertion* of man against the unseen world, of the average man against superior authority, and of the individual against society»⁹¹.

Quais são, pois, os factores que, tomados em conjunto, determinam a comicidade de uma comédia? Stanford entende que são 24, e inventariou-os da seguinte maneira⁹²: incongruência, surpresa, o disparate resultante de estar tudo de «pernas para o ar»⁹³, exagero, anticlímax, desordem, o absurdo, mímica, estupidez, vulgaridade, troça, exuberância, deformidade, falta de lógica, *nonsense*, verborreia, mistificação⁹⁴, o derrubar de personagens poderosas e orgulhosas, novidade, confusão mental, dolo, aberração, o desafio às convenções e infantilidade.

⁹⁰ M. F. Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga» in *O Teatro de Aristófanes* 64-5.

⁹¹ Dover, *Aristophanic Comedy* 41. O itálico é meu.

⁹² W.B. Stanford, *Aristophanes, Frogs* (London 21963) XXXVIII.

⁹³ Factor esse que Stanford designa sucintamente recorrendo ao vocábulo inglês *topsyturvydom*.

⁹⁴ A «mistificação» é o único factor de comicidade de que Stanford (XXXVIII n. 52) dá uma definição: «this occurs when elaborate preparations are made for some purpose unknown as yet to the audience (who will laugh at the relief from curiosity and tension when the purpose is finally revealed)».

Claro que esta lista não é a única possível, e cada estudioso terá a sua opinião acerca das componentes a eliminar ou acrescentar. Não irei analisar a presença de cada um destes factores na comicidade de *Tesmoforiantes*, tarefa que me parece demasiado ambiciosa; abordarei, antes, a comicidade da peça na vertente que me pareceu mais sugestiva e peculiar a esta comédia: a temática «feminista».

Na parábase de *Paz*, Aristófanes gaba-se de não ter integrado no elenco das suas comédias personagens femininas (v. 751), dando a entender, por um lado, que tal processo era próprio da comédia de mau gosto; e provando, por outro, que a figura feminina era considerada, pela assistência do teatro de Dioniso, intrinsecamente cómica — de outro modo os seus rivais, empenhados em explorar o cómico fácil de êxito garantido, não a utilizariam. Apesar dos pruridos estéticos do comediógrafo, temos, em comédias posteriores a *Paz*, como *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Mulheres na Assembleia*, o aproveitamento da figura feminina. Como é que tal figura se vai coadunar com a comédia «rarefeita» de Aristófanes?

Em primeiro lugar, já vimos que a «rarefação» da comédia aristofânica em relação ao tipo de comicidade cultivada pelos rivais contemporâneos do autor de *Tesmoforiantes* não é tão radical como as parábases de *Paz* e *Nuvens* pretendem. Podemos reconhecer que, efectivamente, à excepção da cena final de *Mulheres na Assembleia*⁹⁵, não temos, em Aristófanes, o motivo da velha licenciada e embriagada, criada por Frínico⁹⁶, cuja presença no *Máricas* eupolidiano o poeta de *Nuvens* critica (*Nub.* 553 sqq.) — muito menos o «córdax», a dança de mau gosto que tal personagem executava. Mas tal não significa que Aristófanes não recorra aos dois lugares-comuns mais frequentes no aproveitamento cómico e misógino da figura feminina: o alcoolismo e a ninfomania. Uma manifestação brilhante deste ideário «primitivo» aparece no discurso do Parente sobre as fraquezas femininas que Eurípides se absteve de incluir nas suas tragédias (*Th.* 466-519). Como notou Froma Zeitlin, «the anecdotes he tells of adultery and supposititious babies come straight out of the typical male discourse of the comic theater and the women he depicts as overly fond of wine and sex conform to the portrait of the comic

⁹⁵ Mas note-se que, relativamente a esta cena, J. Henderson («Older Women in Attic Comedy» *TAPA* 97 [1987] 118-9) poderá ter razão quando argumenta que a finalidade do retrato grotesco das três velhas não é tanto a ridicularização da figura feminina, mas sim a apresentação do problema em que o Jovem se encontra sob uma perspectiva «as comically nightmarish as possible» (119).

⁹⁶ Cf. *Nub.* 556.

woman»⁹⁷. Também a vigarice (por assim dizer) da figura feminina é aproveitada por Aristófanes no discurso do Parente, na questão das crianças supostas e, ainda, como demonstrou Robin Seager, no pormenor de as esposas adúlteras mastigarem alho para os maridos não sentirem o cheiro dos perfumes com que se adornaram para ir ao encontro dos amantes (vv. 493 sqq.)⁹⁸.

Mas a figura feminina da Comédia Antiga eleva-se acima de tudo isto no momento em que Aristófanes cria duas personagens singulares: Lisístrata e Praxágora. Logo, será possível afirmar que, se Aristófanes pactuou, em certa medida, com os estereótipos habituais do género, deixou-os a perder de vista com a criação das personagens femininas referidas, ambas detentoras de uma consciência cívica e social admirável, à luz da qual os cidadãos atenienses das mesmas peças avultam de modo singularmente negativo.

A. A FEMINILIDADE «PARASEXUAL»

Apreciando *Tesmoforiantes* no conspecto geral da comédia aristofânica, Carol Moulton observou que «nowhere else are the potentialities and ambiguities of the poetic function set in such a universal and volatile matrix: the relationships of men and women»⁹⁹. Mas essas relações são vistas, na peça, de forma desfocada e deturpada, muito simplesmente porque, por razões várias, as principais personagens masculinas da peça nunca demarcam um espaço inconfundivelmente viril, em virtude de todas elas — o Parente, Eurípides e Ágaton (não esquecendo Clístenes) — aparecerem mais cedo ou mais tarde vestidas de mulher. Esta ausência de uma demarcação clara entre masculino e feminino é igualmente resultante do facto de todo o elenco da peça, desde os actores aos coreutas (à excepção, supostamente, da bailarina produzida por Eurípides na sua metamorfose em *lena*), ser constituído por membros do sexo masculino: uns são mulheres «a sério», ou seja, o coro de Tesmoforiantes; mas outros são mulheres «a brincar»; só que todos são homens vestidos de mulher. Temos, pois, sem dúvida, uma situação altamente incongruente, que leva à seguinte interrogação: não pareceria estranho, à assistência, que o Parente desse nas

⁹⁷ «Travesties of gender and genre» 174.

⁹⁸ Cf. R. Seager, «Aristophanes Thesm. 493-496 and the Comic Possibilities of Garlic» *Philologus* 127 (1983) 139-42.

⁹⁹ *Aristophanic Poetry* 110.

vistas como homem vestido de mulher no meio de «mulheres» que eram, visivelmente, homens transvestidos? Não seria de inferir que o tipo de comicidade que Aristófanes quis explorar nos momentos que antecedem a parábase de *Tesmoforiantes* só resultaria plenamente em circunstâncias de representação teatral em que houvesse, de facto, como hoje, intervenientes de ambos os sexos? Julgo que a pergunta tem pertinência porque põe em relevo a deliciosa incongruência de base de grande parte da acção de *Tesmoforiantes*; mas por outro lado a sua formulação equivale a esquecer uma das características mais salientes da comédia aristofânica, a que Dover chamou «o tratamento selectivo da realidade»¹⁰⁰, e que surge com especial incidência em *Tesmoforiantes* e *Mulheres na Assembleia*, comédias em que temos homens vestidos de mulheres e vice-versa. Nas palavras de Dover, «in both plays a systematic attempt to account for every element in the disguise would slow things down too much; a selection is therefore made, and the selection is not quite the same in both cases». Por outras palavras, é muito possível que a comicidade resultante da incongruência de base a que aludí seja um aspecto para o qual o leitor moderno da comédia antiga está mais sensibilizado do que o espectador antigo, «imunizado», de certa forma, contra o «vírus» de esperar ver em cena situações verosímeis pela normalidade de comédias com coros constituídos por formigas, cegonhas, peixes, rãs, cabras, vespas e aves¹⁰¹ — perfeitamente receptivo, por conseguinte, à exigência de *Tesmoforiantes* de ter de dar, aqui e ali, um certo «desconto».

No prólogo de *Tesmoforiantes*, o Parente fica de tal modo intrigado com as afirmações de Ágaton acerca da possibilidade de se chegar pela «imitação» a experiências normalmente fora do nosso alcance (como a experiência, por exemplo, de, sendo homens, «sermos» mulheres, ou vice-versa) que quer saber mais (v. 172). Isto não é de admirar se pensarmos que é, afinal de contas, o Parente a pôr em prática as ideias de Ágaton acerca da *mimesis*. Claro que a recusa de Ágaton é uma exigência cômica, pois não teria graça nenhuma que fosse Ágaton a infiltrar-se entre as *Tesmoforiantes*, visto que isso não operaria qualquer efeito de incongruência, limitando-se a repetir, de qualquer forma, uma «graça» que o prólogo já esgotara, a de pôr em relevo a feminilidade e as preferências eróticas suspeitas de Ágaton. Infinitamente mais cômica é a opção de Aristófanes de pôr o Parente no lugar de Ágaton. Depois de «mudar de sexo», o

¹⁰⁰ Cf. *Aristophanic Comedy* 43.

¹⁰¹ Cf. M.F. Silva, «Tradição e Novidade na Comédia Antiga» 54.

Parente fica alguns momentos sozinho na orquestra antes de se iniciar o párodo, interpellando uma tal «Trata», supostamente a escrava (cf. v. 294) que acompanha, ao Tesmofóron, a veneranda matrona em que o Parente se transformou. Tem-se posto a questão se Trata seria uma personagem muda, portanto «real» e visível, ou então uma ficção na mente do Parente¹⁰². A segunda hipótese parece-me intuitivamente a mais cómica, mas reconheço que possa tratar-se de uma impressão meramente subjectiva. Seja como for, este pequeno monólogo do Parente é um dos momentos mais inesperadamente divertidos da comédia, pois o Parente, ao interpellar a escrava em termos como «ó Trata, olha os archotes a arderem e tanta gente que vem a subir debaixo daquela fumarada¹⁰³» (vv. 280 sq.) e, sobretudo, ao empregar com aparente espontaneidade a invocação às Duas Deusas (v. 282) que nenhum homem grego jamais utilizaria¹⁰⁴, surge de repente perfeitamente integrado no seu papel de matrona, o que, relativamente àquilo que acabámos de conhecer dele, provoca, por contraste, um efeito cómico pura e simplesmente hilariante¹⁰⁵.

Por outro lado, a um nível mais profundo, poder-se-á perguntar até que ponto é que *Tesmoforiantes* não propõe uma forma de conceber a sexualidade menos rígida¹⁰⁶ do que a universalmente aceite, não esquecendo, se for caso de fazer baixar sobranceiras levantadas em expressão de cepticismo, o teor peculiar do discurso de Aristófanes em *Banquete* de

¹⁰² Dover (*Aristophanic Comedy* 28) entende que Trata é um «silent extra»; mas van Daele, o tradutor da edição de *Th.* na colecção Budé, propõe (p. 30) que o Parente «fait semblant de s'adresser à sa servante». Moulton (*Aristophanic Poetry* 111) é, também, da opinião de que Trata é «an imaginary servant».

¹⁰³ Tradução de Silva, *Aristófanes, As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* 61.

¹⁰⁴ Cf. *Ec.* 155 sqq.

¹⁰⁵ A este propósito poder-se-ia fazer uma analogia cinéfila pertinente, lembrando um momento parecido do filme *Some Like It Hot* (*Quanto Mais Quente Melhor*) de Billy Wilder (1959) em que Jack Lemmon, no papel de Jerry, um contrabaixista que, por necessidade de fugir à Máfia, se disfarça de mulher («Daphne») para obter emprego numa orquestra feminina, tem uma reacção semelhante à do Parente aristofânico, quando uma das artistas da dita orquestra lhe diz para se pôr à vontade e tirar os espartilhos. Jerry distrai-se e diz que não usa espartilhos, mas «Daphne», o seu alter-ego feminino de cuja existência ninguém suspeitava, entra nesse momento em acção com um discurso ultrafeminino, em que explica que não precisa de espartilhos porque tem «a most divine seamstress, and my dear, she is so inexpensive...» Aqui, como em *Th.*, temos um efeito cómico subtilíssimo que explora ao máximo o espanto da assistência relativamente à rapidez inesperada com que tanto o Parente como Jerry (até ao momento personagens de ostensiva masculinidade) foram capazes de, sem mais nem menos, se inserir mentalmente numa mundividência inconfundivelmente feminina.

¹⁰⁶ «Comedy, as we know from many theorists, is the natural enemy of rigidity», diz Moulton (*Aristophanic Poetry* 132-3).

Platão¹⁰⁷. É que o comportamento do Parente no final do prólogo sugere que não é só Clístenes que pode afirmar φίλοι γυναῖκες, ξυγγενεῖς τοῦμοῦ τρόπου... (v. 574). Como afirmou Moulton, «if one of the premises for fantasy in *Lysistrata* is that women can temporarily assume the role of men in politics, the *Thesmophoriazousae* playfully adopts an even bolder premise: both sexes may not be what they seem. Comic poetry, with its relation both to tragedy and to the *Realien* of Athenian life, was perhaps the only available medium for such a premise and its development»¹⁰⁸. Isto não significa, de maneira nenhuma, que seja legítimo ou desejável atribuir a Aristófanes ideias e conceitos que não teriam qualquer significado na sua época, pois tal como notou Dover, o problema da igualdade dos sexos, por exemplo, pode ser relevante hoje em dia, mas «for Aristophanes and his contemporaries it was not, any more than the equality between men and birds»¹⁰⁹. A ideia que autoras como Moulton e Zeitlin parecem querer veicular é que, a um nível porventura intuitivo, *Tesmoforiantes* sugere, como o filme *Some Like It Hot* de Billy Wilder, que a demarcação entre a masculinidade e a feminilidade não é tão rígida ou tão intransponível como poderá às vezes parecer; e que, apesar de tais questões serem alheias, como formulações racionalmente objectivadas, ao *ethos* da época, a natural espontaneidade e a liberdade comportamental vigentes na comédia aristofânica permitiram que viessem inconscientemente ao de cima dados sobre a possibilidade de os homens participarem, de forma ocasional, da natureza feminina (e vice-versa no caso de *Mulheres na Assembleia*) que, hoje em dia, designaríamos por «tomadas de consciência». É que, como escreveu Michael Shaw, «a person who conforms totally to either the male or the female image is only half a person. A society which ignores the female is sterile and lacks emotional foundations»¹¹⁰.

B. A PARÁBASE: MOMENTO SÉRIO OU *JEU D'ESPRIT*?

Exceptuando, talvez, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, a *acção propriamente dita* das comédias conservadas de Aristófanes pretende oferecer à assistência sentada no teatro de Dioniso um «núcleo duro» de reflexão social,

¹⁰⁷ Cf. Penwill (1978) 150 sqq.

¹⁰⁸ *Aristophanic Poetry* 123.

¹⁰⁹ *Aristophanic Comedy* 227.

¹¹⁰ «The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama», *CP* 70 (1975) 257.

envolto nos apetrechos da panóplia de recursos conducentes ao riso e à alegria espontâneos, que o comediógrafo ateniense tinha à sua disposição. Em *Acarnanos*, *Paz* e *Lisístrata*, tal núcleo de reflexão social diz respeito, como se sabe, à Guerra do Peloponeso. Em *Cavaleiros* e *Nuvens*, temos um ataque individualizado a uma figura específica, ataque esse que surge, porém, como a ponta do icebergue de um problema mais abrangente, visto que, no caso concreto de *Cavaleiros*, «the play is more than a fulfilment in fantasy of Ar.'s wish to hurt Kleon [...]; it is a merciless satire, of a kind which was clearly acceptable to the audience, on the Athenians' attitude to political leadership»¹¹¹, citação que se aplica também a *Nuvens* se substituirmos Cléon por «Sócrates como ele seria se fosse sofista» e liderança política por «pretensiosismo intelectual divorciado de considerações éticas». *Vespas* é um ataque frontal a outra questão que tem que ver com «the Athenians' attitude», desta vez respeitante aos tribunais. *Aves* e *Pluto* chegam ao ponto de propor uma nova sociedade utópica, objectivamente impossível de acordo com os padrões de verosimilhança a que a experiência e a observação do mundo real nos habituaram, cuja justificação é o simples facto de a «entidade», da qual se criticam alguns defeitos nas outras comédias, já não ter remédio possível, a não ser uma transformação radical de alto a baixo. Essa entidade é evidentemente a cidade de Atenas, o verdadeiro protagonista da comédia aristofânica.

Pus de parte, ao referir o núcleo de reflexão social contido na acção propriamente dita da comédia aristofânica, *Tesmoforiantes* e *Rãs*, por razões que se prendem com a circunstância de ambas as peças terem como tema principal a crítica literária. No entanto, como bom exemplo que são da quase inacreditável versatilidade da Comédia Antiga, mesmo assim, apesar da feição um pouco distanciada da «realidade» que o tema naturalmente impõe, tanto uma como outra peça tentam articular, em dado momento, um conjunto de tomadas de consciência acerca do mundo real (por outras palavras, Atenas); e esse momento é, evidentemente, a parábase.

τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῆι πόλει
 ζυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν

diz o coro na parábase de *Rãs* (v. 686 sq.), prosseguindo com uma enumeração de problemas reais que a cidade deve ter em consideração.

Ligeiramente diferente é a situação que se nos depara na parábase de *Tesmoforiantes*, onde o coro de mulheres pretende demonstrar a superiori-

¹¹¹ Dover, *Aristophanes, Clouds* (Oxford 1968) XXIV.

dade do sexo feminino relativamente ao masculino por meio de argumentos tão absurdos quanto hilariantes (cf. *Th.* 799 sqq.). De resto, a simples formulação de tal ideia é, já de si, intrinsecamente absurda e hilariante, visto que a «igualdade» dos sexos era uma noção que não tinha a menor relevância para a sociedade ateniense do séc. V a.C., «any more than the equality between men and birds», na já citada expressão de K.J. Dover. O que dizer, então, da proposta das celebrantes das Tesmofórias de que as mulheres são *superiores* aos homens?! Poderá, pois, parecer que nem mesmo a parábase de *Tesmoforiantes* era para ser tomada a sério.

No entanto, olhando bem para *Th.* 785-799, vemos que a realidade não é tão simples: verificamos que estamos perante um dos comentários mais realistas e sérios acerca da condição da mulher em Atenas que a literatura antiga nos legou. Pois nestes versos, Aristófanes denuncia abertamente três «atitudes dos Atenienses» (para retomar a frase de Dover concernente a *Cavaleiros*) relativas à mulher, arreigados na psique masculina com raízes tão fundas que se surpreendem em qualquer época e em qualquer cultura. Essas atitudes são, em primeiro lugar, a misoginia (vv. 786 sqq.), que consiste, entre outras coisas, na ideia tão velha como Hesíodo de considerar a mulher a causa de todos os males (ἔριδες, νείκη, στάσις, ἀργαλέα, λύπη, πόλεμος — v. 788); seguidamente, a limitação na liberdade de movimentos da mulher (vv. 789 sqq.), obrigada a ficar fechada em casa, impossibilitada de participar na vida social, política e intelectual da cidade; e finalmente a instauração de uma relação predador/presa entre o homem e a mulher, a qual é obrigada pelos cânones culturais instituídos pelo homem a esconder-se e a fazer-se «hard to get» (como se diz em inglês), de modo a exacerbar ainda mais a apetência masculina pela «caça à fêmea»:

κᾶν ἐκ θύριδος παρακύπτωμεν, τὸ κακὸν ζητεῖτε θεᾶσθαι.
κᾶν αἰσχυνθεῖς ἀναχωρήσῃ, πολὺ μᾶλλον πᾶς ἐπιθυμεῖ
αἴθις τὸ κακὸν παρακύψαν ἰδεῖν. (vv. 797 sqq.)

Até que ponto é que é válida a «seriedade» dos versos iniciais da parábase de *Tesmoforiantes*, tratando-se, como tivemos ocasião de ver, de uma comédia que recorre desinibidamente à comicidade instantânea do alcoolismo e da ninfomania supostamente típicos da mulher? Uma resposta possível é a que ressalta do discurso de Praxágora em *Ec.* 214 sqq. Ao ensaiar, com efeito, o discurso que mais tarde proferirá na Pnix, Praxágora tenta encontrar argumentos para demonstrar que as mulheres estão naturalmente vocacionadas para a administração política, pois, contrariamente à cidade dos Atenienses, que, quando encontra alguma coisa

de útil, não descansa enquanto não inventar uma inovação qualquer, as mulheres têm espírito prático suficiente para perceber que não há nada melhor do que o ἀρχαῖος νόμος (cf. v. 216). Assim, vamos ter, como prova desta asserção, a enumeração de todas as actividades que as mulheres continuam a desempenhar à moda antiga (ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ, vv. 221-228), entre as quais encontramos, surpreendentemente:

τοὺς ἀνδρας ἐπιτρίβουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
μοιξοὺς ἔχουσιν ἔνδον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·

.....
οἶνον φιλοῦσ' εὔζωρον ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ·
βινοῦμεναι χαίρουσιν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ. (vv. 224 sq.; 227 sq.)

Ou seja, Aristófanes vai bater, também aqui, no tópicos do alcoolismo e da ninfomania femininos, num contexto, porém, em que a intenção primacial parecia ser elogiar o bom senso da mulher, ou, quando muito, encontrar argumentos para convencer uma Pnix (e um θέατρον...) repleta de «machistas misóginos» de que a mulher tem mais bom senso do que o homem. Como é que se explica esta retórica invertida de apresentar precisamente os piores argumentos para aquilo que se quer demonstrar? Muito dificilmente, pois a sua função é simplesmente de criar, por meio da incongruência, um momento cómico, justamente num contexto em que menos se esperava que alguma comicidade pudesse surgir. Tal facto não implica, no entanto, que as duas intenções, a séria e a cómica, se anulem mutuamente; antes pelo contrário: é a coexistência tolerante do mais sério com o mais ridículo da existência humana que dá ao teatro de Aristófanes a espantosa relevância universal de que é detentor. A alegre superficialidade, portanto, com que a figura feminina é tratada em *Tesmoforiantes* não invalida a seriedade dos versos iniciais da parábase da mesma comédia; e o mesmo poderá dizer-se no respeitante aos argumentos «disparatados» que Aristófanes vai inventar para provar a superioridade feminina em *Th.* 799 sqq., numa situação, aliás, algo parecida com a que surgirá no referido discurso de Praxágora em *Mulheres na Assembleia*. Note-se, ainda, que, de *Acarnanos a Rãs*, a parábase é reconhecidamente o momento ideal para se falar «a sério»¹¹², pelo que não há razão para menosprezarmos o pouco que há de reflexão social séria na parábase de *Tesmoforiantes* — mesmo que se contraponha que o coro das mulheres não está a falar em nome do

¹¹² Cf. A.M. Bowie, «The Parabasis in Aristophanes. Prolegomena, *Acharnians*», *CQ* 32 (1982) 29.

poeta, mas sim em nome da sua identidade dramática, que é a das celebrantes das Tesmofórias; e mesmo que se postule que a situação não difere da parábase de *Aves* ou de parte da parábase de *Nuvens*, em que o coro veicula uma mundividência que poderia ser com toda a verosimilhança a das nuvens ou das aves, mas que não pode ser a de Aristófanes. O que é importante é o facto de o coro exteriorizar estas ideias; se reflectem ou não uma posição do próprio Aristófanes é que poderá ser uma questão, neste contexto, mais ou menos irrelevante. E apesar de tudo, por muito insignificante que fosse a posição da mulher ateniense no séc. V, mesmo assim é de conjecturar que a assistência não percepcionaria da mesma maneira um coro cómico supostamente formado por mulheres e um coro cómico supostamente formado por cegonhas, cabras ou formigas, não obstante em qualquer dos casos os coreutas serem homens. Pois as pessoas sentadas no teatro de Dioniso nas Grandes Dionísias de 411 a.C. sabiam que a frase de *Ach.* 500, escrita por Aristófanes em 425, continuava válida: τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγωιδίᾳ¹¹³.

V. CONCLUSÃO

Tesmoforiantes não é apenas uma comédia intensamente divertida porque, durante grande parte da sua duração, assistimos ao espectáculo indescritível, altamente incongruente, de vermos um velhote cheio de iniciativa e irreverência a desempenhar (entre outros) os papéis de uma matrona ateniense (a ama de «Trata» e a oradora do espantoso discurso «a favor» de Eurípides), da mulher mais bela do mundo (Helena) e de uma virgem inocente acorrentada a uma rocha (Andrómeda): a comicidade peculiar da peça advém, na sua vertente mais original, da forma como a tragédia euripídiana é parodiada e posta a ridículo. Tal como desenvolvidamente demonstra Maria de Fátima Silva ao longo de *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*, esta atitude em relação a Eurípides não é apanágio de *Tesmoforiantes*, pois o poeta trágico é igualmente ridicularizado em *Acarnanos* e *Rãs*, onde aparece como personagem, e também em *Paz*, com o voo de Trigueu ao Olimpo, à semelhança do *Belerofonte* perdido de Eurípides¹¹⁴. Mas julgo que, em *Tesmoforiantes*, ao contrário do que

¹¹³ Para uma interpretação brilhante deste passo, cf. O. Taplin, «Tragedy and Tragedy» *CQ* 33 (1983) 333. Cf. também (do mesmo autor) «Fifth-century Tragedy and Comedy: a *synkrisis*» *JHS* 106 (1986) 163-174.

¹¹⁴ Cf. Silva, *Crítica do Teatro* 112 sqq., 156 sqq. e 170 sqq.

sucedee nessa obra-prima absoluta que é *Rãs*, a crítica ao poeta, por aparecer sob a forma de «paratragédia» em vez de num tradicional *agon*, surge mais bem integrada no entrecho da peça, prendendo a cada passo a atenção do espectador em virtude de o «argumento» encenado por esta comédia não ser mais do que a preparação deliberada de situações hilariantes, em que Aristófanes joga com o facto de os espectadores poderem estabelecer um paralelo directo com situações por demais conhecidas do teatro euripídiano. Isto remete, pois, mais para *Acarmanos*, com a sua primeira paródia de *Télefo*, e sobretudo para *Paz*, com a sua utilização bizarra mas euripídiana da *μηχανή*, do que para *Rãs*, onde a articulação das razões pelas quais Eurípides nunca poderá desempenhar, na *polis*, as funções desempenhadas pelo teatro de Ésquilo é feita de uma forma de tal modo teórica que carece, nalguns momentos, da faculdade de fazer rir, que é, afinal, a função primacial da comédia. Nas palavras de Maria Grazia Bonnano, «mentre le *Tesmofoiazuse* praticano una estetica, le *Rane* teorizzano un'etica dell'estetica. Mentre il «discorso sul teatro» delle *Tesmofoiazuse* è, per così dire, autotelico, quello, non certo meno «poetico» delle *Rane*, mira, tuttavia, mediante la parodia, ad un fine etico-politico»¹¹⁵. Também Paduano considera que, em *Tesmoforiantes*, temos um «discorso sul teatro che va ben oltre la critica delle *Rane*»¹¹⁶.

Mas contrariamente ao que opinou Sir Kenneth Dover em *Aristophanic Comedy* (169), não me parece que seja justo afirmar que *Tesmoforiantes* é uma peça que deixa o espectador «with nothing difficult to think about». A questão da crítica literária é tratada com o misto de seriedade e de boa disposição que, na genial comédia de 405, Aristófanes haveria de definir do seguinte modo: καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶπεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα (*Ran.* 391 sq.); mas por trás da facilidade superficial do recurso ao cómico tradicional da temática «feminista», ressoa uma nota bastante mais séria, a ponto de podermos dizer sem exagero que a parábase de *Tesmoforiantes* constitui uma espécie de denúncia da situação socialmente injusta em que a mulher grega era forçada a permanecer pela própria cultura que era a sua. A mulher não era só considerada mais estúpida do que o homem (cf., por exemplo, a opinião de Pausânias em P1. *Smp.* 181c), mas, o que era mais grave, era obrigada a adaptar-se à concepção degradante e misógina que a mesma cultura totalmente mas-

¹¹⁵ M.G. Bonnano, «Παρατραγωιδία in Aristofane» *Dioniso* 57 (1987) 142.

¹¹⁶ G. Paduano, «Le *Tesmofoiazusae*: ambiguita; del fare teatro» *QUCC* 11 (1982) 117.

culinizada tinha a seu respeito. Como lucidamente observou Dover, «that males are usually bigger and stronger than females is observable; that they are more intelligent, more stable emotionally and better able to resist impulses is a belief which served as a rationalisation of the Greeks' treatment of women — a treatment which, in so far as women accepted men's estimation of them and accepted the role they were given, tended to make the belief come true»¹¹⁷.

Ora é possível afirmar, sem entrar em exageros, que, de modo simultaneamente bem disposto e subtil, *Tesmoforiantes* é uma obra dramática que aborda este problema. No cerne da peça temos uma parábase que, na sua fusão artística de elementos sérios com elementos jocosos, não fica atrás das parábases de *Acarnanos*, *Cavaleiros* ou *Rãs*. Não é que Aristófanes proponha uma imagem nova de um papel diferente para mulher na sociedade, pois é de suspeitar que o poeta concordaria plenamente com a definição do Ménon platónico das qualidades ideais da mulher, que são muito simplesmente ser boa dona de casa e obedecer ao marido (cf. Pl. *Men.* 71e); mas a atitude *misógina*, típica das mentalidades masculinas mais primitivas, é indiscutivelmente criticada na parábase de *Tesmoforiantes*.

Isto faz que surja um elo estreito entre a comédia aristofânica e a tragédia euripidiana. Ambos os poetas deram um tratamento insólito (para a época) às suas personagens femininas. O ponto de partida, em *Tesmoforiantes*, da temática feminista é a tentação irresistível de ridicularizar a tragédia euripidiana: mas a certa altura o espectador/leitor perde a noção da fronteira entre originalidade e *mimesis*; entre sarcasmo relativamente a Ágaton e Eurípides e apreço genuíno por cada um deles como artistas exímios que eram; entre comicidade desenfreada e reflexão séria acerca de temas que se situam no próprio cerne da «filigrana emocional», composta de elementos masculinos e femininos, que determina, em última análise, a felicidade individual de cada ser humano. F. Zeitlin¹¹⁸ observou com razão que *Tesmoforiantes* é uma peça simultaneamente «complexa» e «integrada», pois situa-se num espaço especial onde vão convergir realidades diferentes como masculinidade e feminilidade, comédia e tragédia, teatro e festival — e, finalmente, os padrões fechados da representação dramática com «the more fluid realities of everyday life». A mesma autora reflecte ainda que os modos de relacionamento entre estas realidades

¹¹⁷ Plato, *Symposium* (Cambridge 1980) 98.

¹¹⁸ Cf. «Travesties of gender and genre» 170-1.

diferentes avultam, em *Tesmoforiantes*, instáveis e reversíveis: «they cross boundaries and invade each others' territories, erase and reinstate hierarchical distances, ironically reflecting upon each other and themselves»¹¹⁹. Não é, portanto, por acaso que Aristófanes começa a «parte séria» da peça com a criação¹²⁰ de uma das suas mais deliciosas personagens, o tragediógrafo Ágaton, que, pela sua beleza física um tanto andrógina, vida sentimental um pouco escandalosa e indumentária francamente exuberante, podia simbolizar o *ethos* que iria presidir à própria comicidade desta peça hilariante, de um requinte dramático e literário inultrapassável.

¹¹⁹ *Op. cit.*, 171.

¹²⁰ Digo «criação» porque as figuras de Sócrates, Eurípides e Ágaton que aparecem na comédia aristofânica são *personagens* ficcionais, cuja relação com as personalidades reais é impossível de determinar ao certo. Seria o Ágaton real o homossexual passivo (promíscuo desde a mais tenra adolescência!) que Ar. nos apresenta em *Th.?* Tanto quanto o Sócrates real se interessava pela quantidade de vezes que a pulga era capaz de saltar o comprimento das suas próprias patas.