

O CITA EM ARISTÓFANES: CRUZAMENTO DO TIPO CÓMICO DO BÁRBARO COM A FIGURA DO ESCRAVO PÚBLICO¹

Rui Tavares de Faria²

Resumo: Do conjunto de estrangeiros que afluiram à Atenas do século V a.C., sobretudo por razões decorrentes de conflitos bélicos, a figura do Cita não passou indiferente ao olhar do cidadão ateniense. Incumbido de manter a ordem pública, o Cita desempenha as funções de escravo público. O presente artigo incide na recriação a que Aristófanes sujeita o Cita em sua produção teatral. Nesse sentido, a partir de um corpus seletivo de peças aristofânicas, procurar-se-á analisar e comentar o cruzamento do tipo cômico do bárbaro com a figura do escravo público na Atenas do último quartel do século V a.C., precisamente no período em que decorria a Guerra do Peloponeso. De figura muda a espetador de teatro, o Cita detém potencialidades cômicas e Aristófanes soube bem demonstrá-las.

Palavras-chave: Cita; Aristófanes; Comicidade; Bárbaro; Escravo público.

THE SCYTHIAN ARCHER IN ARISTOPHANES' PLAYS: INTERSECTION OF THE COMIC TYPE OF THE BARBARIAN WITH THE FIGURE OF THE PUBLIC SLAVE

Abstract: Of the group of foreigners who flocked to Athens in the fifth century B.C., especially for reasons arising from warlike conflicts, the figure of the Scythian did not remain indifferent to the gaze of the Athenian citizen. Charged with maintaining public order, the Scythian archer performs the functions of a public slave. This article focuses on the recreation to which Aristophanes subjects the Scythian in his theatrical production. In this sense, from a select corpus of Aristophanes' pieces, we will seek to analyse and comment on the intersection of the comic type of the barbarian with

¹ Recebido em 15/03/2025 e aprovado em 02/05/2025.

² Professor auxiliar convidado do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade dos Açores (FCSH-UAc). Investigador Integrado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH) da Universidade de Coimbra e do Centro de Estudos Humanísticos (CEHu) da Universidade dos Açores. ORCID: 0000-0002-0529-9107.

the figure of the public slave in Athens in the last quarter of the fifth century B.C., precisely in the period when the Peloponnesian War was taking place. From a mute figure to a theatre spectator, the Scythian has comic potential and Aristophanes knew how to demonstrate it well.

Keywords: *Scythian archer; Aristophanes; Comic; Barbarian; Public slave.*

Introdução

Os Citas desempenham, na Atenas do século V a.C., trabalho de escravos públicos. Os testemunhos literários desta época documentam a presença deste povo no cumprimento de funções de policiamento da *polis* (Cf. Aristófanes. *Acarnenses*. v 55; *Tesmofórias*. vv. 930-934), mas a sua chegada à Grécia terá ocorrido bem antes. Sobre as informações de Andócides de Atenas, que refere um conjunto de medidas de segurança tomadas pelos Atenienses por volta de 449 a.C., entre as quais está a compra de um corpo de trezentos arqueiros citas, não existem certezas, nem ao nível das datas apresentadas, nem ao nível do número exato de Citas adquiridos.

Como atestar que, na realidade, Atenas terá comprado arqueiros citas para fortalecer o corpo de policiamento da *polis*? Pritchard (2008, p. 87) assinala, primeiramente, que, “nas vésperas da Guerra do Peloponeso, Péricles assegurou ao *demos* ateniense (“povo”) que eles tinham as forças armadas necessárias para vencer. O terceiro corpo de que ele falou foram os 1.600 arqueiros (Thuc. 2.13.8)”. Embora seja feita referência ao número de arqueiros, não há precisão quanto à origem deste corpo militar. Mais adiante, o autor demonstra que,

em meados do século, Atenas comprou citas para uma nova força policial. Os demosioi (“escravos públicos”), que tinham deveres públicos conspícuos, estavam armados como arqueiros. Os atenienses também se depararam com toxotai bárbaros servindo nas suas expedições. Quatro listas de vítimas da Guerra do Peloponeso atestam isso claramente. Em cada uma delas estava inscrito o título barbaroi toxotai (“arqueiros bárbaros”), que foi seguido por um punhado de nomes (IG i³ 1172.35-7, 1180.26-9, 1190.136-41, 1192.152-7) (Pritchard, 2008, p. 95-96).

É muito provavelmente por causa do temperamento guerreiro, do correto uso da lança e do arco, aspectos importantes para a identificação dos Citas

segundo Heródoto (*Histórias*. IV, 3-4), que os Citas foram escolhidos para desempenhar as funções de *demosioi* e formar o corpo policial da Atenas do século V a.C.³, e Aristófanes foi sensível à presença desse tipo bárbaro em sua produção cómica.

O Cita: figuração cómica do bárbaro convertido em escravo público

Transpondo a porta do *oikos* e deixando de parte os afazeres do universo doméstico, no qual se inclui naturalmente o *oiketes*, há a considerar a figuração cómica do escravo público nas peças conservadas de Aristófanes. Havia na Atenas Clássica “um grande número de escravos [que] pertenciam à *polis* e eram empregados em vários cargos e funções no que hoje seria chamado de ‘setor público’” (Tordoff, 2013, p. 7). Deste conjunto de escravos, importa atentar na figura do archeiro cita. Para isso, deve refletir-se, num primeiro momento, na origem estrangeira desta figura para se comentar *a posteriori* o cruzamento de dois tipos cómicos: o bárbaro e o escravo. Daí resulta a atuação de um motivo renovado. Em seguida, tem de se evidenciar os traços de carácter desta personagem e as insígnias que a determinam, de modo a verificar e comentar o processo de recriação que lhe imprimiu Aristófanes.

Torna-se, assim, possível analisar o comportamento do escravo cita nos momentos em que surge na cena cómica, com especial destaque para os episódios em que interage ora mudo, com grupos de indivíduos, tanto do sexo masculino, como do sexo feminino, ora falante, com um número reduzido de personagens. Além disso, é necessário salientar os aspetos com que o poeta reveste o escravo archeiro, de maneira a assegurar a comicidade. Por um lado, realça-lhe os traços de carácter, como a brutalidade e/ou o erotismo, características associadas amiúde ao bárbaro; por outro, destaca-lhe a falta de cultura e o desinteresse pelo que se passa na vida pública e artística da *polis*, aspetos através dos quais Aristófanes procede, de novo, à crítica literária da obra euripidiana. Por fim, o poeta serve-se da linguagem do Cita, à semelhança do que havia feito em relação às personagens que, em suas comédias, encarnam a pele bárbara, como fonte garantida de cómico.

³ Sobre os Citas como escravos públicos, na função de polícias de Atenas, cf. Cawkwell (1995), Braund (2006) e Hunt (2006).

Sempre o teatro grego reconheceu na figura do bárbaro um potencial artístico considerável. O interesse pelo “outro”, pelas suas idiossincrasias e pelos seus costumes e demais especificidades antropológicas, constitui o ponto de partida para que, tanto a poetas trágicos como a comediógrafos as figurações do estrangeiro tenham merecido um tratamento significativo na cena dramática. No caso específico da comédia, a presença de uma criatura bárbara é um motivo que regista certa antiguidade. Na parábase de *Cavaleiros*, Aristófanes (vv. 522-23), referindo-se a Magnes, um dos seus antecessores, diz que:

πάcac δ' ὑμῖν φωνὰς ιεὶς καὶ ψάλλων καὶ πτερυγίζων καὶ λυδίζων...

não houve processo que ele não tentasse: tocava lira, batia as asas, fazia de lídio...

Na altura em que Magnes presenteou o público com as suas representações, durante a primeira metade do séc. V, a alusão aos Lídios poderá dever-se aos relatos de Heródoto, que, c. 440-430 a.C., descreveu esse povo e os seus costumes (Heródoto. *Histórias*. I, 6-99). E o mesmo se aplica, em parte, em relação aos Citas, etnia à qual o historiógrafo de Halicarnasso dedicou um extenso *logos* nas *Histórias* (IV, 1-144). Contudo, nas peças que chegaram à contemporaneidade, Aristófanes não atribui ao tipo do estrangeiro o rótulo de “elemento desgastado”, talvez por estar sujeito a uma renovação natural, uma vez que não cessa a integração de bárbaros na *polis*⁴, havendo, por isso, aspectos que ressaltam à vista dos Gregos. Aristófanes, atento às miscigenações étnicas que a sociedade sua contemporânea ia comportando, recorre ao estrangeiro como um tipo cómico de grande eficiência.

Em primeiro lugar, as diferenças fisionómicas, desde o fenótipo à estatura, desde a cor da pele à do cabelo, podem assegurar o risível. Não é de todo insensato imaginar-se o aparato visual causado pelo modo como os bárbaros eram representados na cena cómica, com os traços identitários exageradamente realçados. Seguidamente, os hábitos e costumes dos estrangeiros, desconhecidos e estranhos para os Helenos, são também um recurso hilariante garantido. As reações, as surpresas e as atitudes dos bár-

⁴ Tordoff (2013, p. 13) destaca que, relativamente aos escravos de origem bárbara, “the only group whose number we know with any certainty is the 300 Scythian archers purchased by the city after the Persian War”.

baros sempre foram sujeitas ao olhar curioso dos Gregos e, numa dimensão particular, à astúcia e arte do poeta cómico, que lhes dá lugar na cena teatral. Em terceiro lugar, é no domínio da linguagem que a figura do estranheiro mais se evidencia como tipo cómico. A própria palavra βάρβαρος decorre do facto de os forasteiros não saberem a língua grega, como se reproduzissem, por onomatopeia, os sons estranhos dos idiomas falados nas regiões não helénicas. Neste âmbito, pôde o poeta encontrar um manancial de aspetos para a criação dos mais inusitados e cómicos episódios. Colocar uma personagem a falar num Grego estropiado no teatro é motivo mais do que suficiente para se causar o riso; e daí se experimenta “um sabor depreciativo que faz daquele que se comporta de forma diferente e que não conhece a língua grega um tipo por excelência do estúpido e do abrutalhado” (Silva, 2007, p. 250).

O cruzamento deste tipo cómico com a figura do escravo, tal como sucede nas peças de Aristófanes, constitui um mecanismo de renovação artística a salientar e comentar. Do Cita Aristófanes recupera, então, a força física, a brutalidade e o carácter agressivo⁵, traços que se ajustam a um escravo público a quem cabe o policiamento e a manutenção da ordem nas instituições e nos domínios políticos; e guarda-lhe as insígnias identitárias do archeiro oriundo da Cítia: a aljava, o arco e as flechas.

O Cita: figura muda

Em *Acarnenses* (v. 54), os escravos citas são chamados a intervir, em dia de sessão na assembleia, e limitam-se a desempenhar, sem que lhes seja sequer dada voz, a tarefa que lhes está afeta, a qual é recordada, a um dado momento, pelo Salsicheiro, em *Cavaleiros* (v. 665):

Aλ.

[...]

κῆθ' εἰλκον αὐτὸν οἱ πρυτάνεις χοὶ τοξόται

SALSICHEIRO

[...]

Então os pritanos e os archeiros arrastaram-no lá para fora.

⁵ Na apresentação do povo cita, Heródoto (*Histórias*. IV, 1-1) destaca-lhe o caráter guerreiro, invasor e agressor: “de facto, os Citas, ao invadirem, em tempos idos, a Média e ao imporem-se, pela força das armas, a quem lhes fazia frente, deram início a um processo de agressão”.

Embora figuras mudas, os exemplos mostram que os escravos citas estão presentes na assembleia e lhes cumpre, como seguranças do espaço público, manter o funcionamento ordeiro da reunião. Por isso é que, na Pnix, o Arauto grita pela intervenção dos guardas. Para manter ou restabelecer a ordem nas sessões, cabe-lhes igualmente retirar do recinto quem possa estar a perturbar o normal funcionamento da assembleia. Como se pode verificar, o modo como estes agentes da ordem pública⁶ atuam revela a brutalidade da força física (εἴλκον). Isso não deixa, porém, de sugerir dinamismo à cena cómica, sobretudo pela movimentação a que os Citas se sujeitam nesse comportamento violento.

Episódio semelhante ocorre em *Lisístrata*, quando o Comissário ordena aos escravos que intervenham para que se abram as portas da Acrópole (Cf. Aristófanes. *Lisístrata*. vv. 424-452). A atuação dos polícias citas neste passo – ora avança um, ora avança outro, para todos, quatro no total, se retrairem sempre perante as ameaças de Lisístrata e de três velhas que a secundam e apoiam – impõe uma análise acerca dos aspectos que insinuam novidade na recriação desta figura ainda muda. Primeiramente, espera-se que os Citas atuem destemidamente como agentes da autoridade, pois até têm o direito de dar voz de prisão aos cidadãos. Mas a cena apresenta um Cita δύσταυος (Aristófanes. *Lisístrata*. v. 426), a olhar ao seu redor de modo distraído, neste caso encarnando o escravo pouco zeloso no exercício de suas funções, como quem procura, segundo as palavras do Comissário, uma taberna. Perante as vozes femininas que se insurgem com ameaças e insultos, cada um dos quatro guardas retrocede e resigna-se ao incumprimento das imposições que lhe são colocadas pelo Comissário.

Por outro lado, como resultado da prestação frouxa dos archeiros – e também do próprio Comissário –, invertem-se, bem ao jeito da comédia, as condições naturalmente atribuídas a homens e a mulheres. Ou seja, os res-

⁶ Na análise que Tordoff (2013, p. 13-14) apresenta acerca da escravatura na Grécia Antiga, a manutenção da ordem da *polis* cabe sobretudo aos Citas. O autor assinala que “in the courts and at a various public places of assembly, the Scythian archers maintained and enforced law and order”, “they constituted a kind of police force, perhaps with their headquarters on the Areopagus, and were apparently at the disposal of magistrates for the delicate business of apprehending citizens and for enforcing public order and discipline. They are the only public slaves to be found in Aristophanes”. Estas informações são também apontadas em Plut. (*Dem.* 5.2.) e Arist. (*Ath. Pol.* 65.4).

ponsáveis pela ordem pública veem-se achincalhados e acobardados perante o sexo oposto, num vaivém de hesitações, demonstrativas de que, afinal, apesar de temíveis e fortes, não o são suficientemente para fazer frente à determinação feminina; é esta que sai valorizada, não a fraqueza dos Citas. Esta subversão condiciona e reforça o tipo cômico da personagem.

O Cita: guarda e espetador

Mas a recriação que se operacionaliza na figura deste escravo público atinge níveis mais elevados de comicidade e subtileza na peça *Tesmofórias*. Nessa comédia, Aristófanes dá voz ao escravo bárbaro, dotando-o de importância não apenas no âmbito da ação dramática, mas também nos domínios do cômico de caráter e de linguagem. Ao contrário do mutismo a que até agora havia sido votado, o archeiro cita que se encarrega de vigiar o parente de Eurípides nessa comédia de 411 a.C., além de ser uma personagem que fala e interage com outras figuras, é claramente um tipo renovado e com um potencial cômico evidente. Importa, desde logo, destacar-lhe o carácter. Além dos traços expectáveis de uma personagem no papel de guarda de um prisioneiro – os da convenção –, este archeiro vai servir aos propósitos de Aristófanes na crítica literária da figura de Eurípides, tema dominante dessa produção cômica.

Quando é solicitada a sua intervenção pelo prítane, o escravo cita atua segundo os padrões que nas outras peças haviam sido evidenciados, em termos de natureza agressiva e de um comportamento potenciado pela força física (Aristófanes. *Tesmofórias*. vv. 930-934):

ΠΡΥΤΑΝΙC

οὐτος, τί κύπτεις; δῆκον αὐτὸν εἰσάγων,
ὦ τοξότ', ἐν τῇ κανίδι, κάπειτ' ἐνθαδὶ¹
στήςας φύλαττε καὶ προσιέναι μηδένα
εἴα πρὸς αὐτόν, ἀλλα τὴν μάστιγ' ἔχων
παῖ', ἦν προσίη τις.

PRÍTANE

[...]

(Ao Guarda.) Leva- o lá para dentro, guarda, e amarra-o à canga; depois põe-no aqui e vigia-o, não deixes que ninguém se aproxime dele. Usa mesmo o chicote, rapaz, se alguém se aproximar.

O prítane aborda o Cita recorrendo a duas formas de tratamento. O vocativo ὦ τοξότ' reenvia precisamente para a identidade do guarda, enquanto παῖ remete para a condição de escravo, além de sugerir, atendendo à respetiva conduta ao longo da cena, que se tratará de um jovem. As imposições que o magistrado lhe dirige recordam a atuação agressiva e de vigilância a que se prestam os archeiros – δῆτοι, φύλαττε –, a que se acrescenta uma nova insígnia, a usar como recurso extremo, que é o chicote (μαστιγίας). O guarda não abre a boca enquanto está na presença do prítane, e a execução das ordens faz-se num espaço interior, pelo que não se acede nem ao modo como Mnesíloco é amarrado à canga, nem se assiste à atuação do carcereiro cita no cumprimento de suas funções. Sobre esse processo, é plausível a existência no cenário, para além da porta da casa de Ágaton e possivelmente de uma correspondente ao templo, que o texto não refere, de uma parte não localizada, que servia apenas de passagem para o exterior da cena.

Mal o escravo regressa com o Parente de Eurípides amarrado à canga, ouve-se, então, o grego estropiado do bárbaro, outro dos seus traços distintivos (Aristófanes. *Tesmofórias*. vv. 1001-1002):

TOΞΟΤΗC

ἐνταῦτα νῦν οἴμῳξι πρὸς τὴν αἰτρίαν.
[...]
μή μ' ἵκετεῦci cύ.

GUARDA

Aqui agora tu poder gritar prós céus!
[...]
Tu não pedir fabores a mim.

A atribuição da terminação -i à maior parte dos verbos que usa, como se vê em οἴμῳξι e κετεῦci, é uma das incorreções mais frequentes, às quais se juntam tantas outras do foro fonético com repercussões morfossintáticas. Por exemplo, o Cita revela desconhecimento do género de certas palavras, trocando facilmente o masculino e o feminino e vice-versa (Aristófanes. *Tesmofórias*. vv. 1187-1188), assim como omite as sílabas finais de certos termos (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1096) e manifesta dificuldade na pronúncia das aspiradas (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1093). Apesar de aos escravos citas não ser dada voz nas outras peças analisadas, no caso de *Tesmofórias*,

[...] o grego estropiado do cita não teria surpreendido nem as outros personagens da peça nem o público de Aristófanes, uma vez que se presumiria que o grego não era a língua nativa do guarda. Essa suposição, no entanto, não diminui o efeito cômico da cena (Bravo, 2009, p. 29).

Assim, ainda que o cômico de linguagem esteja garantido, “o tipo de defeitos de linguagem que o Cita comete é de certo modo incoerente, pois as suas faltas de aspiração, troca de géneros, deficiências de conjugação e outros erros não ocorrem sistematicamente” (Silva, 2019, p. 143).

Mas a grande renovação que Aristófanes apresenta desta figura cômica está no papel que lhe atribui na paródia de *Andrómeda*, de Eurípides, representada em 412 a.C. Se, além de carcereiro de um velho vestido de mulher, o escravo cita assistisse, como se lhe fosse dado o *ius primae noctis*, à recriação trágica em que intervém o próprio Eurípides, primeiro no papel de Eco, depois, no de Perseu, e Mnesíloco no papel de Andromeda? Que reações teria? E se, perante as cenas recriadas, o Cita, agora convertido em espetador de galeria, não manifestasse qualquer apreço, sensibilidade ou compreensão pela arte que lhe é dada a consumir? A que se deveria esta atitude? Porque o escravo é bárbaro e desconhece a vida cultural ateniense ou porque tão simplesmente representa todos aqueles que, integrados no público teatral, não entendem nem comprehendem as paixões enredadas com que o poeta de *Helena* e de *Andrómeda* os tem presenteado?

Percebendo que Eurípides está a engendrar um plano para o libertar, ao aparecer no papel de Perseu, Mnesíloco assume a pele de Andromeda e lamenta o infortúnio a que se vê sujeito, numa clara paródia da jovem princesa, filha de Cefeu. Mas, tal como na tradição mítica e na peça eurípidiana, também Aristófanes permite ao Parente uma única testemunha, a voz de Eco, nada mais nada menos do que o próprio Eurípides. Porque ausente de cena num primeiro momento, em que o poeta trágico e o prisioneiro engendram os pormenores para se efetivar a fuga, o guarda cita regressa surpreendido pelo barulho de vozes que ecoam e passa a desempenhar o papel de espetador interveniente na ação recriada. Aí, vendo-se mofado pelas repetições de suas perguntas e de suas ameaças, pois Eurípides permanece escondido no papel de Eco, o archeiro tenta alcançar a proveniência da voz e encoleriza-se, quando o impostor se coloca em fuga.

De súbito apresenta-se novamente Eurípides, mas fazendo de Perseu. A paródia de *Andrómeda* prossegue, sem que o archeiro se dê conta do que se está a passar e, concomitantemente, persistem os equívocos linguísticos na interação que há entre ele e o poeta trágico disfarçado (Aristófanes. *Tesmofórias*. vv. 1100-1104). As declarações de amor que o Eurípides/Perseu endereça à donzela por quem se apaixonou espantam o escravo polícia que, como espetador inculto, logo se prontifica a desmascarar a identidade daquela Andrómeda masculinizada, revelando-lhe o falo, quando lhe levanta as veste cor de açafrão (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1114). No fundo, assiste-se a um momento de teatro dentro do teatro, sendo que os dois atores, Mnesíloco e Eurípides, se veem a braços com uma criatura que não é o exemplo do público pretendido. Perante o fracasso em que resulta, passo a passo, a recriação da célebre cena entre Perseu e a sua amada, Eurípides considera finalmente a inépcia do seu público, que sucede, naturalmente, do comportamento do Cita (Aristófanes. *Tesmofórias*. vv. 1128-1134):

Evo.

αἰαῖ· τί δράσω; πρὸς τίνας στρεφθῶ λόγους;
ἀλλ' οὐκ ἀν <ἐν>δέξαιτο βάρβαρος φύσις.
εκαιοῖς γάρ τοι καινὰ προσφέρων σοφὰ
μάτην ἀναλίσκοις ἄν. ἀλλ' ἀλλην τινὰ
τούτῳ πρέπουσαν μηχανὴν προσοιστέον.

EURÍPIDES (que se afasta pensativo.)

Ai, ai! Que hei de fazer? Que argumentos hei de arranjar? É que os não aceita uma natureza bárbara como esta! A brutos apresentar teorias novas, é tempo perdido. Tem de se arranjar outra estratégia mais conveniente para ele.

As palavras do Eurípides cômico não apenas constituem uma autocritica, mas também denunciam a qualidade dos seus espetadores. A *mechane* a que o trágico tem recorrido não seduz a natureza do bárbaro, do mesmo modo que não responde à expectativa dos ignorantes que também assistem às suas peças. Efetiva-se a crítica literária pelas palavras do autor, como se ele próprio se reconhecesse uma fraude, devido aos enredos modernos que compõem as suas tragédias. É que em *Andrómeda* o poeta consegue representar e despertar, com emoção, a grandeza da paixão entre dois jovens que a fortuna não bafejou com a felicidade, mas

[...] Aristófanes parte do efeito romanesco e espetacular da cena; substitui [...] os jovens enamorados por dois velhos disfarçados, perseguidos pelo infortúnio na pessoa das celebrantes das *Tesmofórias*, neste momento representadas por um guarda cita, o bárbaro bronco que é preciso iludir; os protestos não resistem à lógica do guarda, que os condimenta com dichotes de acentuada grosseria. O desfecho é o reconhecimento, por parte do herói, da sua incapacidade para dominar aquele espírito rebelde de bárbaro, e a necessidade de deixar a sua apaixonada entregue às cadeias (Silva, 1987, reimpr. 1997, p. 155).

Por isso, Eurípides tem de dar a volta ao seu estratagema – ou melhor, é Aristófanes quem se encarrega de tal inversão – e ludibriar o escravo cita para que Mnesíloco possa, enfim, fugir.

O Cita: espetador e participante

Como agradar, então, a um bárbaro inculto? Que enredo melhor se coaduna com um espetador pouco exigente? Na verdade, o processo é refazer os motivos euripidianos neste modelo à medida de um outro público, o mesmo é dizer, transformar tragédia em comédia. E, pelo que se assiste nesta cena final de *Tesmofórias*, o passo é curto, porque o importante é mesmo a subversão de um novo modelo de trágico. Retoma-se o antigo motivo da velha, desta vez não embriagada nem a dançar o córdax (cf. Aristófanes. *Nuvens*. v. 555), mas é o disfarce por que opta Eurípides, fazendo-se acompanhar de uma bailarina e de um flautista, cujos nomes são falantes e sugestivos de uma representação teatral improvisada. Ela chama-se Eláfion, “gazela”, imagem da jovialidade e da leveza, traços que emprega no modo como executa os bailados, ὥσπερ ψύλλο κατὰ τὸ κώδιο (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1180), conforme a apreciação do Cita. Ele, o flautista, é Terédon, que significa “caruncho”, talvez por tocar uma melodia que se assemelha ao roçar de pedaços de madeira corroídos, a que se pode associar uma ária oriental, exótica. Agora pode o archeiro apreciar o *kommos*, que Eurípides lhe preparou, e fá-lo com prazer, como quem se regala a assistir a uma peça de elevada qualidade artística. Percebendo que há que ajustar a sua proposta dramática a gente brutalhada como o Cita, Eurípides faz por perceber qual é a diferença entre o que ele cria como trágico e o jeito que lhe dá para se tornar cómico.

Espetador e participante, o Cita passa a agir aliciado pela dança e pelos atributos físicos da moça – ou seja, assume o papel do herói romântico – e não hesita em convencê-la a tomar parte do momento excitante que ele experimenta. Para isso, ela senta-se sobre as pernas do guarda e ele apalpa-lhe o *ctériπo τὸ τίττι*’ (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1185) e o *καλό γε τὸ πυγή* (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1187), enquanto lhe saboreia, extasiado, a docura do beijo (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1191-1193). Afinal, o romantismo por que espera o assistente bronco e que lhe agrada sobremaneira confunde-se com um episódio claramente erótico e obsceno. Aí reside a qualidade artística de uma cena romântica ao gosto de um público incivilizado e avesso à mensagem estética que os poetas fazem por imprimir às suas produções teatrais. É por este meio que tragédia se converte em comédia. Por outro lado, a circunstância que envolve Eláfion no colo do archeiro permite destacar o traço do erotismo normalmente associado aos estrangeiros. Embora Bravo refira que “se acreditava que os citas [...] sofriam de impotência (Hdt. 1.105; Strabo 4.5.4)” (Bravo, 2009, p. 23), a cena analisada parece desdizer essa pressuposição, pois o Cita bem reconhece e enaltece o seu vigor (Aristófanes. *Tesmofórias*. vv. 1188-1189). Não deixa, contudo, de ser uma consideração que o próprio Aristófanes tenha parodiado: destacar na cena cómica a pujança sexual de um bárbaro que é tido por impotente na vida real.

De qualquer modo, a proposta de Eurípides parece ter funcionado. Rendido à lascívia da dançarina, o escravo negoceia com a velha a forma de tirar proveito sexual daquela beldade. Não tem dinheiro para pagar os serviços da moça à alcoviteira, mas dá-lhe, à consignação, a *συβήνη* e pede-lhe que vigie o prisioneiro. É, pois, o que mais quer Eurípides, porque assim Mnesíloco pode escapar-se do cárcere. Quando o guarda pergunta ao trágico, disfarçado de velha, como se chama, a resposta não deixa de surpreender: *Αρτεμίσια* (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1200), precisamente o nome da célebre rainha de Halicarnasso, aliada de Xerxes no ataque à Grécia, em cuja perspicácia e conselhos o rei persa muito confiava (Heródoto. VII, 99; VIII, 68-69, 87-88, 101-103). Trata-se, portanto, de uma figura hábil e persuasiva; no fundo, o próprio Eurípides na versão cómica de Aristófanes. É curioso verificar como a um Cita bruto e rude, destituído de argúcia e discernimento até a ponto de estropiar o nome da velha em *Αρταμούςια* (Aristófanes. *Tesmofórias*. v. 1201), Aristófanes opõe uma criatura igualmente bárbara, mas que ficou conhecida pela inteligência e pelo tato, sobretudo quando lhe

coube o comando das tropas de sua cidade e ilhas vizinhas que integravam a armada de Xerxes, à altura da batalha de Salamina.

Entretido com a bailarina, o guarda deixa fugir o prisioneiro, entrando assim em incumprimento da função que lhe impusera o prítane. Recuperam-se os traços do escravo inepto e irresponsável que lamenta o infortúnio em que se vê desgraçado e desata a correr, antecipando a figura do *seruus currens*, não para voltar a prender Mnesíoco, mas para apanhar a maldita velha por quem grita Ἀρταμούχια, quem sabe se para recuperar a aljava que lhe cedeu provisoriamente, para poder dispor dos favores sexuais da jovem bailarina.

Considerações finais

O tratamento que Aristófanes dá ao escravo público reveste-se de uma renovação que se processa gradualmente. A grande novidade residirá no facto de o poeta ter cruzado dois tipos de cómico – o bárbaro e o escravo – numa única figura, a do archeiro cita. Por outro lado, dar voz e densidade dramática à condição de uma personagem, muda na maior parte das peças, acaba por ser, também, um procedimento inovador. Assim, como *persona dramatis* que se prefigura como mero elemento decorativo em *Acarnenses* ou *Lisístrata*, apesar das movimentações e dos gestos que em cena sejam resultantes da respetiva atuação, o escravo cita adquire, em *Tesmofórias*, o estatuto de um tipo cómico com elevado potencial dramático. Ele é o guarda encarregado de vigiar um prisioneiro e vê-se, sem que disso se aperceba, no papel de um espetador rude e ignorante, perante a recriação paródica de uma das mais célebres peças de Eurípides, *Andrómeda*. Por meio desse escravo público de origem bárbara, Aristófanes representa um momento de crítica literária que responde às expectativas de um público exigente.

Além disso, os interlocutores do Cita também têm uma significação que importa realçar, uma vez que representam momentos críticos para os Atenienses: em *Acarnenses*, em plena assembleia são chamados os guardas para atuarem sobre os defensores da paz; em *Lisístrata*, são as mulheres a interagirem com ele, dentro de um contexto de revolução política; em *Tesmofórias*, esse papel cabe a Eurípides, o poeta, dentro do um processo de revolução cultural. Ao que, numa primeira fase, se prefigura como um motivo de cómico resignado à mudez e a uma movimentação cénica relativamente aparatoso, o escravo bárbaro ascende à condição de personagem falante e de tipo por excelência do estúpido e do abrutalhado.

Documentação escrita

- SOMMERSTEIN, Alan Herbert. *The Comedies of Aristophanes*: Vol. 1. Acharnians. Warminster: Aris & Philips LTD, 1980.
- _____. *The Comedies of Aristophanes*: Vol. 2. Knights. Warminster: Aris & Philips LTD, 1981.
- _____. *The Comedies of Aristophanes*: Vol. 7. Lysistrata. Warminster: Aris & Philips LTD, 1990.
- _____. *The Comedies of Aristophanes*: Vol. 8. Thesmophoriazusae. Warminster: Aris & Philips LTD, 1994.
- SILVA, Maria de Fátima. *Comédias I*. Aristófanes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.
- _____. *Comédias II*. Aristófanes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2019.
- _____. *Comédias III*. Aristófanes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2019.

Referências bibliográficas

- BRAUND, David. Search of the Creator of Athens' Scythian Archer-Police: Speusis and the Eurymedon Vase, *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, n. 156, p. 109-113, 2006.
- BRAVO, Christopher Delante. *Chirping like the swallows*: Aristophanes' Portrayals of the Barbarian "Other". Tucson: University of Arizona, 2009.
- CAWKWELL, George Law. Early Greek Tyranny and the People, *The Classical Quarterly*, n. 45.1, p. 73-86, 1995.
- HUNT, Peter. Arming Slaves and Helots in Classical Greece. In: BROWN, Christopher Leslie; MORGAN, Philip D. (eds.). *Arming Slaves*: From Classical Times to the Modern Age. London, Yale University Press, 2006, p. 14-39.
- PRITCHARD, David. The Archers of Classical Athens, *Greece & Rome*, n. 65.1, p. 86-102, 2018.
- SILVA, Maria de Fátima. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Junta Nacional da Investigação Científica e Tecnológica, 1987, reimpr. 1997.
- _____. *Ensaios sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia, 2007.
- TORDOFF, Rodolf. Introduction: slaves and slavery in ancient Greek Comedy. In: AKRIGG, Ben; TORDOFF, Rob (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Drama*. New York, Cambridge University Press, p. 1-62, 2013.