



---

### Obras de Maria Helena da Rocha Pereira III: Traduções do Grego

**Autor(es):** Pereira, Maria Helena da Rocha

**Publicado por:** Imprensa da Universidade de Coimbra; Fundação Calouste Gulbenkian

**URL persistente:** URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/43423>

**DOI:** DOI:<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1295-9>

**Accessed :** 22-Oct-2020 00:05:24

---

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



OBRAS DE  
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

TRADUÇÕES  
DO GREGO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN  
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**Co-Edição**

Fundação Calouste Gulbenkian

E-mail: [info@gulbenkian.pt](mailto:info@gulbenkian.pt)

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-mail: [imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)

URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CONCEÇÃO GRÁFICA**

António Barros

**INFOGRAFIA DA CAPA**

Carlos Costa

**INFOGRAFIA**

Linda Redondo

**PRÉ-FORMATAÇÃO**

Catarina Arqueiro

**REVISÃO E ÍNDICE**

José Ribeiro Ferreira

Luísa de Nazaré Ferreira

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

[www.artipol.net](http://www.artipol.net)

**ISBN**

978-989-26-1294-2

**ISBN DIGITAL**

978-989-26-1295-9

**DOI**

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1295-9>

**DEPÓSITO LEGAL**

366589/13

OBRAS DE  
MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA

TRADUÇÕES  
DO GREGO

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN  
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Página deixada propositadamente em branco

## SUMÁRIO

Píndaro.....	7
<i>Setes Odes</i>	
Apresentação.....	9
Bibliografia selecta.....	15
I. <sup>a</sup> Ode Olímpica .....	19
<i>A Hierão de Siracusa, vencedor na corrida de cavalos</i>	
Comentário.....	23
II. <sup>a</sup> Ode Olímpica .....	27
<i>A Terão de Agrigento, vencedor na corrida de carros de cavalos</i>	
Comentário.....	31
VII. <sup>a</sup> Ode Olímpica.....	35
<i>A Diágoras de Rodes, vencedor no combate de boxe</i>	
Comentário.....	39
I. <sup>a</sup> Ode Pítica .....	43
<i>A Hierão de Etna, vencedor na corrida de carros de cavalos</i>	
Comentário.....	47
VIII. <sup>a</sup> Ode Pítica .....	49
<i>A Aristómenes de Egina, vencedor na luta</i>	
Comentário.....	53
I. <sup>a</sup> Ode Nemeia .....	57
<i>A Crómios de Siracusa, vencedor na corrida de carros de cavalos</i>	
Comentário.....	61
X. <sup>a</sup> Ode Nemeia.....	65
<i>A Teaios de Argos, vencedor na luta</i>	
Comentário.....	69
Sófocles .....	73
<i>Antígona</i>	
Introdução .....	75
Bibliografia selecta.....	93
Figuras do Drama .....	99
<i>Ájax</i>	
Introdução .....	163
Bibliografia selecta.....	173
Figuras do Drama .....	177

Eurípides .....	241
<i>Medeia</i>	
Introdução .....	243
Bibliografia selecta.....	261
Figuras do Drama .....	267
<i>As Troianas</i>	
Introdução .....	327
Bibliografia selecta.....	337
Figuras do Drama .....	343
<i>As Bacantes</i>	
Introdução .....	405
Bibliografia selecta.....	423
Figuras do Drama .....	427
Índice de autores antigos.....	497

# PÍNDARO



Página deixada propositadamente em branco

# SETE ODES\*

## APRESENTAÇÃO

### Os grandes jogos na Grécia Antiga

Fosse qual fosse a origem dos grandes Jogos, a verdade é que eles ocuparam um lugar fundamental na vida e na cultura grega. Uns de carácter local, outros abertos a todos os helenos (e, nesse caso, designados por pan-helénicos), reuniam enormes multidões, que assistiam às celebrações religiosas e às inúmeras provas desportivas em que competiam os grandes atletas, com o entusiasmo que este género de eventos sempre despertou nos povos, e a admiração pela superioridade física, que caracterizava os Gregos.

Eram tão importantes os Jogos Pan-helénicos que se decretavam tréguas sagradas entre as cidades-estado que estavam envolvidas em guerra, e chegou a acontecer que nem o perigo da invasão bárbara se sobrepusesse à sua realização.

Os mais antigos de todos, os que se celebravam em Olímpia, de quatro em quatro anos, em honra de Zeus, o deus supremo, datavam, segundo os cálculos dos Gregos, de 776 a.C., e a partir desse facto se universalizou o uso de uma espécie de calendário supranacional, que veio sobrepor-se aos calendários locais já existentes. Desse modo, a contagem do tempo se fazia em Olimpíadas, especificando ou não, a propósito de qualquer acontecimento, em que ano desse período ele ocorresse.

Pelo menos a partir do séc. V a.C., duravam cinco dias e compreendiam catorze provas: equestres (carros de quatro cavalos; carros de mulas; cavalos de sela); corrida (estádio, para homens; estádio, para rapazes); *diaulos*; *dolichos*; corrida revestido de armas; luta (para homens; para rapazes); pugilato (para homens;

---

\* *Sete Odes de Píndaro*. Porto: Porto Editora, 2003.

para rapazes); pancrácio (luta e pugilato combinados); pentatlo (salto; corrida; lançamento de disco; lançamento de dardo; luta).

Este tipo de competições seria mais ou menos semelhante, ao que se supõe, nos outros Jogos Pan-helénicos, que foram sendo instituídos em diversos lugares: os Píticos, em Delfos, em honra de Apolo, também de quatro em quatro anos, desde 582 a.C.; os Ístmicos, em honra de Poséidon, em Corinto, de dois em dois anos, a partir de 581 a.C.; e os Nemeus, também bienais, em honra de Zeus, em Nemeia, desde 573 a.C. Neste conjunto, há que salientar o facto de os Jogos Píticos terem constado, inicialmente, apenas de concursos musicais, como celebração, que eram, do deus da arte dos sons.

Comum a todos os quatro era a natureza do prémio alcançado: uma simples coroa de folhagem (de oliveira brava, em Olímpia; de louro, em Delfos; de aipo, e mais tarde de ramagem de pinheiro, em Corinto; de aipo, em Nemeia). Quer isto dizer que o seu valor era meramente simbólico, e apenas contava a honra da vitória, a qual, como hoje, se reflectia sobre a cidade de origem (em Atenas, por exemplo, o vencedor e seus descendentes eram alimentados no Pritaneu). Mas talvez o exemplo mais frisante seja o de Diágoras de Rodas, que anos depois de ter alcançado a honra máxima de vencer em todos os grandes jogos (merecendo assim o título de *periodonikes*), viu suceder o mesmo a dois filhos seus. Pelo que, quando estes o levavam aos ombros em triunfo, conta Cícero nas *Tusculanas* I.46.111, um espartano exclamou: “Morre, Diágoras, não podes subir aos céus.”

Muitos dos atletas vencedores eram comemorados em estátuas – prática essa que está ligada ao desenvolvimento do nu em escultura. Os concorrentes de elevada posição social e política cunhavam moedas especiais, de que se conservam muitos e belos exemplos. As pinturas de vasos dão-nos a conhecer os pormenores das competições.

No entanto, para além destes reflexos na arte, o que mais se deverá salientar é a importância dada outrora – tal como veio a suceder quando, em tempos modernos, o Barão de Coubertin restaurou a prática dos Jogos Olímpicos –, é o carácter não mercenário destas competições. Por isso, entre os Gregos, quando começou a substituição de amadores por profissionais, no séc. IV a.C., logo diminuiu o prestígio dos jogos, embora eles tivessem continuado a efectuar-se periodicamente até 393 d.C., data em que o imperador Teodósio I proibiu a realização destes festivais, por serem pagãos.

## Os epinícios

Entre as formas de glorificação das vitórias olímpicas, figurava, pelo menos desde o séc. VII a.C., um canto breve e simples<sup>1</sup>. Mas só a partir de Simónides,

<sup>1</sup> O chamado “Canto de Arquíloco”, a que se refere o começo da *IX.ª Ode Olímpica* de Píndaro.

ou seja, dos finais do séc. VI a.C., é que teria sido criada, entre as diferentes modalidades da lírica coral, uma expressamente destinada a celebrar o vencedor; o epinício (literalmente: “canto pela vitória”). É na primeira metade do séc. V a.C. que ela vai conhecer o seu grande esplendor.

Poesia, música e dança eram as artes que confluíam nesta forma lírica, de que só nos restam as palavras. Sabemos, contudo, que o autor dos versos era também o compositor da música, embora desta pouco ou nada se conserve<sup>2</sup>.

Estas odes podiam ser constituídas por uma simples estrofe – que eventualmente se repetia – ou mais complexas, formadas por tríades, ou seja, por grupos de versos que compreendiam uma estrofe e antístrofe (que tinham rigorosamente o mesmo esquema métrico) e epodo (com um esquema diferente). As tríades podiam repetir-se um número variável de vezes – embora predominasse o esquema de três a cinco – e eram cantados no local da vitória, à porta do vencedor ou no seu palácio.

Sobre o modo de execução, muito se tem discutido ultimamente, em especial, se havia participação de um coro ou apenas canto a solo. As dúvidas têm a sua origem principalmente no facto de o poeta utilizar diversas vezes a primeira pessoa do singular, mas a verdade é que esta prática era corrente na lírica e certos trechos famosos, como a entrada da I.<sup>a</sup> *Ode Pítica*, não parecem poder conciliar-se com tais teorias<sup>3</sup>.

### As odes de Píndaro

De Píndaro (518-c.444 a.C.), o maior dos cultores deste modo, conservam-se fragmentos de poemas em todas as formas da lírica coral e, completos ou quase, os epinícios. Dentre aqueles cuja datação é segura, é a X.<sup>a</sup> *Pítica* o mais antigo (498 a.C.) e a VIII.<sup>a</sup> *Pítica* o mais recente (446 a.C.).

A colectânea dos epinícios foi ordenada pelos gramáticos alexandrinos, na época helenística, de acordo com as vitórias neles celebradas, que eram, na sua generalidade, as alcançadas nos Jogos Pan-helénicos, e seriadas de acordo com a antiguidade destes últimos. Assim, vinham em primeiro lugar as *Odes Olímpicas*, seguiam-se as *Píticas*, as *Ístmicas* e as *Nemeias*. A sequência que temos hoje, porém,

---

<sup>2</sup> Conhece-se um trecho com os primeiros versos da I.<sup>a</sup> *Ode Pítica* de Píndaro, mas a sua autenticidade é posta em dúvida pela maioria dos estudiosos. Porém, a presença do acompanhamento musical, quer por instrumentos de sopro (*aulos*) quer de corda (*phorminx*, *lyra*, *kithara*) está documentada em inúmeras odes.

<sup>3</sup> Principais defensores do *canto solo* têm sido Mary Lefkowitz, “Who sang Pindar’s victory odes?”, *American Journal of Philology* 109 (1988) 1-11, e Malcolm Heath, “Receiving the κῶμος: the context and performance of epinicians”, *ibidem*, 108-195. A estas teorias respondeu Christopher Carey, “The performance of the victory ode”, *ibidem* 110 (1989) 545-565. A discussão entre estes helenistas prosseguiu na revista *Classical Philology*, onde os dois primeiros assinaram em conjunto o artigo “Epinician performance”, 86 (1991) 173-191, e o terceiro respondeu com “The victory ode in performance: the case for the chorus”, 86 (1991) 192-200.

coloca as *Odes Ístmicas* depois das *Nemeias* (o que explica que se hajam perdido as últimas; a alteração denuncia-se pelo facto de as três *Nemeias* finais serem dedicadas a vitórias noutros Jogos ou mesmo a circunstâncias diferentes).

Perguntar-se-á como é possível que, a partir de um triunfo atlético, sem dúvida retumbante, mas efémero, tenha sido possível compor poemas como estes, que atravessaram séculos, por serem, e continuarem a ser considerados modelos dificilmente ultrapassáveis.

A resposta é relativamente simples: é que as referências concretas às circunstâncias da vitória são breves, quando não inexistentes. Temos um exemplo de uma dessas curtas alusões logo na *I.ª Olímpica*, onde, como adiante se notará, apenas cinco versos, num total de mais de cem, lhe são consagrados. Também o elogio do vencedor não é, a maior parte das vezes, muito extenso. As principais componentes do epinício são outras: a *gnome* (ou “sentença”) e o mito. Este é escolhido em ligação com o local da vitória (como na *I.ª Olímpica*) ou com a cidade natal do vencedor (caso de Rodes, na *VII.ª Olímpica*) ou com as suas condições de vida (como parece suceder na *II.ª Olímpica*). Sentenças e narrativa mítica entrelaçam-se de modo aparentemente desordenado, mas na verdade ligadas por um sentido profundo, que ilumina a condição humana. Assim se torna possível estabelecer um cânone dos valores que o poeta directa ou indirectamente exalta, como a coragem, a justiça, a fidelidade aos juramentos, a verdade, a moderação, a justa medida, a oportunidade, a tranquilidade, a paz.

Do facto de os encomendantes serem, geralmente, aristocratas de elevada posição social e política (alguns deles eram tiranos de grandes cidades da Sicília, como Siracusa e Agrigento) têm alguns críticos extraído a conclusão apressada de que os epinícios serviam para legitimar o poder discricionário dessas altas figuras. Quem ler com atenção odes como a *I.ª Pítica* verificará, porém, que nessa composição abundam os conselhos de moderação e justiça ao jovem príncipe que vai ficar à frente dos destinos da recém-fundada cidade de Etna. E encontrará noutros textos a condenação da própria tirania<sup>4</sup>.

É, como já se disse, a exaltação da coragem, manifestada nas competições atléticas, um tópico corrente nos epinícios. Mas, a par dela, surge outra forma de superioridade, sem a qual os altos feitos cairão facilmente no olvido: a arte do poeta.

Os exemplos são numerosos, como poderá ver-se ao longo da presente selecta. Referiremos aqui um dos mais evidentes, aquele com que abre a *IX.ª Olímpica* (21-27):

Eu abrasarei com meus cantos fogosos  
essa cidade bem-amada,

<sup>4</sup> É o que sucede na *XI.ª Pítica* 78-90, onde se elogia também a classe média. Por sua vez, o encómio da aristocracia figura na *X.ª Pítica* 110-111.





## **BIBLIOGRAFIA SELECTA**



Página deixada propositalmente em branco

## EDIÇÕES COMENTADAS

- L. R. Farnell, *The Works of Pindar* (London, 1930-1932), 3 vols.
- Erich Thummer, *Pindar. Die Isthmischen Gedichte* (Heidelberg, 1968-1969), 2 vols.
- Gordon Kirkwood, *Selections from Pindar*. Ol. 1, 2, 6, 7, 11, 12, 14; Pyth. 1, 2, 4, 8, 9, 10; Nem. 1, 7; Isthm. 1, 6; Frgs. (American Philological Association, 1982).
- M. M. Willcock, *Pindar. Victory Odes*. Ol. 2, 7, 11; Nem. 4; Isthm. 3, 4, 7 (Cambridge, 1995).
- Douglas E. Gerber, *Pindar's Olympian One. A Commentary* (Toronto, 1982).
- Bruce K. Braswell, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar* (Berlin, 1998).
- Bruce K. Braswell, *A Commentary On Pindar Nemean One* (Fribourg, Switzerland 1992).

## ESTUDOS

### JOGOS

- M. I. Finley and H. W. Pleket, *The Olympian Games. The first thousand years* (London, 1976).
- Francisco de Oliveira, ed., *O espírito olímpico no novo milênio*. Actas do 2.º Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos (Coimbra, 2000).

### EPINÍCIOS E SUA EXECUÇÃO

- R. Hamilton, *Epinikion* (The Hague, 1974).
- Chr. Carey, "The performance of the victory ode", *American Journal of Philology* 110 (1989) 545-565.
- Chr. Carey, "The victory ode in performance: the case for the chorus", *Classical Philology* 86 (1991) 192-200.
- M. Heath, "Receiving the κῶμος: the context and performance of epinicians", *American Journal of Philology* 109 (1988) 180-195.
- M. Heath and Mary Lefkowitz, "Epinician performance", *Classical Philology* 86 (1991) 173-191.
- Mary Lefkowitz, "Who sang Pindar's victory odes?", *American Journal of Philology* 109 (1988) 1-11.

## A POESIA DE PÍNDARO

- C. M. Bowra, *Pindar* (Oxford, 1964).
- E. L. Bundy, *Studia Pindarica* (Berkeley, 1962), 2 vols.
- R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes* (Oxford, 1962).
- D. S. Carne-Ross, *Pindar* (New Haven, 1985).
- H. Erbse, "Ueber Pindars Umgang mit dem Mythos", *Hermes* 127 (1999) 13-32.
- A. Koehncken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar* (Berlin, 1971).
- M. H. Rocha-Pereira, "Pindars Wertbegriffe", *Helikon* 15-16 (1975-1976) 417-423.
- Peter W. Rose, "Pindar's First Nemean: Sportsman, Poetry and Paideia", *Harvard Studies in Classical Philology* 78 (1974) 145-175.
- Ole Smith, "An interpretation of Pindar's Seventh Olympian Ode", *Classica et Mediaevalia* 28 (1967) 172- 185.

I.<sup>a</sup> ODE OLÍMPICA  
(476 a.C.)

*A Hierão de Siracusa, vencedor na corrida de cavalos*

	A melhor coisa é a água; o ouro, qual fogo incandescente, que se distingue na noite, sobreleva a riqueza orgulhosa.	ESTROFE 1. <sup>a</sup>
5	Se anseias celebrar os jogos, ó minha alma, não busques astro mais ardente que o Sol, quando fulge, de dia, no éter deserto, não queiras celebrar jogos superiores aos de Olímpia.	5
10	Daí parte o hino de mil vozes, a envolver o génio dos artistas, para exaltar o filho de Cronos, quando chegarem ao lar opulento e feliz de Hierão,	10
	que detém o ceptro da Justiça, na Sicília rica em gado, que colhe de todas as qualidades a fina-flor, e que se adorna	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup>
15	com as delícias da música, com que folgamos muitas vezes em volta da sua mesa amiga. Tira da parede a dória lira, se a beleza de Pisa e de Ferenico te submeteu o espírito aos mais doces cuidados,	15
20	quando, junto das margens do Alfeu, deu um impulso ao corpo, e, sem carecer de chicote, na corrida, levou seu amo à vitória,	20
	o Senhor de Siracusa, o rei cavaleiro. A sua glória brilha nesta colónia de heróis, fundada pelo lídio Pélopos.	EPODO 1. <sup>o</sup>
25	Amou-o o poderoso deus que abala a terra, Poséidon, desde quando Cloto o retirou da bacia imaculada, com o ombro brilhante ornado de marfim. Muitos prodígios há, e muitas vezes as histórias dos mortais excedem a realidade. Desiludem-nos as fábulas buriladas com mentiras de matiz variegado.	25

		ESTROFE 2. <sup>a</sup>
30	A arte, que forja aos mortais todas as delícias, dá-lhes honra, e muita vez faz que se acredite no incrível; mas os dias futuros darão disso o mais sábio testemunho.	30
35	Ao homem fica bem atribuir aos deuses acções belas: tanto menor será a culpa. Ó filho de Tântalo, falar-te-ei ao inverso dos meus antecessores, de quando o teu pai, oferecendo, por sua vez, aos deuses uma ceia, os convidou para o festim perfeito, no amado	35
40	monte Sípilo; o senhor do tridente brilhante	
		ANTÍSTROFE 2. <sup>a</sup>
	arreatou-te, com o coração dominado pelo desejo, em seus corcéis dourados, para te levar ao palácio de Zeus mui venerado.	40
45	Aí, mais tarde, chegou também Ganimedes, para prestar a Zeus serviço igual. Assim desapareceste, e os homens, que com zelo te buscavam, não te levaram a tua mãe. E logo algum vizinho invejoso	45
50	contou em segredo que na água fervente e lume forte te retalharam os membros com uma faca e te serviram e comeram as carnes à mesa, no fim do repasto.	
		EPODO 2. <sup>o</sup>
	A mim é-me impossível chamar antropófago a qualquer dos deuses. Recuso-me! A impunidade raramente cabe em sorte aos maldizentes. Se jamais os senhores do Olimpo honraram um mortal,	50
55	esse foi Tântalo. Mas não foi capaz de dominar a sua ventura excessiva. A saciedade provocou uma desgraça extrema, a de o pai suspender sobre ele	55
	uma grande pedra, que anseia por afastar da cabeça, e isso o priva de toda a felicidade.	
		ESTROFE 3. <sup>a</sup>
60	Miserável vida é a sua, submetida a tal castigo, o quarto depois de outros três, por ter roubado aos imortais o néctar e a ambrósia, que o fizeram eterno, e os dar aos seus comensais. Se alguém julga ocultar ao deus os seus actos, erra. Por isso os imortais mandaram de novo	60
65	o seu filho para junto da efémera raça humana. E quando, na flor da idade, lhe cobriu o queixo uma penugem escura, cuidou do matrimónio, que se lhe oferecia prestes,	65
		ANTÍSTROFE 3. <sup>a</sup>
70	em Pisa: queria obter de seu pai a famosa Hipodamia. Acerca-se, sozinho, nas trevas, do mar cinzento. Invoca o deus do tridente,	70
75	o dos ruídos retumbantes. Este aparece-lhe quase ao pé. Diz-lhe o herói: “Se os dons amáveis de Cípria têm encanto, ó Poséidon, agrilha a espada de bronze de Oinómaos,	

	leva-me a Élide no mais veloz dos teus coches, conduz-me à vitória.	75
80	Pois já treze pretendentes ele abateu, e assim protela as núpcias da filha. Um grande risco não arrasta um homem covarde. Para quem tem de morrer, porque há-de consumir em vão, sentado à sombra, uma velhice apagada, sem provar quanto há de belo? Tenho em frente este prémio; concede-me a tua ajuda amiga.” Assim falou, e não foram vãs palavras. O deus, para o exaltar, deu-lhe um carro de ouro com cavalos alados, que não conhecem a fadiga.	EPODO 3. <sup>o</sup> 80
85		85
	Superou a força de Oinómaos e desposou a donzela. Gerou seis condutores de povos, seis filhos que ardiam em qualidades.	ESTROFE 4. <sup>a</sup> 90
90	Agora está presente aos esplendorosos sacrifícios cruentos, reclinado junto ao curso do Alfeu, num túmulo muito visitado, perto do altar que mais hóspedes recebe. Brilha ao longe a glória de Pélops, nas lides Olímpicas, onde se disputa a rapidez da corrida, a audácia da força. O vencedor goza, para o resto da vida,	95
95		
	uma ventura doce como o mel, graças aos prémios, Um bem que se não perde acompanha os mortais até ao fim. A mim me compete coroar o ilustre patrono, em ritmo equestre e melodia eólia. Creio que as pregas gloriosas dos meus hinos jamais adornarão hóspede, ao mesmo tempo mais apreciador da beleza e poderoso em força. Um deus, teu protector, vela por ti, Hierão, é esse o seu cuidado. E se não te deixar já, espero que mais doce te será ainda	ANTÍSTROFE 4. <sup>a</sup> 100
100		100
105		105
	celebrar tua vitória no carro veloz, indo à colina de Cronos eminente, encontrar o caminho digno do teu encómio. Para mim a Musa prepara com energia as setas mais potentes. Há umas maiores que as outras; no cimo de tudo, as dos reis. Não olhes para mais longe. A ti te seja dado passar o tempo a trilhar as alturas, e a mim juntar-me aos vencedores, espalhando a minha arte por toda a Grécia.	EPODO 4. <sup>o</sup> 110
110		110
115		115

Página deixada propositadamente em branco

## COMENTÁRIO

A altíssima qualidade artística do poema – que não a data, pois nem sequer é dos mais antigos – a posição social do destinatário (rei de Siracusa) e não menos o facto de glorificar os Jogos Olímpicos e de contar o mito relativo à sua inauguração, fizeram com que esta Ode tomasse o primeiro lugar na colectânea dos epinícios.

O poeta considerava que a entrada de uma ode devia ter um esplendor especial, que atraísse as atenções, “uma fachada, que de longe fulgure”, como diz no começo da *VI.ª Olímpica*. No caso presente, emprega um processo literário que ficou famoso, o chamado *priamel* ou *praeambulum*, que o célebre helenista Eduard Fraenkel<sup>1</sup> definiu como “uma série de afirmações separadas, que, por contraste ou por comparação, conduzem à ideia que ao autor primeiramente importa”.

O *priamel* da *I.ª Olímpica*, tantas vezes citado por outros autores, afirma em primeiro lugar o valor da água, certamente como origem insubstituível da vida (sem que seja necessário buscar outras explicações, como muitos têm feito); depois o ouro, que excede em valor a própria riqueza; o brilho do Sol, que ofusca o de todos os outros astros; até que chega à superioridade incontestável dos Jogos Olímpicos sobre todos os demais.

Ao longo da Ode, muitas são as referências a estas cerimónias: celebravam-se no santuário de Olímpia, aqui também referida pelo seu nome antigo de Pisa (16, 69), na Élide, em lugar fértil, “junto das margens do Alfeu” (18), o maior rio da Grécia; executadas em honra de Zeus Olímpico, principiavam por uma procissão e sacrifícios no “altar que mais hóspedes recebe” (93-94), pois era aí, e não no interior dos templos que se praticava o culto. Outros sítios mencionados são o túmulo de Pélops (93) e a colina de Cronos (108).

A música, vocal e instrumental, é parte deste ambiente de glória (“o hino de mil vozes”, 7; “as delícias da música”, 14; “a dória lira”, 16; “melodia eólia”, 101; “os meus hinos”, 102). Mas as circunstâncias concretas da vitória, essas, ocupam uns escassos cinco versos (num total de 116), nos quais se refere o

---

<sup>1</sup> Aeschylus. *The Agamemnon* (Oxford, 1950), vol. II, p. 407, nota 3.



nome do cavalo, Ferenico, também conhecido de outras odes, e o seu impulso que assegurou a vitória.

Não é, por conseguinte, nas minúcias descritivas de uma competição, que, por gloriosa que fosse, estaria sujeita ao olvido dos anos, mas sim nas qualidades que a vitória pressupõe, e que são adorno de um rei hospitaleiro e justo (10-13), “apreciador da beleza e poderoso em força” (104), que o poeta insiste.

É assim que, no meio destes tópicos ligados à euforia do momento presente, se erguem as reflexões sobre a natureza humana, a sua posição ante a divindade, as suas limitações. Todas essas advertências surgem entrelaçadas nos dois grandes processos didáticos do poeta, já mencionados, a *gnome* ou sentença e o mito.

O mito é, nesta composição, nada menos do que o do fundador da colónia, o lídio Pélops (22), filho de Tântalo e primeiro vencedor de uma corrida de carros de cavalos em Olímpia. Introduzido de uma maneira quase casual (22) no que parecia configurar-se como uma simples narração (as já aludidas circunstâncias que determinaram a vitória, 16-20), arrasta consigo uma história que preencherá a quase totalidade da Ode. Mas o poeta não vai referi-la nos seus traços primitivos, segundo os quais Tântalo convidara os deuses, que tanto o prezavam, para um festim em que lhes servira as carnes do próprio filho e em que Deméter chegara a comer um pouco de um ombro. Porém, logo que se descobriu o crime, reuniram-se os bocados e cozeram-se num caldeirão, pelo que foi possível recompor o corpo da criança, excepto a parte da espádua, que teve de ser substituída por um pedaço de marfim. É esta versão bárbara que Píndaro rejeita indignado (50-51):

A mim é-me impossível chamar antropófago  
a qualquer dos deuses. Recuso-me!

Do festim canibalesco restam os ecos na fala de “algum vizinho invejoso” (46-49) e o ombro de marfim, que desde o começo da narrativa brilhava como um atributo fascinante, logo que uma das parcas banhara o recém-nascido numa “bacia imaculada” (24-26). Porque – advertira o Poeta – é preciso saber distinguir a verdade sob as efabulações da arte, pelo que vai dirigir-se a Pélops falando-lhe “ao inverso dos meus antecessores” (35-36). É assim que o eclectismo religioso de Píndaro reconstrói o sucedido em termos de culpa e castigo: Tântalo, envaidecido com as honrarias concedidas pelos deuses, ousara roubar-lhes os atributos da imortalidade, o néctar e a ambrósia. Esse acto de suprema insolência – querer ultrapassar as limitações humanas, por “não ser capaz de dominar / a sua ventura excessiva” (54-55) – é severamente punido pela divindade. É essa a causa do chamado suplício de Tântalo, aqui apresentado na versão de uma grande pedra

suspensa, que a todo o momento ameaça cair sobre ele (56-58)<sup>2</sup>. O castigo estende-se também ao filho, que Poséidon arrebatara para o Olimpo (23-24, 39-42) e que agora tem de regressar “para junto da efémera raça humana” (65) – e repare-se aqui na intencionalidade do qualificativo dado aos homens.

Porém, o deus do mar não lhe retirara por completo a sua protecção. Numa cena grandiosa e plena de mistério, os confins do humano e do divino tocam-se de novo: nas trevas, junto do “mar cinzento” (70), o “deus do tridente” “aparece-lhe quase ao pé” (71-72) e escuta a sua prece. Agora é o ideal de superioridade, alcançada pela valentia, à maneira dos heróis homéricos, que o jovem Pélops quer atingir, pois “um grande risco não arrasta / um homem cobarde. Para quem tem de morrer, / porque há-de consumir em vão, sentado à sombra, / uma velhice apagada, / sem provar quanto há de belo?” Tratava-se de vencer o desafio proposto pelo rei de Élide, Oinómaos, que só concederia a mão de sua filha Hipodamia a quem o vencesse na corrida de carros. O deus do mar dá-lhe “um carro de ouro / com cavalos alados, que não conhecem a fadiga” (86-87), e Pélops alcança assim a primeira vitória em Olímpia.

O final da Ode, regressando à doçura do triunfo, sugere uma protecção divina semelhante para Hierão, a quem o poeta deseja o prémio máximo, o da corrida de carros de cavalos, que espera poder celebrar. Tal incumbência, porém, viria a ser confiada a outro lírico, Baquílides. As razões da preferência têm dado lugar a muita especulação, que não interessa aqui referir. Diante de nós, fica o contraste entre o humano e o divino, entre o efémero e o perene, que delimitam a vida do homem.

---

<sup>2</sup> Esta versão, que figurava já em Álcman (fr. 79 Page) e em Alceu (fr. 365 Lobel- Page), é menos conhecida do que a da *Odisseia* (XI. 582-592), segundo a qual o supliciado está metido num lago até ao queixo, mas morre de sede, porque a água seca, mal tenta bebê-la, e tem belos frutos ao alcance da mão, mas morre de fome, porque eles desaparecem, logo que tenta agarrá-los. Quais os outros três supliciados (60), é questão que se discute desde a Antiguidade. É provável que devam identificar-se com Tício (*Odisseia* XI. 576-581), Sísifo (*Odisseia* XI. 593-600) e Ixião (que figura no mito da *II.ª Ode Pítica*).

Página deixada propositadamente em branco

II.<sup>a</sup> ODE OLÍMPICA  
(476 a.C.)

*A Terão de Agrigento, vencedor na corrida de carros de cavalos*

	Hinos, senhores da lira, que deus, que herói, que varão celebraremos?	ESTROFE 1. <sup>a</sup>
	Em Pisa é Zeus o senhor; os Jogos Olímpicos, Hércules os criou,	
5	como primícias da luta. A Terão devemos cantar, pela sua vitória na quadriga, ó providência dos forasteiros, bastião de Agrigento, flor de uma ilustre família, salvação da cidade!	5     10
	Depois de muita luta, foi ela que ocupou a mansão sagrada do rio,	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup>
10	e foi a pérola da Sicília. O destino olhava por eles, juntando riqueza e fama às suas virtudes ingénitas. Mas, ó filho de Cronos e Reia, que habitas no Olimpo, no cume do monte dos jogos e nas margens do Alfeu, deleita-te com o meu canto e, benevolente, entrega um dia os paternos campos	15      20
15	à futura descendência. Das nossas acções justas ou injustas, nem o Tempo, pai de quanto existe, pode conseguir que não tenham sido praticadas, nem pôr-lhes termo. O olvido poderá surgir, se houver sorte.	EPODO 1. <sup>o</sup>
20	Pela nobre alegria, a pena odiosa fenece, dominada,	25
	quando o destino divino elevar às alturas a felicidade. Adapta-se este princípio às filhas de Cadmo,	ESTROFE 2. <sup>a</sup>  30

	de belos tronos, que muito sofreram. Um pesado sofrimento, porque eram superiores, caiu diante dessa força.	
25	Vive entre os Olímpicos a que morreu fulminada pelo raio, Sémele, de longas tranças. Estima-a sempre Palas e mais ainda o pai Zeus, ama-a o filho, coroado de heras.	35
	Diz-se que também no pélagos, entre as filhas marinhas	ANTÍSTROFE 2. <sup>a</sup>
30	de Nereu, foi dada a Ino para todo o sempre uma vida imperecível. Não há um limite na morte, nem sabemos se acabaremos num bem indestrutível o dia tranquilo, quando nasce o dia, filho do Sol.	40
	Correntes variáveis passam pelos homens, ora de dor, ora de gozo.	45
35	Assim o Destino, detentor da boa sorte ancestral desta casa, com divina ventura, lhe traz por vezes uma pena; depois volta a fortuna. Daí veio que o filho predestinado	EPODO 2. <sup>o</sup>
40	matou Laio num recontro, cumprindo um oráculo há muito anunciado, vindo de Delfos.	50
	Viu-o o olhar penetrante da Erínia, e fez que a raça valente perecesse, às mãos uns dos outros. Ficou Tersandro, quando caiu Polinices. Esse foi honrado nos concursos dos jovens e nas bélicas contendidas,	ESTROFE 3. <sup>a</sup>
45	rebento dos Adrastidas, que salvou a casa. Àquele que tem raízes nesta semente compete, ao filho de Ainesidamos, sua parte de encômios e de cânticos.	55
	Em Olímpia ele mesmo alcançou o prémio. Em Delfos e no Istmo,	ANTÍSTROFE 3. <sup>a</sup>
50	partilhou-o com seu irmão. As Graças em comum trouxeram as coroas dos vencedores em quadrigas, na corrida de doze voltas. O êxito, quando se tenta a luta, dissipa os cuidados. A riqueza adornada de qualidades apresenta muitas possibilidades ao profundo espírito inquieto,	60
		70

		EPODO 3. <sup>o</sup>
55	astro brilhante, fanal verdadeiro dos homens. Se quem a possui soubesse o futuro! Que dos que morrem aqui logo os espíritos injustos pagam a pena, e que os delitos cometidos	75
60	neste reino de Zeus, alguém os julga debaixo da terra, proferindo sentenças com hostil necessidade!	80
	Com noites sempre iguais e dias também iguais, gozam o Sol e recebem vida menos penosa os bons; não revolvem	ESTROFE 4. <sup>a</sup> 85
65	a terra com o braço, nem a água marinha, em seu estado de vida, mas sempre entre os honrados pelos deuses, quantos se compraziam na boa fé, passam uma vida sem lágrimas. Os outros arrastam	90
	um castigo que não se pode ver. Mas quantos tiveram a coragem, enquanto por três vezes permaneciam de um e de outro lado, de abster a sua alma de toda a injustiça,	ANTÍSTROFE 4. <sup>a</sup> 95
70	esses percorreram o caminho de Zeus, ao longo da torre de Cronos. Aí sopram as brisas oceânicas em volta das Ilhas dos Bem-Aventurados. Brilham flores de ouro, umas no chão, outras nas árvores resplandecentes. A água cria outras ainda.	100
75	Com elas entrelaçam as mãos com grinaldas, e tecem coroas, sob as sentenças justas de Radamanto, que o pai poderoso tem como assessor às ordens, o filho de Reia que, entre todos, ocupa o trono mais excelso, Nestes se contam Peleu e Cadmo; trouxe Aquiles, depois que com preces convenceu	EPODO 4. <sup>o</sup> 105
80	o coração de Zeus, sua mãe. Esse que derrubou Heitor, de Tróia coluna invencível e erecta, o que deu a morte a Cicnos e ao Etíope, filho da Aurora. Tenho ainda debaixo do braço muitas setas agudas, que estão dentro da aljava,	ESTROFE 5. <sup>a</sup> 110
85	compreensíveis aos cultos; para o vulgo, é preciso hermeneutas. Artista é aquele que sabe muito por natureza. Os que tiveram de aprender, quais corvos loquazes,	115

	que grasnem em vão contra a ave divina de Zeus!	ANTÍSTROFE 5. <sup>a</sup>
	Asesta o arco para o alvo,	120
90	eia, coração! A quem atingiremos, com ânimo de novo brando? A quem lançaremos	
	as setas da glória? Aponto para Agrigento e direi com juramento e ânimo verídico,	125
	que nunca, em cem anos, criou esta cidade homem de alma mais generosa	
95	para os amigos, nem de mão mais liberal do que Terão.	
	 Mas a saciedade atacou a glória, fazendo-lhe frente	EPODO 5. <sup>a</sup>
	injustamente. Pela boca de insensatos,	130
	só pretende murmurar e ocultar	
	os feitos magníficos dos bons. Mas a areia escapa à contagem;	
100	e, quantas alegrias este herói causou aos outros, quem pode enumerá-las?	135

## COMENTÁRIO

Dedicada ao tirano de Agrigento, cidade da costa meridional da Sicília, a *II.<sup>a</sup> Olímpica* é das mais célebres odes de Píndaro, e também das mais difíceis de interpretar.

Principiando por uma invocação que coloca a poesia acima da música que a acompanhava, sugere, por ordem decrescente, as figuras ligadas ao acontecimento a celebrar: um deus, Zeus, destinatário das cerimônias em Olímpia (designada pelo seu nome antigo de Pisa); um herói, Hércules, seu fundador; um homem, Terão, que venceu a mais difícil das provas, a da corrida de carros de cavalos.

A referência a Terão arrasta consigo o elogio dos seus feitos, na acidentada história da cidade de Agrigento, junto ao rio do mesmo nome. Que Zeus (“ó filho de Cronos e Reia, / que habitas no Olimpo”, 16-17), o deus que é também senhor de Olímpia, nas margens do Alfeu, continue a velar pela prosperidade da família!

Uma série de sentenças (*gnomai*) ocupa o primeiro epodo e ainda parte da segunda estrofe, em ligação com os períodos de luta e de prosperidade que a família de Terão atravessara. É neste contexto que surge o que parece ser a primeira personificação do Tempo, como “pai de quanto existe”, expressa através daquilo a que M. M. Willcock chamou “uma metáfora genealógica”<sup>1</sup>.

A exemplificação das alternâncias de alegria e sofrimento ocupa quase toda a continuação da segunda estrofe e as unidades métricas seguintes, até ao v. 61. Trata-se de uma série de exemplos míticos, pertencentes à linhagem do presente vencedor:

Cadmo, homem feliz e honrado pelos deuses, veio a sofrer na sua descendência (Sémele, Ino, Agave, Autónoe); no entanto, a primeira das suas filhas, apesar de ter sido fulminada pelo raio de Zeus, a quem imprudentemente pedira que se mostrasse em toda a sua grandeza, foi mãe de Díónisos (o filho “coroados de heras”, 37), e deificada foi também a segunda, que se atirara ao mar com o filho,

---

<sup>1</sup> *Pindar's Victory Odes*, p.20.



para fugir da perseguição de seu marido Atamante, e recebera o privilégio da imortalidade entre as Nereides. Após nova interrupção, em que se reafirma a instabilidade da fortuna (42-50), vêm exemplos opostos, tirados da história de Laio e sua descendência (51-61). O mito é tão conhecido que só breves alusões (com omissão do nome de Édipo, apenas designado como “o filho predestinado”, 51) permitem identificar os terríveis acontecimentos ocorridos na casa dos Labdácidas: o parricídio, o incesto, a luta fratricida. É após esta que a casa retoma a sua ascensão para a felicidade, quando os filhos dos “Sete contra Tebas”, os chamados Epígonos, tomam a cidade da Beócia, e Tersandro, filho de Polinices, se torna seu rei. É deste guerreiro e atleta que descende o destinatário da Ode e que alcançara, também ele, a vitória nos dois campos: em conjunto com Gelão, rei de Siracusa, derrotara os Cartagineses em Hímeras, em 478 a.C.; à presente vitória olímpica, ganha dois anos depois, somavam-se uma nos Jogos Píticos e outra nos Ístmicos, em conjunto com o irmão.

Depois de nova série de *gnomai*, segue-se, até ao v. 111, um longo trecho que tem sido objecto de interpretações várias. Trata-se de uma doutrina escatológica que pressupõe os seguintes dados: um julgamento no além que atribui uma sobrevivência feliz e tranquila aos que praticaram o bem e “um castigo que não se pode ver” (92) aos que procederam mal (77-92); um destino superior aos que em várias reencarnações jamais foram injustos, destino esse que os conduzirá a um lugar de beleza e de perfeição, no qual se encontram já heróis de antanho, como Peleu, Cadmo e Aquiles.

Dispensamo-nos de repetir aqui o que já expusemos noutros lugares sobre a variedade de doutrinas escatológicas que se reflectem em Píndaro e as possíveis origens das que aqui se encontram, concluindo que a semelhança maior é, neste caso, com a doutrina exposta mais tarde em Platão, *Fedro* 249a, o que pressupõe uma origem comum<sup>2</sup>.

Apenas chamamos a atenção do leitor para duas emendas ao texto grego que fizemos, ambas justificadas nos trabalhos referidos na nota ao parágrafo anterior: no v. 98, entendemos que se deve ler o plural “Ilhas dos Bem-Aventurados”, conforme estava na tradição grega desde Hesíodo (*Trabalho e Dias* 171)<sup>3</sup>, e não o singular (“Ilha dos Bem-Aventurados”); e no v. 105 substituímos πόσις (“esposo”) por παῖς (“filho”), restabelecendo assim o parentesco entre os deuses mencionados: o pai do legislador Radamanto é Zeus, filho (e não marido) de Reia.

<sup>2</sup> “Notas a um passo de Píndaro”, *Humanitas* 4 (1952) 7-12 [= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos*, Coimbra, 2014, pp. 259-264]; *Concepções Helénicas de Felicidade no Além, de Homero a Platão* (Coimbra, 1955), especialmente pp. 125-156 [= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira I: Estudos sobre a Grécia Antiga. Dissertações*, Coimbra, 2013, pp. 99-119]; “Frühellenische Vorstellungen vom Jenseits”, *Das Altertum* 6 (1960) 204-217 [= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II*, pp. 55-64].

<sup>3</sup> Trata-se apenas de interpretar a forma νῆσος (“ilha”) como um acusativo plural à moda dórica, correspondente ao ático νήσους (“ilhas”).

No grupo de heróis que mereceram a honra de habitar as Ilhas dos Bem-Aventurados, são reservados alguns versos a Aquiles, o que venceu Heitor, Cicnos, filho de Poséidon, e Mémnon, chefe dos Etíopes, filho da Aurora (109-112), e que, devido às preces de Tétis, vai aí juntar-se a Peleu e Cadmo.

No final da Ode, reaparece o motivo do valor da poesia, aqui referida na metáfora das “muitas setas agudas” (113), acompanhada da afirmação de que a arte é congénita (“artista é aquele / que sabe muito por natureza”, 116-117). Como observou Kirkwood, “esta é a mais audaciosa das afirmações de Píndaro sobre a importância da excelência inata”<sup>4</sup>. E continua: os que “tiveram de aprender” (117) não podem fazer mais do que grasnar contra a águia, a ave simbólica de Zeus (117-119). Muito se tem discutido, prosseguimos nós, desde a Antiguidade, sobre a possível identificação destes rivais com os poetas da ilha de Ceos, Simónides e Baquílides, o que seria reforçado pelo uso do dual. A edição de Snell-Maehler, seguindo Bergk, substituiu esse dual por um plural, generalizando assim o efeito pejorativo. Temos, no entanto, de reconhecer que os argumentos aduzidos num e noutra sentido não são decisivos.

Os últimos versos regressam ao tema da exaltação da generosidade e da superioridade do tirano de Agrigento, não obstante a inveja causada pela sua glória. O símile final da areia que “escapa à contagem” (132-133) para sugerir a infinidade das benemerências de Terão conclui, em tom menor, esta sinfonia de glória.

---

<sup>4</sup> *Selections from Pindar*, p. 75.

Página deixada propositadamente em branco



20	<p>Para eles estou pronto a narrar com rigor,  desde o início, uma história que é bem comum,  desde Tlepólemos,  essa raça de Hércules, de vasto poder.  Pelo lado paterno, proclamam que descendem  de Zeus; dos Amintóridas, por sua mãe,  Astidameia. Mas as ocasiões de errar</p>	ESTROFE 2. <sup>a</sup>  35
25	<p>impendem, inúmeras,  sobre a humana mente. Impossível descobrir</p>	
	<p>o que, sendo melhor agora, o será também no fim.  Também ao irmão bastardo de Alcmena, Licímnios,  vindo das mansões de Mídea,  batendo-lhe, enfurecido, com o bastão de dura oliveira,  o matou em Tirinto, aquele que havia de ser</p>	ANTÍSTROFE 2. <sup>a</sup> 40
30	<p>desta terra o fundador. É que os desvarios do espírito  até ao sábio perturbam. Então  dirigiu-se ao deus,  para lhe pedir um oráculo.</p>	45
	<p>Do seu templo fragrante, ordenou-lhe  o deus de cabelos de ouro,  que embarcasse num navio, do promontório  de Lerna, direito  à terra cercada de mar, onde outrora  o magno rei dos deuses  derramou sobre a cidade áurea neve</p>	EPODO 2. <sup>a</sup> 50  55
35	<p>quando, por arte de Hefestos,  com uma pancada do brônzeo machado,  erguendo-se do alto da frente paterna,  Atena soltou um grito imenso. Tremeu  o Céu e a Terra-mãe.</p>	60
40	<p>Foi então que o deus filho de Hipérion,  o que dá a luz aos mortais, prescreveu  aos seus amados filhos  as regras a guardar de futuro, de como haviam  de à deusa erigir, antes de todos, brilhante altar,  com augusto sacrifício, para alegrar  o ânimo do pai e da virgem de lança fremente.  Virtude e alegria  traz aos homens o respeito pela providência.</p>	ESTROFE 3. <sup>a</sup>  65
45	<p>Mas a névoa do olvido avança despercebida  e desvia dos espíritos o recto caminho  da acção. Ao alto  subiram sem levar da cáustica chama a semente.  Com um sacrifício sem fogo fundaram  na acrópole o santuário. Mas trazendo</p>	ANTÍSTROFE 3. <sup>a</sup> 70  75

	uma nuvem fulva, Zeus fez chover áurea torrente!	
50	E a deusa de olhos garços lhes concedeu	
	superar todos os homens na destreza das mãos.	EPODO 3. <sup>o</sup>
	Figuras, semelhantes	80
	a seres vivos, moviam-se, seguiam pelos caminhos.	
	E a glória deles era imensa. Para quem sabe julgar, a Arte sem falsidade	
	é a que mais brilha. Contam dos homens	85
55	histórias vetustas,	
	que, quando a terra repartiram Zeus e os imortais, no pélago marinho,	
	se não via ainda Rodes, mas a ilha estava oculta nos abismos salgados.	90
	Na ausência do Sol, seu lote ninguém assinalou.	ESTROFE 4. <sup>a</sup>
60	E deixaram-no sem quinhão naquele solo, ao deus puro.	
	Quando este o lembrou, queria Zeus repetir o sorteio; mas ele não deixou.	95
	Pois avistava, dizia, emergindo do fundo do mar cinzento, uma terra que crescia do solo, ubérrima para os homens;	
	para o gado, não menos propícia.	
		ANTÍSTROFE 4. <sup>a</sup>
65	Logo chamou Láquesis de áureo diadema, para estender as mãos, sem desvirtuar dos deuses o magno juramento,	100
	e fazer o sinal com o filho de Cronos, para que, uma vez surta no éter brilhante, à sua pessoa coubesse de futuro aquele presente de honra.	105
	Cumpriam-se de verdade os pontos principais desta promessa.	
	Das húmidas águas então germinou	
70	uma ilha. É seu dono o que gera os raios agudos,	EPODO 4. <sup>o</sup>
	soberano dos corcéis ignispirantes.	110
	Aí, unindo-se um dia	
	a Rodes, gerou sete filhos, que receberam dentre os homens de antanho	
	os mais sábios pensamentos; um desses	115
	gerou Camiros, Íalisos,	
75	o mais velho, e Lindos também. Repartiram em três a terra paterna	
	e a cidade que lhes coubera. E os lugares tomaram deles os nomes.	120

	É aí que, de amargo destino, recebe o doce resgate Tlepólemos, dos Tiríntios soberano, como se fora um deus;	ESTROFE 5. <sup>a</sup>
80	recebe das ovelhas o pingue cortejo e a presidência dos Jogos. Nesses, ganhou por duas vezes Diágoras a coroa; e no Istmo quatro vezes foi bem sucedido, outra em Nemeia, e outra ainda; e também na Atenas rochosa.	125
85	Conhece-o o bronze de Argos, os prémios da Arcádia e de Tebas, e dos Beócios os jogos que a Lei manda; por seis vezes, Pelena e Egina o sabem vencedor. Não é outra a linguagem dos pétreos registos de Mégara. Mas, ó Zeus pai, que tens cura das terras de Atabírios, presta honras ao hino ritual da Olímpica vitória,	ANTÍSTROFE 5. <sup>a</sup> 130
90	ao homem que nos punhos encontrou a supremacia; dá-lhe, de concidadãos e estranhos, o respeito e agrado. Pois ele segue direito por caminhos à insolência hostis, de seus nobres maiores o pensar escorreito claramente praticando. De Calianacte não ocultes a comum ascendência. Em honra dos Erátidas	EPODO 5. <sup>o</sup> 140
95	a cidade está em festa. Mas, num instante, contrárias sopram as brisas.	145 150

## COMENTÁRIO

Uma tradição antiga contava que a *VII.<sup>a</sup> Olímpica*, que celebra a vitória alcançada em 464 a.C. por Diágoras de Rodas<sup>1</sup> o mais famoso jogador de boxe da Grécia, estava inscrita a letras de ouro no Templo de Atena em Lindos. A ser verídico, como se supõe, o facto demonstra a alta consideração em que eram tidos os epinícios de Píndaro, ao mesmo tempo que confirma a íntima ligação de uma vitória olímpica com a cidade natal do vencedor, pois é efectivamente a ilha de Rodas, onde ela se situava, que é aqui glorificada.

Ocupam as três tríades centrais da Ode os mitos que lhe dizem respeito. Vem primeiro o de Tlepólemo, filho de Hércules e chefe do contingente Ródio já na *Ilíada* (II. 657-670), cuja história é modificada, embora mantenha a mancha de ter matado seu tio-avô, “irmão bastardo de Alcmena, Licímnios” (41). Tão grande falta não parece redimir-se pelo exílio, como era habitual e sucedia no poema homérico, mas pela consulta ao oráculo de Delfos, a Apolo, o “deus dos cabelos de ouro” (46-50), que purificava os criminosos<sup>2</sup>. Porém, a função do deus que aqui é posta em relevo não é essa, mas a de sancionar a fundação de colónias, neste caso, de Rodas, a “terra cercada de mar” (53).

Neste ponto insere-se o segundo mito, a história do nascimento de Atena a partir da cabeça de Zeus, graças à intervenção do deus do fogo (“quando, por arte de Hefestos, / com uma pancada do brônzeo machado, / erguendo-se do alto da frente paterna, / Atena soltou um grito imenso”, 56-59). Tal não significa, como nota Kirkwood<sup>3</sup>, que o nascimento da deusa seja aqui necessariamente colocado

---

<sup>1</sup> A mesma figura a que nos referimos na Apresentação, p. 10. Note-se que não foram só três filhos de Diágoras que alcançaram vitórias em Olímpia, mas também dois netos. A todos a família do grande jogador de boxe veio a erigir estátuas no santuário, segundo informa Pausânias 6.7.1-2.

<sup>2</sup> Ole Smith, “An interpretation of Pindar’s Seventh Olympian”, pp. 177-178, considera mesmo que se trata claramente de uma correcção da versão homérica, e que a palavra *ταραχάι* (“desvarios”) denota uma “interferência sobrenatural”: sendo pessoa sensata, vai consultar Apolo.

<sup>3</sup> *Selections from Pindar*, p. 104.



em Rodes, pois, acrescenta o mesmo comentador, apenas o sacrifício sem fogo e a chuva de ouro são elementos ligados à ilha.

Deixando de parte outras discussões menores, passamos à terceira estrofe, onde “o deus filho de Hipérion, / o que dá a luz aos mortais” (61-62), ou seja, o Sol<sup>4</sup>, ordena à sua descendência que seja a primeira a venerar a deusa. Os filhos obedecem, mas esquecem-se de trazer o fogo para o sacrifício. É a esta parte etiológica do mito, certamente local, que se referem os versos seguintes (70-77). Mesmo assim, Zeus concedeu uma grande dádiva à ilha de Rodes, uma “áurea torrente” (77) e Atena (aqui referida pelo seu epíteto homérico de “deusa de olhos garços”) dotou-os de capacidades técnicas extraordinárias (78-82), o que poderá interpretar-se como uma alusão aos artífices míticos de Rodes.

Após nova *gnome* (83-85), principia o terceiro mito no v. 85, mito esse que se reporta à divisão do mundo entre os deuses, conhecido desde a *Ilíada* (XV. 189-192). Por ele se vai explicar o surgimento da ilha de Rodes e a sua atribuição ao Sol, que, por ter estado ausente na repartição dos lotes, nada recebera. É então que ele chama uma das Parcas, Láquesis, a fim de solicitar o grande juramento dos deuses, ratificado pelo assentimento de Zeus com o seu sinal de cabeça, o mesmo que é descrito em passo famoso da *Ilíada* (I. 528) como irreversível. Os versos seguintes descrevem o belo quadro do aflorar da ilha à superfície das águas e da sua entrega ao deus dos “raios agudos” (110), o que percorre todos os dias o céu com a sua quadriga, para iluminar a terra. Deste modo, Rodes se torna propriedade do deus do Sol (108-111). Os versos seguintes são ocupados pela árvore genealógica da qual vão surgir os fundadores das três antigas cidades da ilha – Lindos, Lálisos, Camiros (112-120).

Assim chegamos de novo a Tlepólemos, aos jogos locais em sua honra e ao actual vencedor olímpico, que já foi coroado mais vezes em diversos lugares, incluindo na “Atenas rochosa”, ou seja, nas Grandes Panateneias. Esta enumeração (125-135), feita com grande variedade estilística, como é habitual em Píndaro, termina com a sua recente vitória olímpica, motivo desta Ode (135-139), e a alegria que causou na cidade.

Uma breve alusão aos perigos da instabilidade da fortuna e o significado deste fecho “descendente” têm sido objecto de alguma discussão. Parece-nos que M. M. Willcock deu a mais correcta e a mais simples explicação nestas palavras: “E um final caracteristicamente em anticlímax, provavelmente com o propósito de diminuir os perigos em que o excessivo elogio faz incorrer”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Note-se que o Sol (Hélios) é completamente distinto de Apolo, com quem virá a confundir-se no decurso do séc. V a.C. Mas este sincretismo não é total. Por exemplo, no Altar de Pérgamo, que é da época helenística, os dois deuses figuram em cenas distintas.

<sup>5</sup> *Pindar's Victory Odes*, p. 133.

Este final meditativo forma contraste, como em tantas outras Odes, com a abertura brilhante, iniciada com o símile do brinde que, com taça de vinho espumoso, faz o pai da noiva, em honra das núpcias que unem duas grandes casas. É esse motivo que se vai expandir de novo na metáfora do “líquido néctar, dom das Musas” (11) que é a arte do poeta, secundada pelos instrumentos de corda e de sopro (15-18), que o ajudarão a celebrar o vencedor e sua família, cantando a “ilha das três cidades, / próximo ao esporão da imensa Ásia” (28-29), as mesmas três cidades que serão referidas ao celebrar a origem de Rodes (112-120).

Se a afirmação com que abre o primeiro epodo, “E agora aqui vim, de ambas escoltado” (19), garante ou não a presença do poeta em Rodes é questão que tem sido muito discutida, sem razão suficiente, a nosso ver, tanto mais que sabemos, por diferentes vias, que as deslocções dos poetas eram prática habitual e podiam mesmo abranger cidades a ocidente do mundo grego, como as da Sicília (*e.g.*, *I.<sup>a</sup> e II.<sup>a</sup> Olímpicas*, *I.<sup>a</sup> Pítica*) ou da África do Norte, como Cirene (*IV.<sup>a</sup> Pítica*). O que aqui é de reter, como característica primacial, é a íntima união, expressa na Ode, entre o vencedor e a terra que o viu nascer<sup>6</sup>, com seu passado lendário, união essa em que a fertilidade (simbolizada no nome da ilha, que significa “rosa”) e a protecção divina do próprio deus do Sol ocupam lugar de honra.

---

<sup>6</sup> Ole Smith, “An interpretation of Pindar’s Seventh Olympian Ode”, p. 175, vai ainda mais longe: “O assunto do poema é claramente Rodes, não Diágoras.”

Página deixada propositadamente em branco

I.<sup>a</sup> ODE PÍTICA  
(470 a.C.)

*A Hierão de Etna, vencedor na corrida de carros de cavalos*

	Lira dourada, apanágio comum de Apolo e das Musas de tranças cor de violeta, ao teu ritmo principia a entrada para a festa, e os cantos obedecem aos teus sinais, quando vibras, 5 entoando os prelúdios que conduzem os coros. És tu ainda que extingues o raio aguçado do fogo eterno. Sobre o ceptro de Zeus com as asas velozes pendentes, dorme a águia,	ESTROFE 1. <sup>a</sup>     5
	rainha das aves. Sobre a sua cabeça recurva derramaste uma nuvem sombria, que fecha as pálpebras docemente. Enquanto dorme, 10 arqueia o seu dorso macio, dominada pelo teu canto. E até o violento Ares abandona a ponta feresa do gládio e entrega ao descanso o seu peito. Os teus sons fascinam mesmo o espírito dos deuses, graças à arte do filho de Latona e das Musas de vestes pregueadas.	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup>  10   15
	Mas quanto Zeus não ama se perturba ao ouvir as Piérides, sobre a terra e sobre o mar infatigável, e aquele que jaz 15 no Tártaro horrendo, o inimigo dos deuses, Tifos de cem cabeças. Criou-o outrora a célebre gruta da Cilícia. Agora as margens de Cumas, enclausuradas no mar, e a Sicília pisam o seu peito viril. 20 Domina-o a coluna do céu, o Etna nevado, que todo o ano cria um gelo cortante.	EPODO 1. <sup>o</sup>  20   25  30

	As suas profundezas vomitam chamas terríveis das fontes mais puras.	ESTROFE 2. <sup>a</sup>
	De dia, esses rios fazem correr uma torrente de fumo a arder. Mas, nas trevas da noite, uma chama rubra revolve as rochas arrastando-as com alarido para a planície do fundo do mar.	35
25	É esse o monstro que envia os jactos tremendos de Hefestos, prodígio espantoso de se ver, maravilha prodigiosa de se ouvir,	
		ANTÍSTROFE 2. <sup>a</sup>
	como ele está amarrado entre os píncaros do Etna, de folhagem sombria, e o solo, reclinado sobre um leito, que as costas todas lhe dilacera e fere. Zeus, seja-nos dado	40
30	agradar-te, a ti que governas esta montanha, frente da terra frutífera, com cujo nome deu glória à cidade vizinha o seu fundador ilustre. Foi esse que no estádio de Delfos proclamou o arauto, ao anunciar	45
	a vitória de Hierão na corrida de carros. Para os homens que embarcam num navio, a graça primeira é que no começo da jornada sobrevenha a brisa que os guie.	EPODO 2. <sup>a</sup> 50
35	Pois assim antevêem, no regresso, feliz viagem. O mesmo princípio, aplicado ao caso presente, faz crer que de futuro a cidade será íclita pelas coroas	55
	que ganharão seus cavalos, famosa por seus festins de bela música. Febo, senhor da Lícia e de Delos, que amas, no Parnasso, a fonte Castália, leva a peito este voto, torna esta terra	60
40		
	famosa em heróis! Dos deuses vem todo o engenho que dá as qualidades aos mortais. Eles nos criam artistas, fortes de braços, ou eloquentes. Quando desejo louvar varão tão ilustre, espero não ser como o que, brandindo na mão	ESTROFE 3. <sup>a</sup> 65
45	a flecha de brônzea face, a lança fora da liça, mas atira bem longe, superando os rivais. Que o Tempo lhe conceda para sempre ventura e tesouros, e olvido das penas!	
		ANTÍSTROFE 3. <sup>a</sup>
	Decerto lhe lembrará em quantas refregas, nas suas guerras, manteve um ânimo constante e sofredor, quando sob a protecção dos deuses, encontrou glória tal, como nenhum dos Helenos	70
50	a pôde colher, nobre coroa da sua prosperidade, E agora, seguindo o exemplo de Filoctetes, partiu em campanha.	75

Lisonjeia-o mesmo o orgulhoso, forçado pela necessidade  
de o ter como amigo. Conta-se que a Lemnos,  
devorado pela sua chaga, vieram buscar

o archeiro, filho de Poiante, os divinos heróis, EPODO 3.<sup>o</sup>  
Foi ele que derrubou de Príamo 80  
a cidadela, e pôs termo aos trabalhos dos Gregos,  
caminhando com seu débil corpo,  
55 mas tal era o destino. Assim um deus sustente  
Hierão no tempo que se aproxima,  
dando-lhe azo a cumprir os seus desejos. Musa, 85  
atende-me! Vem celebrar  
diante de Deinómenes a recompensa da quadriga!  
Não te é estranho o prazer  
da vitória paterna. Vamos! Para o rei de Etna  
60 inventemos um hino que lhe seja precioso. 90

Foi para ele que Hierão fundou essa cidade, ESTROFE 4.<sup>a</sup>  
com liberdade vinda dos deuses,  
e sob as leis da regra de Hilos. Querem os descendentes  
de Pânfilos, ou melhor, os dos Heraclidas, habitar  
junto às margens do Taigeto, guardando sempre 95  
os preceitos de Egímios, como Dórios que são.  
65 Do Pindo partiram para viver felizes em Amiclas,  
esses vizinhos gloriosos dos Tindáridas,  
de brancos corcéis, cuja fama nas lanças floriu.

Zeus, que tudo levas a bom termo, destina sempre ANTÍSTROFE 4.<sup>a</sup>  
este mesmo elogio verídico 100  
a cidadãos como a reis, ao longo das águas do Âmenas.  
70 Por ti é que o condutor das gentes com o filho  
trata com honra o seu povo e o induz  
à calma da harmonia. Imploro-te, Crónida! Atende-me!  
105 Que o Fenício fique tranquilo em casa e se reprima  
o grito bélico dos Tirrenos, ao verem a insolência  
que fez gemer os navios em frente de Cumas.

Tal foi o que sofreram, quando o chefe siracusano EPODO 4.<sup>o</sup>  
os dominou, e, das naus velozes, 110  
75 lançou ao mar a juventude, arrancando a Grécia  
à pesada escravidão.  
Buscarei junto de Salamina, por salário,  
o reconhecimento ateniense, 115  
e em Esparta cantarei a luta junto ao Citéron,  
– em ambas sofreram os Medos de arco recurvo –  
depois de terminar o hino para os filhos de Deinómenes,  
que, ao longo das límpidas margens  
80 do Hímeras, mereceram por sua coragem,  
por derrotarem tais inimigos. 120

	Quem fala a seu tempo, limitando a poucas palavras o espaço de muitas, está menos atreito à censura humana. Pois a triste saciedade debilita a célere esperança. E, no íntimo do seu peito, ouvir o encómio	ESTROFE 5. <sup>a</sup>  125
85	do alheio mérito penaliza os cidadãos. Seja como for, mais vale inveja que compaixão. Não desistas das belas acções. Governa o exército com o leme da justiça. Forja tua língua na bigorna da verdade.	
		ANTÍSTROFE 5. <sup>a</sup> 130
	Por pouco que dela se escape, será tido por grave falta, por vir da tua parte. Superintendes a muitos. E muitos são de ambos testemunhas fiéis. Conserva, fluorescentes, os mesmos sentimentos,	
90	se gostas de ouvir sempre dizer bem de ti; não recues demasiado ante a despesa. Iça a vela ao vento, como um piloto. Não te deixes iludir, amigo, pela sedução do lucro. O aumento da glória, que sobrevive aos mortais,	135
	apenas revela a oradores e poetas a vida dos que já partiram.	EPODO 5. <sup>o</sup> 140
	Não perece a virtude da benevolência de Cresos. A Fálaris, o que queimava	
95	as vítimas no brônzeo touro, de coração empedernido, uma fama odiosa	
	lhe cabe em toda a parte. Debaixo do nosso tecto, nunca as líras	145
	o recebem, na branda companhia das vozes das crianças em seus acentos.	
	A felicidade é o primeiro prémio; a seguir, a boa fama. Homem que encontrou e ganhou ambas recebe a coroa suprema.	150

## COMENTÁRIO

Para além de ser um dos mais belos poemas líricos da Antiguidade, a *I.ª Ode Pítica* contém dados históricos de valor: um é a descrição de uma grande erupção do Etna, que durou meses, e ocorrera poucos anos antes (479 a.C.)<sup>1</sup>; outro é a nova fundação da cidade com o mesmo nome, em 476<sup>2</sup>; outro ainda, e não menos importante, é a referência à batalha do Hímeras, contra os Cartagineses, em 480, e a de Cumas, contra os Etruscos, em 474, as quais são igualadas às grandes vitórias contra os Persas em Salamina (480) e em Plateias (no ano seguinte)<sup>3</sup>.

O mais antigo destes acontecimentos surge a partir do primeiro epodo, em contraste com o grandioso e harmónico preâmbulo de invocação ao instrumento simbólico do deus da música (e por isso de ouro, como tudo o que é divino), e dos efeitos desta arte, até sobre os Olímpicos (adormecimento da águia, ave simbólica de Zeus, e do espírito belicoso do deus da guerra). A este quadro de beleza e de apaziguamento, que começara e acabara com a menção de Apolo e das Musas Piérides, opõe-se o daqueles que, sendo contrários à paz e à harmonia, não gozam do favor do deus supremo. Surge então o exemplo do gigante Tifos de cem cabeças (24), o mais temível dos adversários que Zeus defrontara para conseguir estabelecer a sua autoridade. O mito era já conhecido da *Teogonia* de Hesíodo (820-880), poema em que o triunfo de Zeus é já visto como o triunfo da Justiça, e em que o Tártaro, tão abaixo do Hades como este da Terra, era o lugar de castigo para estes criminosos divinos. No nosso texto, é sob a região vulcânica

---

<sup>1</sup> O mesmo fenómeno se encontra mencionado na tragédia *Prometeu Agrilhoado* (365-372), atribuída a Ésquilo. Muitas outras erupções têm ocorrido ao longo dos séculos, das quais a mais recente (2001) parece ter igualado esta, em intensidade e em duração.

<sup>2</sup> Hierão quis festejar esse acto, quer fazendo-se proclamar em Delfos como Hierão de Etna (e não de Siracusa, como na *I.ª Ode Olímpica*), quer convidando Ésquilo a compor uma tragédia para as celebrações, *As Mulheres de Etna*, que se perdeu.

<sup>3</sup> A relação dos ataques dos Cartagineses e dos Etruscos no lado ocidental do mundo grego com os dos Persas, no lado oriental, também foi sugerida por Heródoto. De qualquer modo, o que se pretende pôr em paralelo é a resistência e o triunfo sobre ataques bárbaros, de ambos os lados.



da Itália do Sul (Cumus) e da Sicília, mais precisamente, debaixo do maior vulcão da Europa, que ele jaz. E assim, num espectáculo de “son et lumière”, como já se lhe chamou, num contraste de luzes e sombras, acompanhado do estridor das erupções, sublinhado por sucessivas aliterações e onomatopeias, o ser teratológico se confunde com o fenómeno da natureza.

O espaço que esta descrição ocupa na Ode tem levado os comentadores a considerar que é este o mito central da *I.<sup>a</sup> Pítica*. Efectivamente, o paralelo, traçado mais adiante, entre o herói Filoctetes, que ficara ferido e abandonado na ilha de Lemnos, e que os companheiros de armas se viram na necessidade de ir buscar, cientes de que sem ele não poderiam nunca conquistar Tróia, e o destinatário do poema, que, mesmo doente, teve de partir em campanha (75-83), embora nobilitante para Hierão, não parece ter o relevo suficiente para tomar esse lugar. O mesmo sucede com o contraste final entre a generosidade de Cresos, rei da Lídia, e a crueldade de Fálaris, rei de Agrigento, que queimava os inimigos dentro de um touro de bronze, fazendo crer que os gritos daqueles eram os mugidos do animal (142-145).

No meio do epinício, evoca-se a vitória nos Jogos Píticos, no santuário de Febo Apolo, senhor da Lícia, de Delos e de Delfos (58-60), pedindo-lhe que continue a velar pela fama de Siracusa, pois “dos deuses vem todo o engenho / que dá as qualidades aos mortais” (61-62).

A glorificação do presente vencedor desliza depois suavemente para a pessoa de seu filho Deinómenes, para quem Hierão fundara a nova cidade de Etna (85-93), sob as leis dórias instituídas pelos descendentes dos Heraclidas, aqueles que se haviam estabelecido em Amiclas, perto de Esparta e do santuário dos Dioscuros (aqui chamados pelo patronímico de Tindáridas), em Terapne (97-99). Na linha destas evocações, aflora de novo o desejo de harmonia e a recordação dos grandes feitos históricos já referidos (as batalhas de Cumus e do Hímeras), associados à vitória ateniense de Salamina e à dos Espartanos (únicos aqui mencionados) em Plateias.

A estrofe e antístrofe quintas acumulam uma série de preceitos que os escoliastas antigos julgaram destinados a Hierão<sup>4</sup>. Todavia, parece mais provável que se trate de conselhos endereçados ao jovem Deinómenes, ou, para usar a expressiva frase de Hermann Fraenkel, de “uma gnómica que toma a forma de um espelho de príncipes”<sup>5</sup>. Numa sequência de ousadas metáforas, são exaltadas a observância da justiça, da verdade, da generosidade. São os praticantes dessas virtudes que os poetas glorificam (136-140). E a lira, símbolo da harmonia, que principiara a ser invocado na abertura grandiosa da Ode, onde se ouviam cantos e coros (1-5), regressa agora na pacífica cena de estúdio em que se escutam as “vozes das crianças / em seus acentos” (147-148).

<sup>4</sup> Entre os modernos, L.R. Farnell, *The Works of Pindar*, vol. I, p. 84, também assim o entendeu.

<sup>5</sup> *Dichtung und Philosophie des fruhen Griechentums* (Muenchen, 1969), p. 527.

VIII.<sup>a</sup> ODE PÍTICA  
(446 a.C.)

*A Aristómenes de Egina, vencedor na luta*

	Benévola Tranquilidade, ó filha da justiça, que engrandeces as cidades, detentora das chaves soberanas de conselhos e guerras,	ESTROFE 1. <sup>a</sup>
5	acolhe, para Aristómenes, a honra da Pítica vitória. Tu sabes praticar a brandura, tu sabes aceitá-la, com exacta oportunidade.	5
	Tu sabes, quando alguém no coração amarga cólera firmou, resistir com dureza à força inimiga, mergulhando no abismo a insolência. O seu carácter, nem Porfírión o entendeu, ao provocá-la, mais do que era lícito. O lucro mais estimado, é o que se traz da casa de quem o dá de boa mente.	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup> 10 15
15	A violência, a seu tempo, até ao orgulhoso abala. Não lhe escapou o cilício Tifos de cem cabeças, nem o rei dos Gigantes. Dominou-os o raio e as setas de Apolo, o deus que de ânimo propício acolheu, o filho de Xenarces, que de Cirra avançava coroado com a verdura de Delfos, em meio de dóricas danças.	EPODO 1. <sup>o</sup> 20
20	Não foi sem auxílio das Graças que se forjou a sorte desta ilha, lar da Justiça, quinhoeira das virtudes ilustres dos Eácidas. Glória perfeita é a sua desde início. Em muitos lados a celebram,	ESTROFE 2. <sup>a</sup> 25

	por ter criado heróis excelsos nas vitórias dos Jogos e nas lutas velozes.	30
30	Além disso, brilha pelos seus homens. O tempo escasseia, para confiar à lira e às brandas vozes dos cantores seu alto pregão, sem sobrevir fastidiosa saciedade. Mas corre a meus pés, ó filho, a dívida, que tenho, de dar asas ao teu feito recente, graças ao meu engenho.	ANTÍSTROFE 2. <sup>a</sup>  35
35	Seguindo dos tios maternos as pisadas, na luta, não envergonhas Teognetos em Olímpia, nem a vitória possante de Clitómacos no Istmo. Tua linhagem enobreces, a dos Midélicas, cumprindo o oráculo que outrora proferiu o filho de Oicles, ao ver os filhos defronte de Tebas das sete portas a lutar com denodo,	EPODO 2. <sup>o</sup> 40
40		45
45	quando de Argos chegou, dos Epígonos, a segunda missão. Enquanto lutavam, assim falou: “Brilha por natureza nos filhos o nobre espírito de seus pais. Vejo claramente Alcméon agitar a serpe mosqueada em seu escudo fulgente, ele que às portas de Tebas ocupa o lugar dianteiro.	ESTROFE 3. <sup>a</sup>  50
50	Primeiro teve de sofrer, mas agora o herói Adrasto sustenta-se com o apoio da mensagem de melhores auspícios. Mas a sorte lhe é adversa em seu lar. Do exército dos Dânaos, ele só recolheu do filho morto os ossos, e, por decreto dos deuses, com seu povo indemne, atravessa de Abante as largas ruas.”	ANTÍSTROFE 3. <sup>a</sup> 55  60
55		
	Tais palavras Anfiarau proferiu. Eu mesmo, com gosto, a Alcméon lanço coroas, e com meus hinos faço libações, pois é meu vizinho, guardião dos meus haveres. Veio ao meu encontro, quando eu ia da terra ao celebrado centro, e infundiu em mim o saber profético dos seus antepassados.	EPODO 3. <sup>o</sup> 65
60		
	E tu, deus que acertas ao longe, que, nos vales de Delfos, governas o famoso templo, a todos hospitaleiro,	ESTROFE 4. <sup>a</sup> 70

65	outorgaste-lhe de todas as graças a maior; e já antes, entre os seus, lhe concederas, nas vossas festas, que arrebatasse do pentatlo a vitória.	75
	Rogo-te, Senhor: com ânimo propício,	
70	sobre cada um dos modos, em que meus cantos componho, lança o teu olhar. Do cântico doce fica cerca a Justiça. Mas sobre a vossa sorte os favores copiosos dos deuses eu invoco, ó Xenarces! Quem, sem grande esforço, alcançar êxito, parece sábio perante o vulgo: no meio de insensatos,	ANTÍSTROFE 4. <sup>a</sup> 80 85
75	soube couraçar a vida com bem pensada arte. Mas não é dos homens que depende! Um deus o concede, ergue um às alturas, a outro derruba-o, procedendo com medida.	EPODO 4. <sup>o</sup>
80	Em Mégara ganhaste honras, e na planura de Maratona, e, com tríplice vitória, ó Aristómenes, os outros subjugaste nas festas de Hera, as da tua cidade.	90
85	De alto caíste sobre quatro adversários, com más intenções; a esses, por igual, não foi consentido em Delfos um doce regresso, nem quando voltaram a casa da mãe sorrisos suaves largaram seus encantos. Mas, à distância dos inimigos, andam esquivos pelas ruas, mordidos pelo desgosto da derrota.	ESTROFE 5. <sup>a</sup> 95 100
90	Mas quem alcançou nova vitória, com grande prosperidade, voa esperançoso, nas asas do seu desejo de renome, ambicionando mais alto que a riqueza. O que é doce para os mortais cresce em pouco tempo; mas é assim também que cai por terra, abalado por sentença irreversível.	ANTÍSTROFE 5. <sup>a</sup> 105
95	Efémeros! Que somos nós? Que não somos? Sombra de um sonho é o homem! Mas, quando sobrevier um raio de luz divina, um brilhante clarão e doce vida sobrevirá aos homens. Egina, mãe querida, conduz, por caminhos livres, esta cidade, junto com Zeus e com Éaco soberano, com Peleu e o valente Télamon, e Aquiles também.	EPODO 5. <sup>o</sup> 110 115
100		

Página deixada propositadamente em branco

## COMENTÁRIO

A última das odes datadas de Píndaro foi composta, como tantas outras anteriores, para um atleta de Egina. Esta ilha fora submetida por Atenas após a batalha de Oinófitas, em 457 a.C., pelo que deixara de ser uma das potências do mundo grego. Por muito que se queira dissociar a obra literária do fundo histórico em que foi concebida, convém lembrar estes factos, porquanto poderão contribuir para uma melhor compreensão da insistência, no preâmbulo, no elogio dos grandes valores morais e políticos aqui personificados, como era tradicional na mitologia helénica: a Tranquilidade, filha da Justiça, detentora “das chaves soberanas / de conselhos e guerras” (3-4). Outro atributo fundamental é que ela sabe actuar com “exacta oportunidade” (8), o que significa que se encontra aqui presente a noção grega de *kairos*, a qual é afim da de *metron* (“justa medida”), de que já anteriormente falámos.

A antístrofe e o epodo seguintes vão exemplificar os perigos da não observância destes preceitos: a derrota sofrida, pelo rei dos Gigantes, Porfírión, e por Tifos de cem cabeças (o mesmo ser teratológico referido no mito da *I.ª Ode Pítica*). Pertencem ambas estas figuras à Gigantomaquia descrita na *Teogonia* de Hesíodo e tantas vezes representada nos frisos dos templos gregos, para simbolizar a vitória dos deuses olímpicos. Ora, destes dois Gigantes, o segundo foi dominado pelo raio, atributo de Zeus (19), o primeiro, pelas setas de Apolo (19-20).

É a referência ao deus de Delfos que estabelece a transição para o motivo da vitória de Aristómenes, filho de Xenarces, que, da planície de Cirra, onde se celebravam as competições píticas, caminhava, coroado de louros e acompanhado de danças dóricas (21-23).

A referência à origem do vencedor traz consigo uma alusão a Egina e à linhagem dos seus heróis, descendentes de Éaco, que se haviam distinguido nos Jogos e na guerra; e tantos eles são que não é possível celebrá-los (24-36). Um, porém, é credor de uma obrigação especial, o jovem Aristómenes (37-39), que segue as pisadas de seus tios, outrora vitoriosos: Teognetos nos Jogos Olímpicos e Clitómacos nos

Ístmicos. E aqui vai inserir-se o mito dos Epígonos, num paralelo que tem o visível propósito de demonstrar a força da hereditariedade<sup>1</sup>.

Esta história do ataque dos filhos dos “Sete contra Tebas”, os chamados Epígonos, constava de um passo da *Ilíada* (IV. 401-410) e figura também na *II.ª Ode Olímpica* (57-61), em breve alusão<sup>2</sup>. É outra vertente do mito, porém, que vai servir para ilustrar as vicissitudes da fortuna. Há um oráculo de Anfiarau, que principia no v. 49 e prossegue até ao v. 62. Exprime ele a visão da vitória do seu filho Alcméon, o qual ostenta no escudo a serpente emblemática de Tebas; outro dos primeiros expedicionários, Adrasto, sobreviverá, mas perde o seu próprio descendente, Egialeu, neste segundo ataque. É esse que, “com o seu povo indemne” (61), atravessará vitorioso as ruas de Abante (nome arcaico da sua cidade de origem, Argos).

As palavras de Anfiarau e a referência ao filho deste, Alcméon, suscitam uma intervenção do poeta de inegável carácter pessoal, que tem dado lugar a diversas interpretações<sup>3</sup>. Procurando não extravasar dos dados da Ode, notaremos apenas que é a lembrança de Alcméon que traz consigo o elogio desse herói, cujo santuário se situava perto da casa de Píndaro, que aí depositava os seus haveres. Fora esse herói que, vindo ao seu encontro quando o poeta se dirigia ao oráculo de Delfos (“quando eu ia / da terra ao celebrado centro”, 67-68) lhe concedera o saber profético<sup>4</sup>.

Se esta epifania e este saber se relacionam com a previsão da vitória do destinatário da Ode, como sugeriu Farnell<sup>5</sup>, é, pelo menos, uma hipótese provável. Mas H. Erbse é ainda mais claro: “A experiência de Píndaro antes da visita a Delfos é o motivo externo da escolha do mito. O poeta fala dos Epígonos porque liga a história deles à sua própria visão, e até certo ponto pode apoiá-la num testemunho seguro.”<sup>6</sup>. De seguro, temos apenas a nova invocação a Apolo, com o seu epíteto homérico de “o deus que acerta ao longe” (70) e o seu título de Senhor de Delfos – a divindade que concedeu tantas vitórias aos antepassados de Aristómenes e a ele mesmo. No meio destas recordações de glória, surgem as

<sup>1</sup> A observação é de R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes*, p. 181.

<sup>2</sup> Vide supra, p. 32.

<sup>3</sup> Sobre toda a questão do “eu” lírico em Píndaro, veja-se o artigo de Mary Lefkowitz, “Τὸ καὶ ἐγώ: the first person in Pindar”, *Harvard Studies in Classical Philology* 67 (1963) 177-253. Embora não nos pareçam de aceitar muitas das conclusões, julgamos certa a distinção entre três espécies de declarações na primeira pessoa do singular: profissionais, formais, do poeta; afirmações mais subjectivas, por vezes intensamente pessoais, do poeta sobre si mesmo ou sobre a sua arte; afirmações claramente feitas pelo coro, a falar sobre si mesmo, os “eus” corais.

<sup>4</sup> A capacidade concedida aos poetas de proferir palavras verídicas exprime-se de outro modo no conhecido e breve fragmento 150 Snell-Maehler de Píndaro: *Profere o teu oráculo, Musa; eu serei o teu profeta*.

<sup>5</sup> *The Works of Pindar*, vol. II, p. 196.

<sup>6</sup> “Ueber Pindars Umgang mit dem Mythos”, *Hermes* 127 (1999) 28. Para diferentes interpretações, vejam-se, entre outros, Burton, *Pindar's Pythian Odes*, pp. 182-184, e Kirkwood, *Selections from Pindar*, pp. 16-18 e 210-211.

---

*gnomai* habituais, que culminam com a afirmação da origem divina de vitórias e derrotas e a exaltação da justa medida que as regula (87-89).

A estrofe quinta, depois de visualizar, com excepcional relevo, a cena da luta de Aristómenes com os quatro adversários, retrata em tons sombrios o desgosto dos vencidos.

A alternância entre a glória e a derrota, inerente à condição humana, tem a sua consagração no epodo final, que, em metáfora inesquecível, exprime o contraste entre a precaridade do homem e o esplendor a que a assistência divina pode fazê-lo ascender. As últimas palavras situam de novo o poema na ilha de Egina, que tem o nome da ninfa de cuja união com Zeus descendeu uma plêiade de heróis.



Página deixada propositadamente em branco

I.<sup>a</sup> ODE NEMEIA  
(476? a.C.)

*A Crómios de Siracusa, vencedor na corrida de carros de cavalos*

	Lugar venerável onde Alfeu retomou fôlego, Ortígia, rebento da gloriosa Siracusa, leito de Ártemis,	ESTROFE 1. <sup>a</sup>
5	de Delos irmã! De ti vai jorrar um hino de dulcíssonas palavras, para exaltar com ardor os corcéis velozes como a tempestade, para glória de Zeus	5
	de Etna. Incitam-me Nemeia e de Crómios o carro a atrelar aos feitos vitoriosos um canto de louvor.	
	Os alicerces lançaram-nos os deuses com as qualidades divinas deste varão.	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup> 10
10	Mas no bom êxito residem os píncaros de toda a glória. São as grandes lutas que à Musa apraz recordar. Derrama então um grande esplendor nesta ilha, que Zeus, senhor do Olimpo, doou a Perséfone, e com um aceno dos seus cabelos garantiu	15
15	que, da terra fecunda, seria a primeira a fértil Sicília e a exaltaria coroando-a de cidades opulentas. Mais lhe prometeu o Crónida um povo de cavaleiros enamorado do combate com brônzeas armas à mistura, não raro, também com a áurea folhagem das oliveiras de Olímpia. Toquei no âmago de um tema muito vasto; e não falhei o alvo faltando à verdade	EPODO 1. <sup>o</sup> 20 25
20	Detive-me às portas da entrada de um varão hospitaleiro, cantando nobres feitos.	ESTROFE 2. <sup>a</sup>

- Aí me prepararam um banquete à altura, pois a estes paços  
 não lhes falta experiência 30  
 de acolher muitas vezes gentes de outras terras.  
 Coube-lhe em sorte alcançar a vitória contra os seus detractores,  
 carreando água ao encontro do fumo.  
 25 Tem cada um suas artes, mas é pelo caminho recto que deve seguir-se  
 e lutar com os dotes naturais. 35
- É que a força realiza-se na acção, ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>  
 mas, para aconselhar, é o espírito, nos que têm  
 o inato condão de prever o futuro.  
 Ó filho de Hagesidamos, pelo teu modo de ser,  
 30 de uma e outra coisa farás uso. 40  
 Não é minha ambição ter oculta num palácio  
 uma grande riqueza,  
 mas ser bem sucedido com a que possuo, e ter fama  
 de socorrer os amigos. Iguais são as expectativas
- EPODO 2.<sup>o</sup>  
 dos homens, a muito sofrer sujeitos. Eu, por mim, 45  
 para Hércules me volto, entusiasta,  
 para as altas cumieiras do valor,  
 retomando uma história de antanho:  
 35 De como, logo que saiu das entranhas da mãe  
 para a esplendorosa luz do dia, o filho de Zeus, 50  
 fugindo das dores do parto, junto  
 com seu irmão gémeo,
- ESTROFE 3.<sup>a</sup>  
 a Hera do trono dourado não passou  
 despercebido, ao ser envolto nas faixas cor de açafraão;  
 mas, de coração irado, a rainha dos deuses 55  
 de imediato lhe envia serpentes.  
 E elas, franqueadas as portas,  
 dirigem-se ao vasto recesso  
 do tálamo, ansiando por apertar  
 em seus aguçados queixos as crianças. 60  
 Mas Hércules ergueu o rosto bem direito,
- ANTÍSTROFE 3.<sup>a</sup>  
 e estreou-se na luta, agarrando com as mãos ambas, 45  
 invencíveis, no pescoço das duas serpentes.  
 Estranguladas, o passar do tempo  
 apagou-lhes dos inomináveis corpos 65  
 a vida. Um pavor insuportável  
 se apossou das mulheres, de quantas  
 rodeavam o leito de Alcmena, para a ajudar.  
 50 Mesmo assim, e sem manto, esta saltou da cama e, de pé  
 tentava dominar dos monstros o ataque. 70
- EPODO 3.<sup>o</sup>  
 Rápidos, acorrem, juntos, com suas brônzeas armas,  
 os chefes dos Cadmeus,

e, brandindo na mão a espada  
 desembainhada, chegou  
 Anfítrião, oprimido por uma ânsia profunda, 75  
 pois a desgraça que nos toca fustiga-nos a todos por igual,  
 ao passo que, perante o alheio sofrimento,  
 depressa o coração se liberta de cuidados.

55 Mas deteve-se; e um misto de dor e prazer ESTROFE 4.<sup>a</sup>  
 o deixara atónito, pois via do filho 80  
 a vontade e a força sobre-humanas.  
 O relato dos mensageiros,  
 os imortais o haviam desmentido.  
 60 Mandou chamar o profeta excelso  
 de Zeus supremo, e vizinho seu, 85  
 Tirésias, o dos oráculos certos. E este lhe expôs,  
 e a todo o exército, os destinos que a criança havia de encontrar:

Quantas feras infaustas havia de matar em terra, ANTÍSTROFE 4.<sup>a</sup>  
 quantas mataria no mar; 90  
 e a certo homem, alguém que trilhava o mundo  
 65 com extrema arrogância, a esse predisse  
 que lhe daria um fim abominável.  
 E ainda que, quando na planura de Flegra  
 os deuses travassem combate  
 com os Gigantes, – anunciou – sob as setas 95  
 por ele desfechadas os seus cabelos claros manchariam

o solo. Quanto a ele, em paz lhe caberia, EPODO 4.<sup>a</sup>  
 em todo o tempo futuro,  
 por tamanhos trabalhos altíssima recompensa:  
 70 a paz na mansão bem-aventurada, 100  
 depois de receber por esposa Hebe florescente  
 e celebrar as núpcias  
 junto de Zeus Crónida,  
 e aí exaltar os seus desígnios augustos.

Página deixada propositalmente em branco

## COMENTÁRIO

Um mito muito conhecido e glosado em todos os tempos contava que o rio Alfeu, que corria na Arcádia e em Olímpia, se enamorara de Aretusa e a perseguira através do Mar Iónico, sem com ele misturar as suas águas, até alcançar a Ninfa numa fonte da Sicília, que dela tomara o nome<sup>1</sup>.

É essa a lenda a que alude o primeiro verso desta Ode, ao invocar a ilha de Ortígia, pertencente à cidade de Siracusa e sede de um templo a Ártemis, o que a tornava “De Delos irmã”, ou seja, da ilha do Mar Egeu consagrada à deusa, como local do seu nascimento.

Adiante se dirá que a ilha da Sicília fora uma doação de Zeus a Perséfone, acto esse confirmado pelo aceno de cabeça de efeitos irreversíveis do senhor do Olimpo, com a promessa de a tornar a mais fértil da terra e local de “cidades opulentas”, e ainda pátria de notáveis cavaleiros e futuros vencedores dos Jogos (“com a áurea folhagem das oliveiras de Olímpia”, 15-25).

Entre a invocação inicial à ilha e as razões da supremacia da Sicília, figura a promessa de um “hino de dulcíssimas palavras”, para glorificar a vitória de Crómios de Siracusa na corrida de carros de cavalos nos jogos Nemeus, em honra do deus supremo (4-9). São essas grandes lutas que a Musa vai lembrar (13-14).

A estrofe segunda é geralmente aceite como prova da presença do poeta no palácio, com os seus cantos, ante a perspectiva de uma recepção grandiosa. É esta interpretação que leva alguns especialistas a datar a Ode de 476 a.C. ou seja, da primeira visita de Píndaro à Sicília<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Recordem-se a este propósito, entre inúmeras alusões literárias, os vv. 7-8 de *Os Lusíadas* IV. 72:  
*Bem como Alfeu de Arcádia em Siracusa*  
*Vai buscar os braços de Aretusa.*

Já no séc. XX, a lenda inspirou também a bela e sugestiva composição musical de Szymanowski, “A fonte de Aretusa”.

<sup>2</sup> Estudiosos como Bundy, *Studia Pindarica* I, p. 23, entendem todavia que o v. 19 é uma convenção, pertencente àquilo que ele chama “o motivo da chegada”. Por sua vez, Bruce K. Braswell, *A Commentary*

Particularmente difícil é a interpretação dos vv. 32-33, sobretudo em relação à metáfora do fumo. O sentido que lhes é dado por Hermann Fraenkel parece o mais provável: “A hospitalidade sem limites deita água no fogo dos que são desfavoráveis à nobreza; com o ‘fumo’ quer-se significar inveja transbordante, que não deve deixar-se transformar na chama ardente da rebelião.”<sup>3</sup>

Completa a estrofe e ocupa parte da antístrofe correspondente uma série de *gnomai*, que exaltam as qualidades necessárias à vitória alcançada: artes, força, entendimento (34-39). Também ao poeta não é a riqueza que o entusiasma, mas somente o bom êxito, dentro dos limites da sua fortuna, e o culto da amizade (41-44). Segue-se um pensamento característico de Píndaro sobre a fragilidade do ser humano (44-45), o qual conduz à escolha do mito, que, ao contrário do habitual (embora não seja exemplo único) ocupará todo o resto da Ode.

Dos muitos e sobre-humanos feitos de Hércules, é aqui singularizado o do seu nascimento, ao passo que os restantes, até à recompensa final da divinização, são revelados sob a forma de uma profecia do adivinho Tirésias, “o dos oráculos certos” (86). Temos assim a “história de antanho” (48), descrita em traços precisos e movimentados, a que não faltam as notações de cor: a vinda do filho de Zeus e de Alcmena à luz do dia não passa despercebida à deusa Hera, que logo envia duas serpentes para o estrangular, a ele e ao irmão (este, descendente do mortal Anfitrião). Logo, cheio de coragem, força e destreza, o pequeno herói é que as agarra “com as mãos ambas, invencíveis” (62-63). A reacção das figuras humanas presentes – de pavor, por parte das mulheres que tinham vindo prestar assistência à parturiente; de coragem e dedicação, por parte da que acabava de ser mãe – intensifica o patético do quadro (66-70). Completa-o a vinda em alvoroço dos chefes tebanos armados, acompanhando Anfitrião, que ficara aterrado pelos relatos dos mensageiros, mas logo reconhece “do filho a vontade e a força sobre-humanas” (71-81). É neste contexto, “misto de dor e prazer” (79), que Tirésias é chamado a revelar o destino daquela criança extraordinária (84-87), como já referimos atrás.

É então que, sob a forma de profecia, são genericamente anunciados os trabalhos de Hércules, que dominará feras e monstros marinhos. Apenas dois são singularizados: o primeiro, de forma vaga, definido apenas como o castigo de um ser arrogante (que poderá ser o gigante Anteu ou, como sugeriu o escoliasta antigo, o rei Busíris do Egipto); o outro é o auxílio prestado aos deuses no combate contra os Gigantes. O epodo final prediz o destino último de Hércules, quando lhe seria concedida “por tamanhos trabalhos altíssima recompensa: / a paz na

on Pindar Nemean One, pp. 46-47, é de opinião que o poeta apenas pretende exprimir-se através do seu cantor ou cantores, pelo que é completamente irrelevante que esteja presente em pessoa ou não.

<sup>3</sup> *Dichtung und Philosophie des fruhen Griechentums* (Muenchen, <sup>2</sup>1962), p. 626, nota 39, citado, com aprovação, por H. Erbse, “Ueber Pindars Umgang mit dem Mythos”, *Hermes* 127 (1999) 13.

mansão bem-aventurada” (99-100). As núpcias com Hebe (deusa cujo nome significa “mocidade florescente” – e a eterna juventude era um dos atributos divinos) e a permanência no Olimpo asseguram o seu estatuto divino (101-104).

As razões da escolha deste mito e das cenas apresentadas em função da sua relevância para a vida do homenageado têm dado lugar à formação de diversas teorias. Limitar-nos-emos a apresentar a que nos parece mais provável, a de P. W. Rose, também aceite por H. Erbse, segundo a qual não é a comparação do decurso da vida de Crómios com o da de Hércules que está em causa, mas a similitude da sua natureza. “Como medida da comparação são nomeadas a disponibilidade para prestar auxílio, a hospitalidade, a coragem e resistência no combate, a tranquilidade como recompensa na velhice (...). Tal como Hércules se comportou perante os deuses e homens da idade heróica, assim o fez Crómios para com os deuses e homens do seu tempo”.

É assim que, sob o signo da paz e da tranquilidade e do louvor dos augustos desígnios de Zeus, termina a exaltação do vencedor, originário da ilha a que o deus supremo prometera um futuro brilhante<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Cf. P. W. Rose, “Pindar’s First Nemean: Sportsman, Poetry and Paideia”, *Harvard Studies in Classical Philology* 78 (1979) 145-175, que escreve: “A função primeira do mito não é ilustrar as virtudes específicas de Crómios, mas a natureza da vida para um homem de excelência inata” (p. 175). Veja-se sobretudo o artigo de H. Erbse referido na nota anterior, do qual são extraídas as citações do texto (pp. 14-15).



Página deixada propositadamente em branco

X.<sup>a</sup> ODE NEMEIA  
(444? a.C.)

*A Teaios de Argos, vencedor na luta*

	Cantai, ó Graças, a urbe de Dânao e das cinquenta filhas de belos tronos, Argos, mansão de Hera, digna dos deuses. Feitos ousados lhe dão o esplendor de mil valentias.	ESTROFE 1. <sup>a</sup>    5
5	Muitos são os de Perseu contra a Górgona Medusa, muitas as cidades fundadas no Egípto pelas mãos de Êpafo. Nem Hipermnestra se desviou do caminho, ao reter o gládio na bainha, sozinha, entre todas.	   10
	Fez outrora imortal a Diomedes a loura deusa de olhos garços. Junto de Tebas, a terra fulminada pelas setas de Zeus, recebeu em seu seio o adivinho Oiclidas, nuvem negra dos combates. E há muito ela se distingue pelas mulheres de cabelos formosos. Disso deu prova Zeus, visitando Alcmena e Dânae. Ao pai de Adrasto e a Linceu doou um espírito fértil, associado com a recta Justiça.	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup>   15  20
10	Foi Argos que criou a lança de Anfitrião. O maior dos bem-aventurados entrou na sua raça, depois de destruir, com armas de bronze, os Teléboas. Tomando a sua figura, penetrou no palácio dele o rei dos Imortais, levando de Hércules a intrépida semente. No Olimpo, é sua esposa Hebe,	EPODO 1. <sup>o</sup>  25  30

a mais bela das deusas, que vive junto da mãe,  
patrona dos casamentos.

20 Curto é o meu sopro, para apregoar ESTROFE 2.<sup>a</sup>  
quanta nobreza encerra o lugar sagrado 35  
de Argos. E é difícil obviar à saciedade  
entre os homens. Mas desperta a lira  
de cordas melodiosas,  
e concentra o pensamento nos lutadores.  
A luta, que dá prémios de bronze, atrai o povo 40  
às hecatombes de Hera  
e à escolha dos vencedores. Aí é que Teaios,  
o filho de Oulias, por duas vezes vitorioso,  
logrou esquecer os fecundos esforços.

25 Venceu também em Delfos a multidão dos Gregos, ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>  
e, seguindo com êxito, alcançou a coroa no Istmo e em Nemeia, 45  
às Musas fez que lavrassem em seu campo,  
ganhando três vezes  
às portas do mar, e três vezes no solo sagrado,  
no concurso estabelecido por Adrasto. O que o espírito  
sonha, ó Zeus pai, 50  
30 cala-lho a boca. Mas em ti está o êxito de tudo!  
Mas, sem que o seu peito se esforce, não pede essa graça,  
mostrando audácia.

Os feitos que eu canto são conhecidos do deus EPODO 2.<sup>a</sup>  
e de quantos combatem 55  
pela glória dos jogos supremos. Pois é Pisa  
que celebra os primeiros de todos,  
criados por Hércules. Felizes augúrios, tal um prelúdio,  
já por duas vezes o acompanharam  
nas festas solenes dos Atenenses. E ao povo de Hera 60  
35 valente, já trouxe o fruto da oliveira,  
no recesso colorido dos vasos de barro,  
endurecidos ao fogo.

Prossegue, ó Teaios, a linha de glória ESTROFE 3.<sup>a</sup>  
de bons lutadores da materna ascendência 65  
– raça celebérrima – com o auxílio das Graças  
e dos Tindáridas. Fora eu da raça  
de Trasiclos e de Ântias,  
40 e nunca em Argos eu entendera dever baixar os olhos!  
Em tantas vitórias já floriu a cidade de Proitos, 70  
criadora de cavalos,  
e, nos recessos de Corinto, e junto  
dos homens de Cleonas, por quatro vezes,  
ganharam as coroas!

		ANTÍSTROFE 3. <sup>a</sup>	
	De Sícion regressaram cobertos de prata, com taças para o vinho. De Pelena, com o dorso coberto de tecidos macios. Os prémios de bronze, aos milhares, nem podem enumerar-se	75	
45	– de mais lazer careceria para os contar! – os prémios que Clitor e Tegeia e os Aqueus das cidades altaneiras e do Liceio dispuseram ao pé do estádio de Zeus, a fim de coroar a força daqueles que os pés ou as mãos fizessem triunfar.	80	
		85	
	Se Castor veio hospedar-se em casa de Pânfaes, com seu irmão Pólux, não é maravilha que lhes esteja no sangue a carreira atlética. São eles os patronos da poderosa Esparta, eles que, juntos	EPODO 3. <sup>a</sup>	
50	com Hermes e Hércules, decidem a sorte faustosa dos jogos, cuidando dos justos, sobretudo. E a raça dos deuses é fiel, sem dúvida!	90	
		95	
	Alternam, morando um dia junto de Zeus, seu pai querido, outro nas profundezas da terra, nos vales de Terapne, cumprindo igual destino. Assim escolheu Pólux:	ESTROFE 4. <sup>a</sup>	
55	a ser sempre um deus	100	
	e habitar no céu, preferiu partilhar a sorte de Castor, caído em combate.		
60	A Castor tinha ferido, com a ponta da sua lança de bronze, Idas, que estava encolerizado com o rapto dos bois.	105	
	Espreitando da montanha do Taigeto, avistara-o Linceu, oculto no tronco de um carvalho. Pois ele tinha a vista mais aguda de quantos homens vivem sobre a terra.	ANTÍSTROFE 4. <sup>a</sup>	
65	Em breve os Afarétidas, com pés velozes, se precipitaram, tramando, céleres, um grande crime. Mas sofreram castigo terrível, das mãos de Zeus, pois breve chegou, perseguido-os, o filho de Leda. Fizeram-lhe frente, ao pé do túmulo paterno.	110	
		115	

	Daí arrancam uma pedra polida, funéreo adorno, e a atiram ao peito de Pólux: nem o feriram nem o derrubaram.	EPODO 4. <sup>o</sup> 120
70	Correndo com o dardo veloz, enterrou o bronze nos flancos de Linceu. Contra Idas, Zeus brandia o ígneo raio fumegante. Solitários, o fogo os consumiu. Duro é para os mortais lutar com os mais poderosos.	125
75	Depressa correu para o seu forte irmão o Tindárida e encontrou-o ainda vivo, de respiração arquejante. Humedecendo de soluços as quentes lágrimas, exclamou em alta voz: “Pai Crónida, que fim haverá para tanto sofrimento? Manda que eu morra com ele, ó Senhor! Para quem está privado dos que lhe são caros, a glória se evolou; poucos dentre os mortais são fiéis nas provações	ESTROFE 5. <sup>a</sup> 130 135
80	e quinhoeiros do nosso esforço”. Assim falou. Aproximou-se Zeus e proferiu estas palavras: “Tu és meu filho. Depois, acercou-se de tua mãe o herói, seu esposo, deixando cair uma gota de sémen mortal. Mas vamos! Ofereço-te mesmo assim um meio de escolher: se queres fugir à morte e à execranda velhice, e habitar comigo no Olimpo, com Atena e Ares de gládio sombrio,	ANTÍSTROFE 5. <sup>a</sup> 140 145
85	é essa a sorte que te incumbe; mas, se pugnas por teu irmão, e entendes que em tudo hás-de ter parte igual, viverás metade do tempo debaixo da terra, e outra metade nos áureos palácios do céu.” Ante estas palavras, não hesitou na escolha. Abriu os olhos de novo, e logo reanimou a voz de Castor de cinturão de bronze.	EPODO 5. <sup>o</sup> 150 155
90		

## COMENTÁRIO

Se a X.<sup>a</sup> *Nemeia* é das odes mais antigas ou das últimas, é assunto que tem sido muito discutido. C. M. Bowra, por exemplo, é dos que a situam em 464 a.C., ao passo que os autores da edição Teubneriana, que seguimos, a colocam aproximadamente vinte anos depois<sup>1</sup>. Seguro é apenas que não se trata de uma glorificação de uma vitória atlética nos Jogos Nemeus, mas sim em jogos que se realizavam em Argos, em honra de Hera (33-42).

A saudação à cidade, de onde, aliás, o vencedor é natural, ocupa toda a entrada da Ode, até ao v. 35. E não haverá exagero em afirmar, com Bowra, que “o poema se ocupa tanto de Argos como de Teaios, e quase tem ar de ter sido encomendado pelas autoridades locais (...). Que um poema nesta escala e deste esplendor tivesse sido escrito para um acontecimento puramente local é indício do desejo de, de qualquer modo, exaltar não só Teaios e sua família, mas também a própria Argos, e isso Píndaro fá-lo com generosa magnificência na primeira tríade”<sup>2</sup>.

Deste modo, os mitos principais da cidade dedicada ao culto de Hera vão sendo enumerados e, em parte, subentendidos: Dânao, que se refugiou em Argos com as suas cinquenta filhas, para evitar o casamento forçado destas com os primos, filhos de Egipto, partidos em sua perseguição; a aparente aceitação do matrimónio, mediante o plano de matarem os maridos, com excepção de Hipermnestra, “sozinha entre todas”; os feitos de Perseu, que cortou a cabeça da Górgona Medusa; a fundação de cidades no Egipto “pelas mãos de Épafo”, filho de Zeus; a acção de Diomedes (rei de Tirinto na *Ilíada*), o herói que Atena, “a loura deusa de olhos garços”, havia de tornar imortal. As ligações antigas de Argos e Tirinto com Tebas (a já falada expedição dos “Sete contra Tebas”, e depois dos seus filhos, os Epígonos) permitem ampliar esta enumeração com a lembrança de Anfiarau, filho de Oicles, engolido pela terra, e juntar numa só referência duas das mulheres

---

<sup>1</sup> Sobre a questão da data, veja-se em especial C. M. Bowra, *Pindar*, pp. 147-149 e 411.

<sup>2</sup> *Pindar*, pp. 147-148.

amadas por Zeus, Alcmena e Dânae, bem como Tálaos e Adrasto, reis de Argos. Como Argivo é dado também Anfitrião, aquele que recebe na sua raça “o maior dos bem-aventurados” (24), Hércules. É que fora tomando a figura de Anfitrião que Zeus se aproximara de Alcmena e gerara Hércules. Desta breve referência ao nascimento do herói (27-29) passa-se à recompensa da imortalidade, que ele recebe no Olimpo, desposando Hebe, filha de Hera, patrona dos casamentos (29-32) – tal como fora dito no final da I.<sup>a</sup> *Ode Nemeia*.

A enumeração é suspensa por uma *praeteritio* a enaltecer a abundância dos exemplos (33-35) e por uma alusão, frequente em outras odes, aos perigos da saciedade, geradora de inveja (35-36).

É o objectivo imediato da Ode que agora ascende ao primeiro plano, logo seguido da lista de prémios anteriormente ganhos por Teaios nos Jogos Píticos, Ístmicos, Nemeus, o que não exclui uma referência aos “Jogos supremos” de Olímpia (citada pelo seu nome antigo de Pisa no v. 56). Lugar de relevo é seguidamente concedido aos Jogos Panatenaicos e aos prémios neles atribuídos – as célebres ânforas pintadas panatenaicas, cheias de azeite das oliveiras sagradas de Atena – o que constitui um dos raros exemplos de menção de vasos gregos em textos literários antigos (58-63).

A estrofe e antístrofe terceiras concentram-se nas vitórias dos ascendentes de Teaios pela linha materna, também elas alcançadas em diversas competições e lugares. Este cortejo brilhante de atletas carregados de prémios conduz à figura de Pânfaes, antepassado de Teaios, que hospedara em sua casa os próprios Dioscuros, “patronos da poderosa Esparta, / eles que, juntos / com Hermes e Hércules, decidem a sorte faustosa / dos jogos” (90-93).

Deste modo são introduzidos alguns valores essenciais: o da hospitalidade, da justiça, da protecção divina (86-95). A história dos Dioscuros vai ocupar as duas tríades finais da Ode<sup>3</sup>, constituindo o seu mito.

Como é habitual nos esquemas narrativos de Píndaro, principia-se por uma prolepse: os dois gémeos moram um dia no Olimpo, outro “nas profundezas da terra, nos vales de Terapne” (96-98), porquanto o imortal Pólux assim o preferiu, para não se separar de Castor, o irmão mortal. Vem então em analepse o combate, originado pelo rapto de gado, dos Dioscuros com os filhos de Afareu, Idas e Linceu. Este último, dotado de uma visão que tudo penetrava (o chamado “olho de Linceu”), consegue detectar a presença de Castor, “oculto no tronco de um carvalho” (108-109) e atingi-lo.

Os deuses, porém, velavam, e em breve o irmão (“o filho de Leda”) persegue os Afarétidas. Eles tentam vencer Pólux, atirando-lhe uma pedra do túmulo paterno, mas este, como imortal que é, fica indemne e atinge Linceu nos flancos. Também Zeus lança contra Idas o raio. Em poucas palavras, a precaridade

<sup>3</sup> Disposição essa que é pouco frequente nos epinícios, mas comum à I.<sup>a</sup> *Ode Nemeia*.

---

da condição humana é descrita de uma maneira pungente: “Solitários, / o fogo os consumiu” (125-126).

A história dos Dioscuros, por sua vez, é um hino à dedicação fraternal, que vai tornar-se cada vez mais evidente na última tríade. As três cenas que se sucedem – a da dor de Pólux, ao encontrar o irmão semimorto; a sua prece desesperada a Zeus; a resposta do deus supremo, explicando-lhe a diferença de geração entre os dois gémeos (um, filho seu, e imortal; o outro, filho do esposo de Leda, e, portanto, mortal), e propondo-lhe como única solução repartir com Castor a sua imortalidade, vivendo “metade do tempo debaixo da terra, / e outra metade / nos áureos palácios do céu” (154-156), tem o seu termo resplandecente no acto silencioso de Pólux, a reanimar “a voz de Castor / de cinturão de bronze” (158-159).

Um hino a Argos, ao seu passado e ao seu presente, é sem dúvida, como já dissemos, um dos sentidos do poema; o outro, mais belo e mais perene na sua mensagem, é o louvor da dedicação fraternal.



Página deixada propositadamente em branco

SÓFOCLES

ANTÍGONA

ÁJAX

Página deixada propositadamente em branco

# ANTÍGONA\*

## INTRODUÇÃO

### A data

Sendo uma das mais antigas, se não a mais antiga<sup>1</sup>, das obras conservadas de Sófocles, *Antígona* situa-se, no entanto, a meio da carreira literária do tragediógrafo. Efectivamente, foi em 468 a.C. que ele ganhou a primeira vitória, compôs cento e vinte dramas até ao final da sua longa vida, e, de acordo com o segundo dos argumentos antigos, foi esta a sua trigésima segunda peça. O primeiro desses argumentos, o de Aristófanes de Bizâncio, corrobora tal ordenação e acrescenta que, segundo se dizia, o autor fora distinguido com o cargo de estratega em Samos, na sequência da fama então alcançada. Com este dado concorda uma biografia antiga de Sófocles que chegou até nós.

Esta referência aponta, por conseguinte, para uma data anterior, mas não muito, a 440 a.C., ano do envio da expedição a Samos. Quer ela seja um facto histórico, quer não<sup>2</sup>, prova pelo menos que os Antigos tinham a noção de que a estreia da peça e a *strategia* do poeta de Colono não estavam muito distanciadas no tempo.

---

\* Sófocles, *Antígona*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010 (10.<sup>a</sup> ed. ).

<sup>1</sup> Das sete tragédias conservadas de Sófocles, apenas duas possuem data certa: *Filoctetes* (409 a.C.) e *Édipo em Colono*, representado postumamente em 401 a.C. De um modo geral, a discussão da maior antiguidade centra-se em *Antígona*, *Ájax* e *As Traquínias*. Entre a primeira e a segunda há um pormenor técnico que tem sido considerado por muitos indício de composição mais tardia – o uso de *antilabê*, ou seja, divisão de um verso entre dois actores. Por outro lado, a estrutura do párodo de *Ájax* está mais próxima do modelo de Ésquilo. Sobre a terceira em especial, vide E. R. Schwinge, *Die Stellung der Trachienerinnen im Werk des Sophokles*, Goettingen, 1962.

<sup>2</sup> K. Reinhardt, *Sophokles*, p. 251, considera-a uma anedota (embora com fundo de verdade), destinada a realçar o apreço dos Atenienses pela arte dramática. Mais recentemente, R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, p. 341, escreve: “Diz-se que *Antígona* foi responsável pela eleição de Sófocles para general em 440, o que, verdadeiro ou falso, não teria sido dito, a menos que se soubesse que a peça tinha sido apresentada pouco antes daquela data.”

A hipótese de 441 a.C., que naturalmente ocorre, é a que tem mais defensores<sup>3</sup>. Assenta, no entanto, na suposição de que *Antígona* não tenha sido parte de uma das dezoito tetralogias de Sófocles que receberam o primeiro prémio, porque o vencedor daquele não foi Eurípides<sup>4</sup>. O verbo empregado nos argumentos antigos acima referidos (*eudokimesas*) não é explícito, pois apenas significa “alcançar fama”, mas parece sugerir a distinção máxima. Essa é a razão por que outros se inclinam para 442 a.C. como o ano mais provável<sup>5</sup>.

## O mito

A história da casa real de Tebas, da família dos Labdácidas, é uma das mais conhecidas de toda a mitologia grega. Esboçada nos Poemas Homéricos (a expedição de Polinices e os jogos fúnebres em honra de Édipo, na *Ilíada*; o parricídio e incesto do herói na *Odisseia*), teria a sua expressão mais completa em três dos poemas do Ciclo Épico, a *Edipodia*, a *Tebaida* e os *Epígonos*, de que só possuímos resumos e curtos fragmentos<sup>6</sup>.

Já aí figuravam os dados essenciais do mito: proibição divina de descendência a Laio; nascimento e exposição do filho deste, Édipo; entrega da criança, por um pastor, ao rei de Corinto; viagem de Édipo, já adulto, a Delfos; encontro com um desconhecido, a quem mata; decifração do enigma da esfinge e consequente subida, por casamento com Jocasta, ao trono de Tebas; nascimento de quatro filhos (Etéocles, Polinices, Antígona e Ismena); descoberta do parricídio e incesto involuntários; suicídio de Jocasta e cegueira de Édipo; maldição deste sobre os filhos varões, que perecerão às mãos um do outro, no cerco de Tebas, levado a efeito por Polinices com mais seis aliados; vingança posterior, ganha pelos filhos destes.

A lenda era conhecida dos líricos, numa extensão que ainda não podemos determinar. A descoberta recente de um fragmento, provavelmente de Estesícoro,

<sup>3</sup> E. g. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 53; G. Mueller, *Sophokles. Antigone*, p. 25.

<sup>4</sup> O facto foi notado por Wilamowitz, *Aristoteles und Athen*, Berlin, 1893, II, p. 298. Acresce que em 441 a eleição dos estrategos se fez antes da realização das Grandes Dionísias (cf. Ehrenberg, *Sophokles und Pericles*, Muenchen, 1956, p. 167).

<sup>5</sup> Assim pensam E. R. Schwinge, *op. cit.*, pp. 71-72; A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*. Bern, <sup>3</sup>1971, p. 316; M. Pohlenz, *Die griechische Tragoedie*, I, p. 184; Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Part III. The Antigone*, p. 36. Mais recentemente, R. G. Lewis, “An Alternative Date for Sophocles’ *Antigone*”, propõe 438 a.C., entre outras razões, por se adaptarem melhor “a tensão entre lógica política violenta e destemperada e os ditames dos princípios morais e religiosos” (p. 45) ao estado de espírito em Atenas, após a Guerra de Samos.

<sup>6</sup> Pode ver-se um elenco muito completo dos dados em Manuel dos Santos Alves, *Eurípides. As Fenícias*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1975, pp. 29-34.

com uma fala de Jocasta a tentar apaziguar os filhos<sup>7</sup>, deve pôr-nos de sobreaviso contra as lacunas nos nossos conhecimentos.

O certo é que Ésquilo lhe consagrou uma tetralogia, de que se conserva a terceira tragédia, *Os Sete contra Tebas*, representada em 467 a.C. Se o final desta peça, com a proibição de sepultar Polinices e a determinação de Antígona de a infringir, for autêntico, será essa a mais antiga versão que temos deste prolongamento do mito. Há, porém, fortes razões para supor que se trata, pelo contrário, de uma adição inspirada na obra de Sófocles<sup>8</sup>. Entre essas razões figura uma, de ordem estrutural, que Mueller sintetizou nestes termos: não é no êxodo que se levantam novas questões. E, por isso, como escreve o mesmo autor, “existe uma probabilidade não diminuta de que ele tenha inventado a história livremente. É-se muito inclinado a acreditar nisso, porque esta desobediência de um ser humano de grande força de ânimo à ordem do Estado condiz tão extraordinariamente bem com a teologia e a arte dramática de Sófocles”<sup>9</sup>.

De resto, a questão da originalidade de um tema, que para os modernos tem tanta importância, era, para os antigos, secundária. O grande mérito residia na forma de o tratar. A esse ponto dedicaremos a parte que se segue.

### Análise da peça

A tragédia é composta pelas partes que Aristóteles viria a definir na *Poética* 1452b: prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo<sup>10</sup>. Os episódios e estásimos são em número de cinco, tendo o quarto episódio a forma de lamentação ou *kommos*, também referida na enumeração da *Poética*.

Como é habitual em Sófocles, o prólogo é dialogado. Noite ainda, frente ao palácio real de Tebas, Antígona conta a sua irmã Ismena o que acaba de saber sobre o édito de seu tio Creonte, ao assumir o governo da cidade, por morte dos dois irmãos de ambas, em luta fratricida: Etéocles, o defensor, seria sepultado com todas as honras; Polinices, o atacante, seria deixado insepulto, à mercê de feras e de aves de rapina. É a esta última decisão que Antígona se propõe obstar, para o que espera o auxílio da irmã. Ante a recusa desta, decide-se a actuar sozinha.

<sup>7</sup> Trata-se do já célebre Papiro de Lille, cujo texto e tradução francesa pode ver-se em C. Meillier, “La succession d’Oedipe d’après le P. Lille 76a + 73, poème lyrique probablement de Stésichore”, *Revue des Études Grecques* 91 (1978) 12-43.

<sup>8</sup> Sobre o assunto, veja-se, em especial, E. Fraenkel, “Zum Schluss der Sieben gegen Theben”, *Museum Helveticum* 21 (1964) 58-64, e ainda a bibliografia indicada por Kamerbeek, *op. cit.*, p. 3, nota 2.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 21. Sobre outros tratamentos do mito, incluindo a perda de Antígona de Eurípides, *idem, ibidem*, pp. 21-24.

<sup>10</sup> A tradução deste passo pode ler-se na nossa antologia *Hélade*, Porto, 2005, p. 445.

A cena fica vazia, e entretanto amanhece. Entra o Coro, constituído por quinze anciãos de Tebas, que entoam o párodo, jubiloso pela libertação de Tebas, que estivera ameaçada por tão graves perigos.

No primeiro episódio, Creonte expõe aos representantes da cidade, ou seja, ao Coro, o seu programa de governo, que compreende uma parte de teorização política e outra de aplicação prática: o édito relativo aos dois irmãos, cuja execução, aliás, já está em marcha. Momentos depois, chega um dos guardas postados de vigilância, que refere, atemorizado, como alguém desobedeceu às ordens reais, cobrindo com uma camada de pó o cadáver de Polinices. Estupefacto, o Coro interroga-se, se tal não teria sido obra dos deuses, o que contribui para a maior irritação de Creonte, que suspeita de um acto de suborno dos seus inimigos e despede o Guarda com terríveis ameaças, se não lhe trouxer o culpado.

O Coro entoam em seguida o primeiro estásimo, uma das odes mais célebres de todos os tempos, em que se exalta a capacidade do homem, um ser susceptível de pôr a Natureza ao seu serviço, de organizar a vida em sociedade – mas que precisa de saber observar simultaneamente as leis divinas e humanas.

No segundo episódio, o Guarda reaparece trazendo consigo a pessoa surpreendida em flagrante delito de prestar os ritos fúnebres a Polinices – a inerme e indefesa Antígona. Feita a narrativa dos factos, Creonte manda-o embora em liberdade e inicia o interrogatório da culpada. É nessa cena, mais que todas famosa, que Antígona defende o seu procedimento, colocando a obediência às leis eternas e imutáveis dos deuses acima das determinações humanas. Mas Creonte mandara também chamar Ismena, que surge, aflita, a pretender chamar a si também a culpa, no que Antígona não consente. O rei condena as duas irmãs a pena capital.

O Coro reflecte, no segundo estásimo, no acumular de maldições sobre a casa dos Labdácidas.

O diálogo de Creonte com seu filho Hémon, que vem, em nome da razão, defender a causa de Antígona, sua noiva, ocupa o terceiro episódio. Sem alcançar qualquer êxito, o jovem príncipe parte, desesperado. Por sugestão do Coro, o tirano decide ilibar do castigo Ismena; quanta a Antígona, encerrá-la-á numa caverna escavada na rocha, só com o alimento indispensável, a fim de evitar qualquer contaminação.

O Coro celebra então, no terceiro estásimo, a força invencível de Eros.

Durante o quarto episódio, ouvem-se os lamentos de Antígona, que se despede da sua cidade e da vida, enquanto a conduzem à prisão tumular. O Coro, reconhecendo embora a sua glória, aponta para as faltas dos antepassados e para a obstinação da heroína, que parte “sem lágrimas, sem amigos, sem himeneu” (vv. 876-877).

À comparação com emparedados ilustres da mitologia – Dânae, Licurgo da Trácia e Cleópatra, filha do Vento Bóreas – é consagrado o quarto estásimo.

No quinto episódio, o adivinho Tirésias vem, em nome dos deuses, advertir Creonte das calamidades que o esperam, se perseverar naquela atitude intransigente. Depois da sua partida, o Coro facilmente convence o rei a libertar Antígona e a sepultar Polinices.

É por isso que, no quinto estásimo, os anciãos invocam, cheios de esperança, Díónisos, patrono de Tebas, para que cure a cidade.

No êxodo, sabemos pelo Mensageiro a terrível verdade dos factos. Creonte em pessoa executara os rituais em honra de Polinices, mas, quando se dirigiu para a caverna de Antígona, era já tarde. A princesa pusera termo à vida, e Hémon, que lá entrara havia momentos, depois de ameaçar o pai, voltara a espada contra si mesmo. A rainha Eurídice, que surgira à porta do palácio, ao ouvir o começo do diálogo, afasta-se em silêncio, ante o temor dos presentes. Logo após a chegada de Creonte com o cadáver do filho nos braços, vem o segundo Mensageiro anunciar o suicídio da soberana. O castigo de Creonte será agora ter de continuar a viver.

### As figuras

Através desta sucessão de cenas, desenharam-se com toda a nitidez os diversos caracteres dos intervenientes no drama – não só as figuras maiores, Antígona e Creonte, como as menores.

Assim, temos Ismena, tímida e irresoluta, em contraste com a irmã, mas não desprezível, e capaz de revelar uma súbita força de ânimo, quando se acusa, no segundo episódio, de uma culpa que não lhe pertence. O Guarda, com pretensões a imitar a subtileza de raciocínio dos seus superiores, um egoísta vagamente compassivo e profundamente interessado apenas na sua salvação pessoal. Hémon, capaz de se dominar para conseguir encobrir os seus sentimentos<sup>11</sup> e argumentar perante o pai, apenas em nome da razão e até do interesse deste, mas acabando por ceder ao desespero. Tirésias, cercado do prestígio de intérprete da vontade dos deuses, prudente nas suas advertências, mas reagindo com a revelação abrupta da verdade às acusações de ganância por parte de Creonte. Os Mensageiros, carregados de reflexões sobre a instabilidade da humana condição. Eurídice, a figura digna da rainha que recebe em silêncio a notícia da perda do seu segundo filho, e com a própria morte dá a dimensão do seu sofrimento.

---

<sup>11</sup> A ponto de ter sido possível a um grande especialista da tragédia grega como Kurt von Fritz (“Haimons Liebe zu Antigone” in: *Antike und Moderne Tragödie*, pp. 227-240) negar a existência do amor de Hémon – tese esta que foi contraditada por Linforth, Gellie, Lesky e sobretudo por Hartmut Erbse, em artigo com o mesmo título do de Kurt von Fritz. Também Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, pp. 92-96, viu bem a questão, sobretudo neste trecho da p. 94: “Hémon está apaixonado, mas não se pretende que o vejamos como um herói romântico no estilo moderno. Por muito que simpatizemos com ele, a sua paixão não é exibida como um traço simpático ou admirável, mas como um facto trágico.” Aliás, a reacção final de Hémon, quando o pai ameaça fazer expirar Antígona na sua presença (vv. 762-765), a afirmação, no v. 751, de que ela “ao morrer, causará a perda de alguém”, a ode ao poder de Eros, no terceiro estásimo, e, finalmente, o suicídio, abraçado ao cadáver da noiva, são factos que apontam todos no mesmo sentido.



Mas, se a subtileza da análise psicológica sofocliana está presente nestas figuras, muito mais ela avulta nos dois caracteres cujo confronto está na base da tensão dramática da peça.

Sobre Creonte deram-se já as mais variadas interpretações, não obstante a nitidez com que é delineado<sup>12</sup>. Na sua primeira aparição, ele procura mostrar-se como o defensor da *polis*, aquele que põe na primeira linha os interesses da comunidade à frente da qual se encontra: “E quem quer que tenha mais amor a outrem do que à sua própria pátria, por esse não tenho a menor consideração” (vv. 182-183). Uma vez proclamado o édito, aparenta querer associar a essa lei os anciãos de Tebas, que se escusam (vv. 215-216). Mas logo no v. 221 se exprime o seu autoritarismo, aliado à suspeita da ganância dos seus súbditos. Este motivo da ambição do dinheiro, em ligação com a ânsia do poder<sup>13</sup> – cuja atribuição aos outros não é mais do que uma projecção de um defeito próprio – voltará à superfície em outras ocasiões: na violenta réplica à sugestão do Coro, de que poderiam ter sido os deuses que cuidaram do cadáver de Polinices (vv. 280-303), na resposta desabrida às advertências de Tirésias (vv. 1033-1047), em que se revela arrogante e ímpio (vv. 1040-1044). Que Creonte é um tirano, que só reconhece autoridade a si mesmo, prova-o a discussão com Hémon, o qual, indirectamente, primeiro transmitindo-lhe o pensar do povo “para quem o seu aspecto é terrível” (v. 690), depois sugerindo-lhe a necessidade de escutar os outros (“Porque quem julga que é o único que pensa bem, ou que tem uma língua ou um espírito como mais ninguém, esse, quando posto a nu, vê-se que é oco” – vv. 707-709), e enroupando o conselho numa sucessão de metáforas (vv. 710-717), procura chamá-lo à razão. É no auge da disputa que surgem as frases célebres, certamente muito gratas aos ouvidos do público ateniense, em que ao governo de um só se opõe o sistema democrático da *polis*, que Hémon defende:

CREONTE - E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?

HÉMON - Vês? Falas como se fosses uma criança.

CREONTE - É portanto a outro, e não a mim, que compete governar este país?

HÉMON - Não há Estado algum que seja pertença de um só homem.

CREONTE - Acaso não se deve entender que o Estado é de quem manda?

HÉMON - Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta.

(vv. 734-739)

<sup>12</sup> Pode ver-se uma enumeração das principais em G. Ronnet, *Sophocle, poète tragique*, p. 86, nota 1. Cf. também H. Patzer, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles' Antigone*, p. 87, que chama a Creonte “a contrafacção de um herói trágico”.

<sup>13</sup> “O leque de motivos que pode compreender é limitado, e inclui ambição do poder e cobiça do dinheiro” – escreve Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, p. 127.

É a partir deste ponto que, como observou Hermann Rohdich<sup>14</sup>, Creonte cai no isolamento como chefe da cidade, pois fica politicamente desqualificado e privado da sua representatividade social.

O isolamento é típico do herói sofocliano, mas outros factos impedem que se dê a Creonte esse título. A sequência dos acontecimentos mostra que “lhe escapa grandeza, mesmo grandeza no erro e na queda”, pelo que não devemos considerá-lo uma figura trágica no sentido que lhe dá aquele dramaturgo. A observação, que é de Mueller<sup>15</sup>, está de acordo com o comportamento de Creonte desde que ouve as ameaças de Tirésias. A partir daí é ele que, aterrado, pergunta ao Coro o que deve fazer (vv. 1095-1110), e a sua presença no êxodo é uma contínua lamentação, de que os anciãos de Tebas não compartilham. Pelo contrário, é a ele que aplicam os versos de censura com que encerra a peça (1349-1353).

Este modo de entender a figura de Creonte abre caminho à resposta a uma das mais discutidas questões que suscita a interpretação da tragédia, a saber: quem é o protagonista?

Se aceitarmos a teoria da estrutura em díptico, posta em voga por T. B. L. Webster<sup>16</sup>, e aplicável aos três dramas geralmente tidos por mais antigos, a questão não chega a pôr-se. O peso incide tanto sobre a figura de Antígona como sobre a de Creonte. É neste sentido que se exprime Charles Segal, entre os mais recentes exegetas<sup>17</sup>.

Porém não será essa a maneira mais adequada de entender a composição da tragédia. Devemos antes procurar saber se o herói é necessariamente aquele que está em cena durante quase todo o drama, aquele sobre quem se abatem todas as calamidades até aos últimos versos, aquele que sofre uma mudança radical na sua acanhada visão, até cair num desespero total, ou seja, Creonte. É assim que entendem grandes helenistas, e.g. Kitto, que declara peremptoriamente<sup>18</sup>: “A peça central é inequivocamente Creonte. Podemos preferir fazer dela Antígona, mas, se o fizermos, o plano de Sófocles torna-se em certa medida ininteligível;

<sup>14</sup> *Antigone. Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden*. pp. 131 e 135.

<sup>15</sup> *Sophokles. Antigone*, p. 17. Cf. também B. M. W. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, p. 166, que remete para o artigo fundamental de Hans Diller, “Ueber das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen”, *Wiener Studien* 69 (1956) 70-85 = *Kleine Schriftell zur antiken Literatur*, Muenchen, 1971, pp. 272-285. Diller escreve mesmo que ele é “a única figura sofocliana que acaba por ceder num ponto fundamental” (p. 283).

<sup>16</sup> *An Introduction to Sophocles*, pp. 102-103. Seguiram-no, e.g., A. J. A. Waldock, *Sophocles the Dramatist*, p. 50, e G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, pp. 42-54. Outros rejeitam o termo, como H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, p. 118.

<sup>17</sup> “A Antígona é certamente uma peça de antíteses e conflitos, e esta fase do conflito é incarnada na presença no palco de dois protagonistas, cada um diametralmente oposto ao outro” (“Sophocles’ Praise of Man and the Conflicts of the Antigone” in: *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, p. 62). “A peça é verdadeiramente uma ‘terrível simetria’” (Idem, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, p. 189).

<sup>18</sup> *Form and Meaning in Drama*, p. 176.

em particular, torna-se difícil compreender por que é que o corpo de Antígona não é trazido de novo”.

Antígona, a quem haviam cabido as primeiras palavras do prólogo e toda a problematização do drama que nessa parte fica implícita, só reaparece em cena no segundo episódio (que, como vimos, é central) e no quarto, para entoar o *kommos*. Ainda que admitamos, como Rohdich<sup>19</sup>, que ela permanece para escutar o quarto estásimo, a sua presença é muito mais breve do que a de Creonte, e, por outro lado, é certo que só os cadáveres de Hémon e de Eurídice são trazidos durante o êxodo.

Mas será difícil negar que, presente ou ausente, é a sua figura e os princípios que defende que dominam a peça. Resoluta e fidelíssima ao seu dever nos aparece logo no prólogo, realçada pelo contraste com a timidez de Ismena, que tenta dissuadi-la do seu propósito. O grande confronto será, porém, o do segundo episódio, em que a discussão se eleva ao nível dos princípios (vv. 450-460): há leis eternas, de origem divina, que prevalecem sobre as dos mortais. Mais do que todas, caracteriza-a esta frase final da esticomitia com Creonte:

Não nasci para odiar, mas sim para amar.  
(v. 523)

A dedicação sem limites, ainda que pelo preço da vida, ficou bem vincada, e consumir-se-á no final da peça, elevando Antígona a uma estatura moral que a singulariza entre as figuras trágicas de toda a história do teatro.

Duas dificuldades têm sido levantadas, no entanto, a este perfil linear, cristalino, que acabámos de esboçar. Uma é o comportamento da heroína na segunda parte do segundo episódio, em que alguns vêem sobranceira e desdém ante o desejo de aproximação de Ismena<sup>20</sup>, e outros, pelo contrário, a tentativa altruísta de impedir que a irmã seja arrastada para a mesma sorte. Julgamos que não há lugar para falar de desdém (“Se escarneço de ti, é com dor que o faço” – v. 551), mas de uma reafirmação da sua atitude irredutível, ditada por uma lealdade inquebrantável (“Está tranquila: tu tens vida, ao passo que a minha acabou há muito, para servir os que morreram” – vv. 559-560). Esta noção encontra eco nas palavras que proferirá de novo diante de Creonte, no final do quarto episódio (vv. 891-903).

<sup>19</sup> *Antigone*, pp. 202-203. A estatística das presenças em cena das duas figuras encontra-se no bem fundamentado estudo de H. Patzer, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles' Antigone*, o qual conclui que há que distinguir entre figura principal “cénica” e “temática” (p. 104), sendo esta última sem dúvida Antígona. O mesmo livro enumera, na bibliografia, os partidários das diversas teses em confronto. Na sua edição comentada do drama, Mark Griffith considera esta discussão um pseudo problema e observa: “sem um, não poderia haver tragédia para o outro” (p. 36).

<sup>20</sup> Embora se possa aceitar, como von Fritz, “Haimons Liebe zu Antigone”, p. 230, que Ismena só intervém pela vida de Antígona, não pela razão que ela tenha.

É precisamente neste quarto episódio que se nos depara a outra grande questão: devera falar-se aqui, como alguns têm feito, de uma “retractação” de Antígona? Que era normal nesta situação um herói lamentar-se e despedir-se da vida em palavras patéticas é geralmente reconhecido<sup>21</sup>. Resta saber se Antígona perdeu a coragem, ou, pior ainda, a crença no valor da causa pela qual se sacrificou. Winnington-Ingram<sup>22</sup>, por exemplo, reconhece que no *kommos* parece faltar-lhe o ânimo, mas o facto se explica por a sua pena se ter agravado de uma maneira muito cruel, pois agora sabe que vai ser emparedada. Em livro publicado no mesmo ano, Rohdich insiste também na questão do suplício, mas consagra muitas páginas a tentar demonstrar que “a heroína já não é a antiga heroína”, e marca essa mudança a partir da explicação do Coro, de que é na sua origem que está a causa da presente desgraça (vv. 853-856). “Como se mudou radicalmente para a sua autora o carácter do feito de dar sepultura, é evidente” – sublinha. Na segunda parte da representação da heroína, ela anseia pela vida e nega o que antes dissera – acrescenta mais adiante<sup>23</sup>.

Diferente é a leitura que fazemos do quarto episódio. Ele serve acima de tudo, em nosso entender, duas finalidades: uma é mostrar a face humana de Antígona, um ser que abandona a vida quando tinha na sua frente a força da juventude e a doce perspectiva do amor correspondido (v. 570), e que encara com crescente e natural pavor o emparedamento que a espera (antístrofe segunda e estrofe terceira do *kommos* e vv. 891-892); outra é acentuar o seu isolamento<sup>24</sup>, que o Coro, a princípio elogioso (vv. 816-822), agravara sucessivamente com as suas intervenções, em especial a de vv. 853-856 e 872-875. Esse isolamento atinge o paroxismo no epodo:

Sem lágrimas, sem amigos,  
sem himeneu, desgraçada,  
pelo caminho que me espera  
sou levada.

Da luz o disco sagrado  
não posso mais, infeliz,  
contemplar.

<sup>21</sup> E.g. por von Fritz, “Haimons Liebe zu Antigone”, p. 238; Mueller, *Sophokles. Antigone*. p. 183.

<sup>22</sup> *Sophocles. An Interpretation*, p. 139.

<sup>23</sup> *Antigone*, pp. 145-186. As citações são, respectivamente, das pp. 161,160 e 227.

<sup>24</sup> Este isolamento tem sido posto em relevo por diversos helenistas, e.g., von Fritz, “Haimons Liebe zu Antigone”, pp. 235, 239; G. Mueller, *Sophokles. Antigone*, p. 187; Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, p. 138; H. Rohdich, *Antigone*, p. 104; David Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, pp. 99 e 100.

A minha sorte, sem pranto,  
amigo algum a lamenta.  
(vv. 876-882)

É a última fala de Antígona, no entanto, que suscita maior controvérsia. Mesmo dando por interpolados os discutidos vv. 905-920, parece desenhar-se, especialmente em 921-924, a dúvida sobre a justeza do seu acto. Assim pensou, por exemplo, Schadewaldt<sup>25</sup>. Pelo contrário, Mueller nega que haja incerteza e declara mesmo: “O sentido do *kommos*, como o de toda a tragédia, é desconhecido, se se interpretar como se Antígona começasse a sentir dúvidas sobre o rigor da sua razão.”<sup>26</sup>

Pensamos que as interrogações dos vv. 920-924 (sobretudo a terceira) poderão fazer despontar uma dúvida momentânea, que o já referido isolamento contribuiria para agravar<sup>27</sup>. Mas as palavras finais (vv. 925-927) não são senão uma reafirmação de princípios expressa sob forma aparentemente condicional, ao mesmo tempo que um eco distante de uma outra condicional com que terminara a grande *rhesis* do segundo episódio (vv. 469-470). As últimas palavras de Antígona ao sair de cena, “porque à piedade prestara culto” (v. 943), põem de novo a tónica na justeza do seu procedimento.

Voltando ao ponto de partida, sobre a identificação do protagonista, podemos ainda aduzir mais alguns argumentos, retirados da prática dos antigos. Um é o próprio nome da peça<sup>28</sup>. Outro é o facto de o protagonista poder aparecer quase a meio do drama, como sucede no *Agamémnon* de Ésquilo, e morrer muito antes de ele estar terminado. Finalmente, o conhecimento de que dispomos, através de uma referência casual feita por Demóstenes no *Discurso da Embaixada* 246-247, de que era Creonte o tritagonista.

## O Coro

Na enumeração das figuras que fizemos, deixámos de parte o Coro, quando na verdade podíamos tê-lo incluído no elenco. “O Coro deve considerar-se como um dos

<sup>25</sup> “Sophokles’ Aias und Antigone” in: *Neue Wege zur Antike* (Leipzig 1929) apud Mueller, *Sophokles. Antigone*, pp. 183-184, nota 1, que observa que o facto de aquele artigo não ter figurado depois na colectânea do autor, *Hellas und Hesperien*, Zuerich, 1960, será certamente significativo do abandono das suas posições, após a crítica de Reinhardt, *Sophokles*, pp. 265-266.

<sup>26</sup> *Sophokles. Antigone*, p. 183 e nota 1.

<sup>27</sup> Antígona não sabe da reacção dos seus concidadãos nem da diligência de Hémon, como notaram Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 164, e Burton, *The Chorus in Sophocles’ Tragedies*, pp.119-120.

<sup>28</sup> Assim o observou já Mueller, *Sophokles. Antigone*, p. 13. A escolha do nome do protagonista para designar a tragédia tem uma conhecida excepção em Sófocles em *As Traquírias*, cujo título deriva da composição do Coro. Para o facto encontrou Bowra uma resposta plausível: a de o autor querer assim indicar que nem Hércules nem Dejanira prevaleciam um sobre o outro em importância (*Sophoclean Tragedy*, p. 116).

actores, como parte do conjunto, que toma parte na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles” – afirmaria Aristóteles na *Poética* 1456a. E a *Antígona* comprova esta asserção. Pareceu-nos, contudo, preferível, tratá-lo em separado, em face das dificuldades específicas que a interpretação do seu papel comporta.

Diversamente do que sucede noutras tragédias, o Coro não sente em sintonia com a protagonista. A sublinhar esse distanciamento emocional está, como já foi notado, o facto de ele ser constituído – caso único nas peças conservadas de Sófocles – por pessoas de outro sexo, cujos interesses estão ligados aos da comunidade que representam, não aos da figura principal<sup>29</sup>.

Sendo assim, não surpreende que os seus pontos de vista sejam divergentes dos da heroína, e só lentamente mudem de posição. Começam por acatar as ordens de Creonte, que lhes aparece de início como o salvador da cidade; abrandam a sua atitude depois de ouvirem Hémon, e conseguem a libertação de Ismena; mas só após terem escutado a profecia de Tirésias compreendem claramente de que lado está o interesse da cidade, e são eles que prescrevem a Creonte o que deve fazer. As suas últimas palavras são, como já vimos, de censura aberta ao monarca<sup>30</sup>.

A sua função não se esgota, porém, com as atitudes e palavras que acabamos de sumariar. Temos ainda a considerar as odes corais – talvez a parte da tragédia que tem sido objecto de mais acalorada discussão – em que estão contidas muitas das ideias fundamentais da peça, e que comportam, além disso, uma segunda leitura dos factos que se vão sucedendo: a leitura facultada pelo emprego quase constante da chamada ironia dramática<sup>31</sup>, processo usual em Sófocles, que em *Rei Édipo* alcançará o cume da perfeição.

O facto é especialmente visível nos estásimos segundo (onde os vv. 620-624 acabarão por se aplicar a Creonte) e terceiro (que celebra o poder de Eros e aparece como uma confirmação iniludível dos reais sentimentos de Hémon, mas, por outro

<sup>29</sup> Cf. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 85; Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, p. 138.

<sup>30</sup> Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 126, resume admiravelmente a evolução do Coro: “O Coro de *Antígona* é invulgarmente importante para o pensamento da peça. Como anciãos de Tebas, o Coro tem um vivo interesse pessoal pelo que se está a passar; importam-se tanto com a rectidão religiosa como com o bem-estar e estabilidade do Estado. Estão todo o tempo conscientes da excelência moral da piedade de *Antígona*, e desde o começo têm escrúpulos sobre o édito de Creonte (210-215). Mas permanecem ao lado da lei do país, e crêem que é correcto fazê-lo. Daí a sua crítica ao acto de *Antígona*, a despeito da sua simpatia por ela; a sua piedade admiram-na, a sua desobediência censuram-na como obstinada e mal-avisada (872-875); a sua censura exprime-se pela declaração de que ela foi de encontro a Dike (853-855). Mas, para Creonte, uma vez que lhes foi assegurado, através das palavras indiscutíveis de Tirésias, que a sua lei está errada aos olhos dos deuses (e por isso não é uma lei verdadeira de Tebas, como Creonte mesmo tem finalmente de reconhecer), não têm senão palavras de censura e condenação.”

<sup>31</sup> O facto foi já notado, entre outros, por Kitto, *Form and Meaning in Drama*, p. 150.

lado, sugere que é esse deus que leva o príncipe à injustiça, quando os acontecimentos provarão o contrário)<sup>32</sup>.

Menos importante, embora muito discutido, é o quarto estásimo, em que se sucedem os exemplos míticos de figuras que sofreram suplício idêntico ao de Antígona. Enumerar paradigmas mitológicos com a finalidade de consolar ou de exortar alguém era processo que já vinha da tradição homérica e que alcançou um desenvolvimento esplendoroso na lírica coral de Píndaro. É esse tipo de ornato que aqui temos.

Duas odes estão especialmente ligadas à cidade: a primeira, o párodo, que comemora com alegria a sua libertação, interpretando a derrota dos sete sitiantes como um castigo de Zeus, e invocando em especial Baco, o patrono de Tebas; e a última, o quinto estásimo, em que igualmente se faz uma invocação a este deus, num agitado hiporquema em sua honra, para que cure o seu povo. Em ambos os casos, a euforia do Coro redundará numa amarga desilusão; primeiro, porque as sequelas da luta fratricida irão destruir a casa dos Labdácidas; depois, porque Creonte, ao inverter a ordem das acções que o Coro lhe recomendara – libertar Antígona, sepultar Polínicos – não chegou a tempo de evitar a sucessão de catástrofes que será narrada no êxodo<sup>33</sup>.

Deixámos para o final a que é considerada a mais bela das odes de Sófocles, o estásimo primeiro, habitualmente designado por “Ode ao Homem”<sup>34</sup>. Ela abre com a afirmação da superioridade do ser humano:

Muitos prodígios há; porém nenhum  
maior do que o homem.

(vv. 332-333)

E prossegue com a enumeração das suas conquistas, que culminam na invenção da arte de viver em sociedade, ou, para usar a palavra de origem grega tão desvirtuada, da arte política.

Que esta visão do evoluir da humanidade como um progresso era semelhante à que no mito do *Protágoras* de Platão é atribuída ao Sofista deste nome, já o viu

<sup>32</sup> Encontram ironia dramática também no estásimo primeiro V. Ehrenberg, *Sophokles und Perikles*, pp. 80-81; Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 103. Quanto ao quarto estásimo, veja-se Christiane Sourvinou-Inwood, “The fourth stasimon of Sophocles' Antigone”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (London) 36 (1989), 141-165.

Sobre os estásimos de *Antígona* existe uma considerável bibliografia, de que salientamos o livro de Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Para o segundo estásimo em especial, e a concepção arcaica do destino que lhe subjaz, não podemos deixar de mencionar a análise de E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, 1951, p. 49.

<sup>33</sup> O facto foi notado, entre outros, por Rohdich, *Antigone*, p. 217.

<sup>34</sup> Outros títulos, referidos por Burton, *op. cit.*, p. 104, são “Hino à Grandeza do Homem”, “Canto de Triunfo da Cultura” e “Especulação sobre a Essência Trágica do Homem”.

Jaeger há muitos anos<sup>35</sup>. Há, no entanto, outras expressões mais antigas da mesma noção, como, provavelmente, a contida nos vv. 441-506 do *Prometeu Agrilhado* de Ésquilo<sup>36</sup>, e, seguramente, a que está implícita no fr. 18 Diels-Kranz de Xenófanes.

Na medida em que elogia as potencialidades do homem, contrasta com o segundo estásimo. Como muito bem viu Burton<sup>37</sup>, eles “apresentam dois pontos de vista contraditórios do destino do homem, um que retrata o seu avanço a caminho da vida civilizada, e outro que revela a sua inerente vulnerabilidade.”

Contudo, o segundo estásimo ensina-nos algo mais na segunda antístrofe. É que na própria grandeza o homem encontra a sua maior limitação: é preciso prezar as leis da terra e também a justiça divina, para subir bem alto na cidade (*hypsipolis*); quem assim não proceder, será “privado da cidade” (*apolis*). Os dois compostos estão seguidos no original, para melhor evidenciar o contraste, que será essencial na peça.

Com esta última frase, estamos já a tocar na controversa questão da relevância dramática da ode. Limitando-nos apenas a algumas das doutrinas mais notáveis, referiremos que, para Wilamowitz, é uma fala do poeta como conselheiro do povo, vagamente ligada ao contexto dramático, para censurar a educação sofisticada, nas suas implicações políticas<sup>38</sup>; para W. Kranz<sup>39</sup> e para A. J. A. Waldock<sup>40</sup>, não há ligação deste canto com o feito de Antígona; ao passo que R. W. B. Burton<sup>41</sup> considera que a ode “não é simplesmente um resumo de artes e técnicas, nem uma lição de filosofia política, nem um sermão para a época, mas primeiro e acima de tudo um canto composto para uma peça” e D. Seale<sup>42</sup> observa que, no final do canto, “estes dois pilares da moralidade política, a justiça humana e a justiça divina, ironicamente as próprias bases do conflito que vai surgir, são aqui ligadas numa única visão.”

O Coro pensa, pelo menos aparentemente, num transgressor, de cuja identidade não tem a menor ideia, como o demonstra a sua dolorida surpresa, expressa logo

<sup>35</sup> *Paideia*, Berlin (1933), 1954, I, p. 359. Para Heidegger, in: *Sophocles. A Collection of Critical Essays*, p. 93, não se trata da evolução do homem desde o estado selvagem ao civilizado.

<sup>36</sup> Dissemos “provavelmente” porque a data dessa tragédia (e até a autoria) é, como se sabe, uma *vexata quaestio*.

<sup>37</sup> *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 112.

<sup>38</sup> *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1958, pp. 516-518. Na mesma linha seguiu M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, I, pp. 197-198.

<sup>39</sup> *Stasimon*, Berlin, 1933, pp. 123 sqq.

<sup>40</sup> *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1966, pp. 112-114.

<sup>41</sup> *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 103.

<sup>42</sup> *Vision and Stagecraft in Sophocles*, p. 89. Já dissera A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, p. 197, que a ligação mais próxima deste canto com o todo está na delimitação das normas éticas perante as quais se desenrola a oposição entre as exigências dos deuses e as do Estado.



a seguir, nos vv. 376-383. A segunda leitura, a da ironia dramática, mostrará que são dois<sup>43</sup>.

Este modo de interpretar o final do estásimo conduz-nos à questão principal de saber qual o sentido último do drama.

### O tema da tragédia

Quer ao analisar os caracteres de Antígona e de Creonte, quer ao discutir o sentido do final do estásimo primeiro, tocámos de perto na magna questão que consiste em determinar qual o significado da peça. Filósofos e especialistas da tragédia grega têm debatido o assunto, sem que haja sido possível que uma solução se imponha sobre todas as demais.

Aquela que tem tido mais larga audiência é a de Hegel<sup>44</sup>, segundo a qual o drama é um conflito entre o ideal (neste caso, o amor da família, defendido por Antígona) e a lei positiva (incarnada por Creonte). Do embate das duas forças antagónicas resulta o aniquilamento de ambos. Esta interpretação, que continua a ter seguidores entre alguns dos mais distintos helenistas, encontra os seus pontos de apoio principais no final do estásimo primeiro e na discussão entre Antígona e Creonte, no segundo episódio.

Um teólogo, R. Bultmann, em artigo célebre<sup>45</sup>, defendeu um ponto de vista diferente. Escreveu ele que “o problema de Antígona é a questão do verdadeiro fundamento da *polis* e, ao mesmo tempo, uma vez que a vida comunitária dos homens só ganha forma na *polis*, a da verdadeira fundamentação da vida comunitária dos homens.” A atitude de Antígona deve-se ao conhecimento de que a existência humana e mesmo a *polis* são limitadas pelo poder do Hades no além, sendo este último o poder do qual emana o verdadeiro direito. Não há diferença entre Zeus e Hades, e a Dike de Zeus é aqui a que “coabita com os deuses infernais” (v. 451).

Outra interpretação que merece relevo é a de K. Reinhardt<sup>46</sup>, que salientou que o que havia de novo nesta peça, em relação às anteriores, era “o embate não, como até aí, de atitude contra atitude, de destino contra destino, mas de vontade contra vontade, de força contra o seu oposto, de acto contra acto”.

<sup>43</sup> Cf. C. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, p. 168; H. Rohdich, *Antigone*, p. 74. Veja-se ainda Gregory Crane, “Creon and the Ode to Man in Sophocles’ *Antigone*”, *Harvard Studies in Classical Philology* 92 (1989) 103-116.

<sup>44</sup> *Vorlesungen ueber Philosophie der Religion* II.2, II.3.a, e *Aesthetik* II.2.1.

<sup>45</sup> “Polis und Hades in der *Antigone* des Sophokles” in: *Theologische Aufsätze* Karl Barth zum 50. Geburtstag, Muenchen, 1936, 78-89 = *Glauben und Verstehen*, Tuebingen, 1952, II, 20-31 = *Sophokles* hrsg. Hans Diller, Wege der Forschung, Darmstadt, 1967, 311-324. A citação é da p. 311 da terceira reimpressão.

<sup>46</sup> *Sophokles* (1933, 31947). A citação é da p. 75.

Na esteira destes dois autores, Mueller caracteriza a posição de Creonte como aparência e estreiteza não-trágica, e a de Antígona como verdade, que deve vacilar tragicamente, afirmando-se de encontro ao poder da aparência; “a dialéctica dos conceitos desenrola-se entre verdade e aparência, não entre dois pólos de uma antinomia que se limitam e relativizam reciprocamente, e com isso destroem por igual os seus representantes”<sup>47</sup>.

Outros helenistas retomam o problema do conflito entre o direito da *polis* e o da família. Assim, Knox<sup>48</sup> defende que o drama assenta na oposição entre a vida particular e a vida pública, a família e a *polis*.

Mais recentemente, C. Segal afirma que “desafiando um princípio de civilização em nome de outro, [Antígona] gera uma divisão trágica que põe em questão a própria natureza da ordem social”<sup>49</sup>.

Na mesma linha se coloca David Seale<sup>50</sup>, ao considerar que é “o conflito entre moralidade privada e pública que fica no coração da tragédia”.

Diversamente, a monografia de H. Rohdich<sup>51</sup> afirma que “a ligação de Antígona aos seus entes queridos e à nobreza da sua estirpe não faz contudo da antinomia entre família e Estado o tema do drama”. Para este autor, existem, como já vimos atrás, duas fases na conduta da heroína: uma, até ao quarto episódio, que é “a demonstração da liberdade e autonomia do indivíduo na sua relação com a *polis*”; outra, a partir daí, em que a “metamorfose” da filha de Édipo “muda o menosprezo heróico da sobrevivência na glorificação desta” e em que o lamento pelos esposais iminentes com a morte é um hino à existência sobre a terra e à *polis*. A principal figura dramática assenta, assim, numa composição antitética, que projecta esteticamente a realidade vivida pelo auditório: a oposição dialéctica entre o individual e o social, que divide cada cidadão. “A *polis* surge como mediadora entre o indivíduo e o mundo”, como “ponto de partida e de chegada da poesia sofocliana”.

A possibilidade da interpretação dos lamentos de Antígona, no quarto episódio, como significativos de uma “metamorfose”, já a discutimos atrás, pronunciando-nos pela negativa. Entendemos, no entanto, que a *polis* é uma realidade essencial na vida grega, que nenhum heleno, e Sófocles em especial, poria em causa, nem poderia excluir da sua construção da vida. O Coro representa-a, e a ele cabe a última palavra, como vimos.

Mas a tragédia, embora subtenda essa realidade, transcende-a e situa-se num plano mais abstracto, que é o da própria emanção e natureza da lei. O tema fora

---

<sup>47</sup> *Antigone*, pp. 11-12. Deste modo se atinge a conclusão, referida nas páginas anteriores, de que só Antígona pode ser a verdadeira e única protagonista.

<sup>48</sup> *The Heroic Temper*, especialmente, pp. 77 e 102.

<sup>49</sup> *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, p. 152.

<sup>50</sup> *Vision and Stagecraft in Sophocles*, p. 85.

<sup>51</sup> *Antigone*. As citações são, respectivamente, de pp. 37, 225, 227, 230 e 232.

posto em voga no decurso do séc. V a.C. Vamos encontrá-lo claramente formulado em Antífote<sup>52</sup>, contemporâneo do dramaturgo; e Platão, no *Protágoras* 337d, coloca-o na boca de Hípias, o que leva a supor que a doutrina era de origem sofística.

Esta lei, que assim estava em discussão, era, por um lado, a lei positiva, a que fora criada pelos homens, e, por outro, a lei natural, os costumes ancestrais, “que ninguém sabe quando surgiram” (v. 457)<sup>53</sup>. A este propósito tentou Knox, no seu livro sobre Sófocles já citado, distinguir, na fala de Antígona, entre o sentido de *nomima* (que no séc. V a.C. significava “costume”, e se referiria às práticas para com os mortos, consagradas pelo uso) e o de *nomos* (“lei”). Tal distinção encontra, porém, um obstáculo insuperável no facto de a heroína empregar, ela mesma, *nomos* no v. 519 – o que o mesmo helenista, aliás, reconhece<sup>54</sup>. A lei natural identifica-se com a justiça dos deuses, que aqui entra em conflito com as leis da terra<sup>55</sup>.

Precisamente o que é mais interessante é que as premissas do drama resultam de uma crença bem conhecida e própria da mentalidade grega, claramente expressa desde os Poemas Homéricos, de que é obrigação sagrada efectuar os rituais em honra dos mortos, sem o que não conhecerão o descanso no além<sup>56</sup>, e daí se elevam insensivelmente a um princípio geral. A este respeito se pronunciou com profunda visão M. Pohlenz, ao observar que o que Sófocles faz é “elevar o total da esfera da legalidade para a da moralidade, das limitações da prática do culto para a religiosidade, e, simultaneamente, para o puramente humano, e, a partir desse plano, dirimir a questão do que é justo e do que é injusto”<sup>57</sup>.

O acto de dar sepultura é, sem dúvida, um tema-chave de *Antígona*<sup>58</sup>. Ligado a ele está o da *philia* (“amizade”), sentimento que une estreitamente duas pessoas, parentes (como neste caso) ou não, aqui sublimado numa dedicação que ultrapassa as barreiras da vida. Como todas as grandes coordenadas da existência humana, ter uma referência divina, a da *eusebeia* (“piedade”), que se evidencia num momento crucial da peça – nas últimas palavras da heroína:

<sup>52</sup> Fr. 44A Diels-Kranz (tradução na *Hélade*, Porto, 2005, p. 292). Sobre esta antinomia, vide F. Heiniemann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Schweizerische Beitrage zur Altertumswissenschaft, Basel, 1965, e ainda G. B. Kerferd, *The Sophistic Movement*, Cambridge, 1981, pp. 111-130.

<sup>53</sup> Assim o vira já Aristóteles, *Retórica* 1375a (cf. 1373b), precisamente em relação a *Antígona*.

<sup>54</sup> *The Heroic Temper*, pp. 94-98 e p. 183, nota 24.

<sup>55</sup> Cf. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 102.

<sup>56</sup> Assim é que Aquiles, no Canto XXIII da *Ilíada*, é advertido em sonhos por Pátroclo de que deve efectuar os funerais do amigo, porque a sua *psyche* anda errante, sem poder transpor os portões do Hades (65-76).

Na tragédia que nos ocupa, não se trata só do cumprimento de uma prática consagrada, mas também, como acentuou Kitto, *Form and Meaning in Drama*, pp. 148-149, do horror físico ao tratamento ultrajante de um corpo amado.

<sup>57</sup> *Die griechische Tragödie*, I, pp. 190-191.

<sup>58</sup> Cf. G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, p. 221.

porque à piedade prestara culto.  
(v. 943)

Outro conceito-chave, precisamente o principal, já o vimos também, é *nomos* (“lei”). O conhecimento desta confunde-se com a sabedoria, o bom-senso (*sophia*, *to phronein*). De o possuir se vangloria Creonte em todos os momentos, e especialmente no violento diálogo com Hémon; de o ignorar o acusa o Coro no êxodo, e particularmente nos anapestos finais:

Para ser feliz, bom-senso é mais que tudo.  
Com os deuses não seja ímpio ninguém.  
dos insolentes palavras infladas  
pagam a pena dos grandes castigos;  
a ser sensatos os anos lhe ensinaram.  
(vv. 1347-1353)

Enumerámos, apenas, as exegeses mais importantes ou mais recentes do drama<sup>59</sup> e procurámos, desse modo, orientar o leitor num problema que permanece sempre em aberto, como é o da interpretação de uma obra-prima. A variedade de opiniões expendidas é a prova irrefutável da riqueza e profundidade do conflito que nela se equaciona<sup>60</sup>.

### A tradução e notas

Para a tradução que agora apresentamos, tomámos como base a nova edição crítica de Sófocles por H. Lloyd-Jones et N. C. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford University Press, 1990, o que quer dizer que revimos na totalidade e alterámos em muitos lugares a versão que há anos havíamos publicado<sup>61</sup>. Como todos os especialistas sabem, o texto de *Antígona* é cheio de dificuldades e erizado de *cruces*, muitas das quais

<sup>59</sup> A que poderiam acrescentar-se outros confrontos que se desenham na peça, como o do ritual religioso e o do conflito de géneros (cf. Mark Griffith, *op. cit.*, p. 26).

<sup>60</sup> Outro aspecto dessa riqueza é o número de imitações a que deu origem. Sobre o assunto existe já um livro inteiro, o de Simone Fraisse, *Le mythe d'Antigone*, Paris, 1974, que engloba teatro, narrativa, poemas, música, dança, filmes, e conclui, na p. 167: “No mundo ocidental, a interpretação do seu acto é inseparável da história política dos dois últimos séculos.” À lista apresentada, haveria que juntar três obras portuguesas: a *Antígona* de António Sérgio (1930), a de Júlio Dantas (1946) e a de António Pedro (1954). Veja-se ainda o livro de George Steiner, *Antigones* (Oxford, 1984) e o artigo de B. Kytzler, “Antigone im Jahrhundert der Wölfe. Metamorphosen eines alten Mythos im XX. Jahrhundert”, *Gymnasium* 100 (1993) 97-108.

<sup>61</sup> 1.ª edição: Coleção Amphitheatrum, I, Porto, Centro de Estudos Humanísticos (anexo à Universidade do Porto), 1958. Essa versão manteve-se ainda até a 4.ª edição, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987.

ainda aguardam solução satisfatória, não obstante certas emendas brilhantes de alguns helenistas, designadamente de Dawe na sua edição teubneriana. Sempre que adoptámos outro texto, o facto ficou devidamente assinalado em nota.

Quanto às anotações, elas são de duas espécies. Umas destinam-se a fornecer dados históricos, geográficos ou mitológicos porventura desconhecidos do leitor médio. Outras, dirigidas aos helenistas, visam justificar a tradução ou discutir os problemas textuais mais relevantes. Em muitos pontos, completam e pormenorizam as linhas gerais tratadas nestas páginas, que mais não pretendem que servir de guia para a leitura de um dos mais admirados monumentos da arte dramática de todos os tempos.

## **BIBLIOGRAFIA SELECTA**

Página deixada propositadamente em branco

## EDIÇÕES CRÍTICAS E COMENTÁRIOS

- R. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part III. Antigone*. Cambridge University Press, <sup>3</sup>1900, reimpr. Amsterdam, Hakkert, 1971.
- A. Dain et P. Mazon, *Sophocle. Tome I*. Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- I. Errandonea, *Sófocles. Tragedias. Tomo II*. Barcelona, Alma Mater, 1965.
- A. Colonna, *Sophoclis Fabulae. Vol. II, Corpus Scriptorum Graecorum Paravianum*. Torino, 1978.
- R. D. Dawe, *Sophocles. Antigone*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig, Teubner, <sup>3</sup>1996.
- Andrew Brown, *Sophocles. Antigone*. Warminster, Aris and Phillips, 1987.
- Mark Griffith, *Sophocles. Antigone*. Cambridge University Press, 1999.
- H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*. Oxford University Press, 1990.
- G. Mueller, *Sophokles. Antigone*, Erläutert und mit einer Einleitung versehen. Heidelberg, Winter, 1967.
- J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part III. Antigone*. Leiden, Brill, 1978.

## ESTUDOS

- Wm. Blake-Tyrrell and Larry J. Bennett, *Recapturing Sophocles' Antigone*. Lanham, Rowman and Littlefield Publishers, 1998.
- C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*. Oxford University Press, 1944.
- Andrew Brown, "Notes on Sophocles' *Antigone*", *Classical Quarterly* 41 (1991) 325-339.
- R. Bultmann, "Polis und Hades in der *Antigone* des Sophokles" in: *Sophokles* hrsg. H. Diller, Wege der Forschung. Darmstadt, 1967, pp. 311-324.
- R. W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford University Press, 1980.
- Robert R. Chodkowski, "Antigone und Achilles oder die Ritterideale in der *Antigone* des Sophokles", *Eos* 78 (1990) 249-257.
- Gregory Crewe, "Creon and the Ode to Man in Sophocles' *Antigone*", *Harvard Studies in Classical Philology* 92 (1989) 103-116.
- Martin Cropp, "Antigones' final speech (Sophocles, *Antigone* 891-928)", *Greece and Rome* (1997) 137-160.



- G. F. Else, *The Madness of Antigone*. Heidelberg, 1976.
- Hartmut Erbse, "Haimons Liebe zu Antigone", *Rheinisches Museum* 134 (1991) 253-261.
- I. Errandonea, "Das 4. Stasimon der Antigone von Sophokles", *Symbolae Osloenses* 30 (1953) 16-26.
- Maria do Céu Fialho, "Sobre o trágico em Antígona de Sófocles" in Victor Jabouille, org., *Estudos sobre Antígona*. Lisboa, Inquérito, 2000, pp. 29-50.
- G. H. Gellie, *Sophocles. A Reading*. Melbourne University Press, 1972.
- Cynthia P. Gardiner. *The Sophoclean Chorus. A Study in Character and Function*. University of Iowa Press, 1987.
- M. Heidegger, "The Ode on Man in Sophocles' Antigone" in: *Sophocles. A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1966, pp. 86-90.
- D. A. Hester, "Law and Piety in the Antigone", *Wiener Studien*, N.F. 14 (1980) 5-8.
- W. Jens, "Antigone-Interpretationen" in: *Sophokles* hrsg. H. Diller, Wege der Forschung. Darmstadt, 1967, pp. 295-310.
- J. H. Kells, "Problems of Interpretation in the Antigone", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 10 (1963) 47-64.
- G. M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*. Cornell University Press, 1958.
- H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Greek Drama*. London, Methuen, 1960.
- , *Greek Tragedy*. London, Methuen, reimpr. 1966 (trad. port.: Coimbra, Arménio Amado, 1972).
- , *Sophocles Dramatist and Philosopher*. Oxford University Press, 1968.
- B. M. W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. University of California Press, 1964 (reimpr. 1966).
- , *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1979.
- A. Lesky, *Die griechische Tragoedie*. Stuttgart, Kroner, <sup>3</sup>1964 (trad. ingl.: London, 1965; trad. esp.: Barcelona, 1966; trad. port.: S. Paulo, 1971).
- , *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Goettingen, Vandenhoeck und Ruprecht, <sup>3</sup>1972 (trad. ingl.: Yale University Press, 1983).
- R. G. Lewis, "An Alternative Date for Sophocles' *Antigone*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29 (1988) 35-56.
- H. Lloyd-Jones, "Notes on Sophocles' Antigone", *Classical Quarterly* 7 (1957) 12-27.
- M. McCall, "Divine and Human Action in Sophocles: the Two Burials of the Antigone", *Yale Classical Studies* 22 (1972) 103-117.
- H. J. Mette, "Die Antígona des Sophokles", *Hermes* 84 (1956) 129-134.
- Matt Neuburg, "How like a woman: Antigone's 'Inconsistency'", *Classical Quarterly* 40 (1990) 54-76.
- H. Patzer, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles' Antigone*. Sitzungsberichte Frankfurt am Main, XV, 2. Wiesbaden, Franz Steiner, 1978.
- H. Petersmann, "Die Haltung des Chors in der Sophokleischen Antigone", *Wiener Studien* 16 (1982) 56-70.
- M. Pohlenz, *Die griechische Tragoedie*. Goettingen, Vandenhoeck und Ruprecht. <sup>2</sup>1954, 2 vols. (trad. it.: Brescia, 1961).

- 
- M. O. Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofocliana*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, <sup>2</sup>1987.
- K. Reinhardt, *Sophokles*. Frankfurt am Main, Klostermann, <sup>3</sup>1947 (trad. fr.: Paris, 1971; trad. ingl.: Oxford, 1979).
- H. Rohdich, *Antigone. Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden*. Heidelberg, Winter, 1980.
- G. Ronnet, "Sur le premier stasimon d'Antigone", *Revue des Études Grecques* 80 (1967) 100-105.
- , *Sophocle Poète Tragique*. Paris, De Boccard, 1969.
- Arbogast Schmitt, "Bemerkungen zu Charakter und Schicksal der tragischen Hauptpersonen in der Antigone", *Antike und Abendland* 34 (1988) 1-12.
- D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London, Croom Helm, 1982.
- C. Segal, "Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the Antigone" in: *Sophocles. A Collection of Critical Essays*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1966, pp. 62-85.
- , *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Harvard University Press, 1981.
- K. von Fritz, *Antike und moderne Tragoedie*. Berlin, De Gruyter, 1962, pp. 227-240.
- T. B. L. Webster, *An Introduction to Sophocles*. London, Methuen, <sup>2</sup>1969.
- R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge University Press, 1980.

Página deixada propositadamente em branco

## FIGURAS DO DRAMA

ANTÍGONA

ISMENA

CORO DOS ANCIÃOS DE TEBAS

CREONTE

GUARDA

HÉMON

TIRÉSIAS

MENSAGEIRO

EURÍDICE

SEGUNDO MENSAGEIRO (Mensageiro de dentro de casa)

*A cena representa a frontaria do palácio real de Tebas.*

Página deixada propositadamente em branco

(*Antígona e Ismena saem do palácio. É noite ainda.*)

### ANTÍGONA

Ismena, minha irmã, minha querida irmã, por ventura conheces na linhagem de Édipo algum mal que Zeus ainda não fizesse cair sobre nós duas, sobre as nossas vidas?<sup>1</sup> Não há dor, não há desgraça<sup>2</sup>, não há vergonha, não há desonra que eu não tenha visto no número das minhas e tuas penas. E agora, que nova é essa que toda a cidade afirma, desse édito que o general acaba de promulgar? Tu sabes? Tu já ouviste? Ou acaso ignoras que a maldade dos nossos inimigos avança sobre aqueles que nos são caros?

5

10

### ISMENA

Sobre os que nos são caros, Antígona, nem uma palavra me chegou, nem doce nem dolorosa, desde que fomos privadas dos nossos dois irmãos, que, num só dia, pereceram às mãos um do outro. Depois que, esta noite, o exército dos Argivos se pôs em marcha, nada mais soube, nem de bom, nem de mau.

15

### ANTÍGONA

Mas sei-o eu, e por isso te mandei vir para fora do palácio, a fim de que só tu o ouvisses.

---

<sup>1</sup> A sucessão de calamidades é pormenorizada adiante por Ismena, vv. 49-57.

<sup>2</sup> No texto há uma *crux*, já notada por Dídimo. Efectivamente, a sequência de três adjectivos substantivados é quebrada pelo sintagma ἄτης ἄτερ. Mueller propõe uma emenda que tem por si a dificuldade: ἀτημελής, “desprezado”, forma documentada, em sentido activo, no fr. 184 Nauck de Eurípidés. Mas, como escreveu Dawe no aparato crítico da sua segunda edição, *emendatio nulla arridet*. Na terceira edição o mesmo helenista preferiu terminar a frase em ἄτερ e atetizar o v. 5.

## ISMENA

Que é? Pareces perturbada por alguma notícia.

20

## ANTÍGONA

Pois não distinguiu Creonte, na sepultura, um dos nossos irmãos, e desonrou o outro? A Etéocles, segundo se diz, tratando-o de acordo com a justiça e a lei<sup>3</sup>, ocultou-o sob a terra, de uma maneira honrosa aos olhos dos mortos do além. Quanto ao cadáver de Polinices, percido miseravelmente, diz-se que foi proclamado aos cidadãos que ninguém o recolhesse num sepulcro, nem o lamentasse, mas sim que o deixasse sem gemidos, por enterrar, tesouro bem-vindo para as aves de rapina, quando lá do alto espreitam, em busca da alegria de um repasto. Assim se conta que o bom de Creonte mandou anunciar a ti e a mim – sim, a mim, digo eu – e que há-de vir aqui proclamar estas decisões claramente aos que as não conhecerem, e a prática desse acto não a terá por coisa de pouca monta, mas quem quer que o cometa incorre em crime de lapidação pública nesta cidade.

Tais são os factos, e em breve mostrarás se tens carácter ou se da tua nobreza fizeste vileza.

## ISMENA

E que adianto eu, nestas circunstâncias, minha pobre irmã, em atar ou desatar este nó?

## ANTÍGONA

Vê se queres cooperar e actuar comigo.

## ISMENA

Em que espécie de risco? Que estás a premeditar?

ANTÍGONA  
(*erguendo a mão*)

Se junto com esta mão vais levantar o cadáver.

<sup>3</sup> Damos a versão do texto que seguimos, embora ele seja considerado duvidoso. Na emenda adoptada por Jebb, seria “com recta observância da justiça e da lei”.

## ISMENA

Acaso pensas em dar-lhe sepultura, quando isso está interdito à cidade?

## ANTÍGONA

Sim, a esse irmão que é meu e teu, ainda que o não queiras. Não me acusarão de o ter atraído<sup>4</sup>.

45

## ISMENA

Ó desvairada, que to proíbe Creonte!

## ANTÍGONA

A ele não lhe é dado separar-me dos meus.

## ISMENA

Ai de mim! Pensa, ó minha irmã, no nosso pai, como ele pereceu odioso e sem glória, ferindo os olhos por suas próprias mãos, assim que descobriu os seus crimes<sup>5</sup>. Depois, a mãe e esposa dele – que de ambas tinha o nome – destrói a sua vida no laço de uma corda<sup>6</sup>. Em terceiro lugar, os nossos dois irmãos, num só dia, morreram às mãos um do outro, cumprindo, desgraçados, um destino fatal<sup>7</sup>.

50

55

---

<sup>4</sup> O v. 46 foi considerado espúrio por Dídimo e também por Dawe. Parece-nos, todavia, de manter a opinião de Jebb, de que a quebra da esticomitia não é de enjeitar, e, por outro lado, de que “estes dois versos exprimem a resolução em volta da qual gira a peça”, como escreveu aquele helenista. Tanto Mueller como Kamerbeek entendem também que deve conservar-se e o mesmo fazem Lloyd-Jones e Wilson.

<sup>5</sup> Um oráculo havia profetizado que Édipo havia de matar o pai e de desposar a mãe; por isso, esta, logo que o filho nasce, o manda expor numa montanha; mas um pastor salva a criança e entrega-a a outro pastor, que a leva ao Rei de Corinto, por quem é adoptada como filho. Já tornado homem, Édipo tem um dia conhecimento da profecia; para evitar que ela se realize, abandona Corinto. Mas, ao chegar a uma encruzilhada próxima de Tebas, tem uma questão com um desconhecido, a quem mata; depois, decifra o enigma da esfinge, e recebe como recompensa da cidade a mão da rainha e o trono vazio de Tebas. Anos mais tarde, os factos revelam que o desconhecido era na verdade o seu pai e a rainha a mãe. Ao compreender a terrível realidade, o herói cega-se, desesperado. Esta parte do mito será tratada por Sófocles, muito tempo depois, no *Rei Édipo*. A miserável vida de exilado de Édipo, acompanhado por Antígona, até acabar os seus dias em Atenas, será o assunto da sua obra póstuma, *Édipo em Colono*.

<sup>6</sup> Jocasta suicidara-se, ao ter conhecimento da verdadeira identidade daquele estrangeiro que a cidade lhe havia dado por marido.

<sup>7</sup> Os dois filhos varões de Édipo, Etéocles e Polinices, disputaram o trono em luta fratricida. Conservam-se duas tragédias em que essa parte da lenda foi dramatizada, *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo e *As Fências* de Eurípides.



E agora, que só restamos nós as duas, vê lá de que maneira ainda pior acabaremos, se, contra a lei, vamos transgredir o édito dos soberanos ou o seu poder. Pelo contrário, é preciso lembrarmo-nos de que nascemos para ser mulheres, e não para combater com os homens e, em seguida, que somos governadas pelos mais poderosos, de modo que nos submetemos a isso, e a coisas ainda mais dolorosas. Por isso eu rogo aos que estão debaixo da terra que tenham mercê, visto que sou constringida, e obedeço aos que caminham na senda do poder. Actuar em vão é coisa que não faz sentido.

### ANTÍGONA

Não serei eu quem to ordene, nem, ainda que o quisesses fazer, colaborarías comigo de bom grado meu. Procede como entenderes. A ele, eu lhe darei sepultura. Para mim, é belo morrer por executar esse acto. Hei-de jazer ao pé dele, sendo-lhe cara, como ele a mim, depois de prevaricar, cumprindo um dever sagrado – já que é mais longo o tempo em que devo agradecer aos que estão no além do que aos que estão aqui. É lá que ficarei para sempre; e tu, se assim te parece, desonra aquilo que para os deuses é honroso.

### ISMENA

Eu não faço nada que não seja honroso, mas sou incapaz de actuar contra o poder da cidade.

### ANTÍGONA

Podes apresentar essas desculpas, que eu por mim vou erguer um túmulo ao meu irmão tão querido.

### ISMENA

Ai, desgraçada, como eu receio por ti!

### ANTÍGONA

Não temas por mim. Assegura a tua vida.

### ISMENA

Mas ao menos não reveles a ninguém esta acção; guarda-a em segredo, que outro tanto farei eu.

## ANTÍGONA

Ai! Denuncia-a! Ser-me-ás muito mais odiosa, se te calares, do que se a proclamares diante de todos.

85

## ISMENA

Conservas um ânimo esquentado perante a fria realidade.

## ANTÍGONA

Mas sei que agrado àqueles a quem mais devo dar prazer.

## ISMENA

Se ao menos tiveres esse poder; mas desejas o impossível.

## ANTÍGONA

Pois bem: quando não tiver força, cessarei.

90

## ISMENA

Convém principiar por não andar atrás do impossível.

## ANTÍGONA

Se assim falares, serás odiada por mim, e com razão serás odiada pelo que morreu. Mas deixa-me, a mim e à minha loucura, a sofrer este mal terrível. Eu, por mim, não creio que haja outro tão grande como morrer sem honra.

## ISMENA

Vai, se assim te parece. Mas fica sabendo que, embora sejas uma insensata em ir, com razão serás amada pelos que te são caros<sup>8</sup>.

95

---

<sup>8</sup> Segundo Mueller, esta frase é proferida após a partida de Antígona, porquanto implica um reconhecimento da razão da atitude da irmã, que Ismena não quisera exprimir na frente dela, para a dissuadir do seu projecto. No entanto, com a emenda de Dawe ao v. 94 (προσκλήση em vez do difícil προσκείση dos manuscritos), as palavras finais de Ismena tornam-se a contrapartida da acusação anterior de Antígona.

(*Antígona sai pela esquerda; Ismena entra no palácio. Entretanto, amanhece.  
O Coro, formado por quinze anciãos de Tebas, aparece na orquestra.*)

## CORO

	ESTROFE 1. <sup>a</sup>
Ó raios do Sol, ó luz mais bela	100
em Tebas das sete portas <sup>9</sup>	
a resplandecer,	
brilhaste enfim, ó farol dourado	
do dia, avançando	
p'la corrente dirceia <sup>10</sup> ,	105
sobre o Argivo <sup>11</sup> , de escudo branco,	
com o freio mordente <sup>12</sup> ,	
precipitando-se para a fuga	
em carreira veloz.	
	ANAPESTOS
Ele, a quem Polinices, por amargas questões,	110
sobre a nossa terra fez cair <sup>13</sup> ,	
soltando um grito estridente	
– tal águia que se abate no solo	
coberta com as asas brancas de neve –,	
carregado de armas e de elmos,	115
que crinas de cavalos enfeitaram.	
	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup>
Pousando sobre o nosso palácio,	
abriu as goelas hiantes	
para as sete bocas.	
Partiu, sem que enchesse,	
com as lanças sedentas de morte,	120
de sangue nosso as fauces,	

<sup>9</sup> Já na *Ilíada* (IV.406) a cidade de Tebas se distinguia pelas suas sete portas.

<sup>10</sup> O rio que corria a ocidente de Tebas, cantado por Píndaro no final da *VI.<sup>a</sup> Ístmica*.

<sup>11</sup> Polinices desposara uma das filhas de Adrasto, rei de Argos, ao qual persuadira a vir atacar Tebas. Por isso se diz que os sitiados são argivos e se afirma a seguir “sobre a nossa terra fez cair”.

<sup>12</sup> A lição *ὄξυτόρωι*, defendida por H. Lloyd-Jones, “Notes on Sophocles’*Antigone*”, *Classical Quarterly* 7 (1957) 12-16, e seguida por Dawe, confere à frase um valor metafórico.

<sup>13</sup> Subentende-se aqui um verbo como *ἤγαγεν*. Deste modo, é Polinices o sujeito, o que permite identificá-lo com a águia do símile que vem a seguir. Sobre outras vantagens deste regresso à tradição manuscrita, vide Burton, *The Chorus in Sophoclean Tragedies*, p. 93. Nauck propôs a seguir *ἐχθρὸς δ'*, que mais tarde emendou para *κεῖνος δ'*. Dawe prefere manter a lacuna de uma dipodia.

nem que as chamas de Hefestos<sup>14</sup> arrasassem  
 nossa coroa de torres.  
 Tal o fragor de Ares<sup>15</sup> indómito,  
 na luta do dragão. 125

Pois Zeus, o que abominava a vaidade ANAPESTOS  
 de uma língua soberba,  
 ao vê-los atacar em torrente  
 com sobranceiro desprezo  
 no estridor do ouro, 130  
 brandindo o raio  
 atira-o àquele<sup>16</sup> que já ia,  
 lá do alto da meta,  
 proclamar a vitória.

ESTROFE 2.<sup>a</sup>  
 Com a tocha na mão precipita-se 135  
 sobre a terra que ressoa,  
 e com báquica fúria<sup>17</sup> respira  
 vendavais de ódio.  
 Porém, outra foi a sorte.  
 Aos mais distribuiu seu destino<sup>18</sup>  
 o forte e feroso Ares. 140

ANAPESTOS  
 Contra as sete portas os sete sitiantes<sup>19</sup>  
 deixaram a Zeus,  
 senhor dos troféus,  
 seus brônzeos tributos;  
 só aqueles dois malditos,

<sup>14</sup> Hefestos era deus do fogo. A cidade não chegou, portanto, a ser incendiada.

<sup>15</sup> Ares designa aqui, por metonímia, a guerra. Esta é descrita alegoricamente: os Argivos são comparados a uma águia que quer devorar a cidade; a resistência tebana é “a luta do dragão”. Alude-se assim à conhecida lenda da origem dos Tebanos, a partir dos dentes de dragão semeados por Cadmo.

<sup>16</sup> O arrogante Capaneu, que foi atingido por um raio.

<sup>17</sup> A “báquica fúria” sugere a semelhança entre Capaneu, “com a tocha na mão”, e uma Ménade (Kamerbeek). Logo a seguir, os “vendavais” comparam-no a uma tempestade (Jebb).

<sup>18</sup> Neste controverso passo, adoptámos o texto de Jebb (ἄλλα τὰ μὲν, ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις), com o sentido que lhe corresponde.

<sup>19</sup> Tinha sido escolhido um defensor para cada porta da cidade, do mesmo modo que do lado argivo se haviam destacado sete chefes para comandar o ataque a cada uma delas. Em *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo, o âmago do drama atinge-se quando Etéocles anuncia ao Coro que lhe cabe enfrentar o seu próprio irmão.

de um só pai nascidos  
 e de uma só mãe, 145  
 enristando as lanças poderosas,  
 partilharam uma sorte fatal<sup>20</sup>.

Mas desde que chegou sorridente 145  
 para a belicosa Tebas  
 a Vitória gloriosa, as guerras 150  
 de há pouco esqueçamos;  
 em danças nocturnas, vamos  
 dos deuses a todos os templos, e Baco<sup>21</sup>  
 trememente domine em Tebas.

Mas aí vem o rei desta terra, 155  
 Creonte<sup>22</sup>, filho de Meneceu,  
 dos deuses, por nova decisão,  
 o soberano de agora.  
 Algum plano ele divisa,  
 pois dos anciãos convocou a assembleia, 160  
 pela voz do arauto a todos chamando.

*(Entra Creonte, em traje real, acompanhado de guardas.)*

## CREONTE

Varões, de novo os deuses restabeleceram a segurança da nossa cidade, depois de a terem abalado com vagas alterosas<sup>23</sup>. Mandei-vos convocar para aqui, longe de todos, pelos meus emissários, ciente de que sempre honrastes o poderio do trono de Laio, e depois, quando Édipo dirigia a cidade<sup>24</sup>, e em seguida

<sup>20</sup> Etéocles e Polinices, filhos de Édipo e Jocasta, matam-se um ao outro em combate singular. Cf. supra, nota 7.

<sup>21</sup> Baco, filho de Zeus e de Sémele, a qual o era de Cadmo, fundador de Tebas, estava especialmente ligado à cidade, de que era patrono.

<sup>22</sup> Depois da morte dos dois príncipes, pertencia a Creonte, irmão de Jocasta, o trono tebano.

<sup>23</sup> Uma das muitas metáforas náuticas que surgirão ao longo desta peça, em ligação com a alegoria da nau do Estado. Esta alegoria era muito antiga na Literatura Grega: datava do fr. 105 West de Arquíloco. Tornou-se célebre através de poemas de Alceu, um dos quais (fr. 326 Lobel-Page) foi universalizado pela imitação de Horácio na Ode XIV do Livro I, que por sua vez serviu de modelo às literaturas modernas.

<sup>24</sup> A lacuna, que Dindorf colocava após o v. 167, figura neste ponto, na edição de Lloyd-Jones e Wilson, que entendem que se torna necessário esclarecer o sentido de κείων (que traduzimos por “de cada um deles”).

pereceu, permanecestes leais aos filhos de cada um deles, com um ânimo constante. Mas já que esses, por um duplo fado, acabaram num só dia, batendo-se e ferindo-se, poluindo as suas mãos no próprio sangue, sou eu agora o detentor de todos os poderes do trono, devido à proximidade de parentesco com aqueles que se finaram.

É impossível conhecer o espírito, pensamento e determinação<sup>25</sup> de qualquer homem, antes de ele se ter exercitado no poder e nas leis<sup>26</sup>. Eu, por mim, entendo que todo aquele que, sendo supremo senhor de um Estado, não se mantiver firme nas melhores decisões, mas por medo entrar a sua língua, é e foi sempre um grande celerado. E quem quer que tenha mais amor a outrem do que à sua própria pátria, por esse não tenho a menor consideração. Pela minha parte – saiba-o Zeus, que sempre vigia tudo – não me calaria, se visse a ruína, em vez da salvação, a avançar sobre os cidadãos, nem teria por amigo próprio um varão que quisesse mal à nossa terra. Sei bem que é ela que nos mantém salvos e que, se navegarmos nela com direito rumo, podemos contrair amizades. Tais são as leis com que eu criei a prosperidade deste Estado.

E agora acabo de proclamar aos cidadãos um édito gémeo destes princípios, que diz respeito aos filhos de Édipo: a Etéocles, que pereceu a combater por esta cidade, praticando toda a espécie de actos valorosos com a sua lança, dar-se-á sepultura num túmulo e executar-se-ão todos aqueles ritos sagrados que chegam ao além, até aos mortos mais nobres; porém, quanto ao que era do mesmo sangue que ele – refiro-me a Polinices – ao que, de regresso do exílio, quis destruir pelo fogo, de lés a lés, a terra de seus pais e os deuses da sua linhagem, quis saciar-se do sangue dos seus e levá-los cativos, – quanto a esse, proclamou-se nesta cidade que nem seria sepultado, nem pessoa alguma o lamentaria, mas se deixaria insepulto, e que o seu corpo, dado a comer aos cães e às aves de rapina, se havia de tornar um espectáculo vergonhoso.

<sup>25</sup> No original grego estão três palavras difíceis de distinguir na flutuante terminologia da época (*psyche*, *phronema*, *gnome*), a segunda das quais regressa no resumo do programa de acção do v. 207. Mueller observa que, como palavra mais genérica para a consciência, *psyche* é aqui ligada com as outras duas como funções específicas ou partes da consciência. (No entanto, objectaremos nós, a noção de consciência só aparece em Eurípides.) E acrescenta: “O elemento de vontade em *gnome* é conhecido de Tucídides”. Kamerbeek tenta precisar melhor: “Nesta tripartição *psyche* parece referir-se antes de tudo à coragem e firmeza do homem ou seus contrários, *phronema* à sua disposição moral e intelectual genericamente, *gnome* à sua visão e juízo em situações que reclamam acção”. Sobre *psyche* existem dois importantes estudos: David B. Claus, *Toward the Soul. An Inquiry into the Meaning of Psyche Before Plato*, Yale University Press, 1981; Jan Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton University Press, 1983. Sobre *gnome*, vide Pierre Huart, *Gnome chez Thucydide et ses Contemporains*, Paris, 1973 (que dá a sua interpretação deste passo na p. 20, nota 1). Veja-se ainda o comentário de Griffith (1999), pp. 157-158.

<sup>26</sup> No decurso da tragédia, este princípio vai ser posto à prova na pessoa de Creonte.

Repare-se no emprego de *nomos* (“lei”), uma palavra-chave deste drama, que regressa no v. 191, no termo do programa político de Creonte.

Tal é o meu pensamento, e, por mim, jamais os maus hão-de ultrapassar os bons em honrarias. Porém, quem for propício a esta cidade, morto ou vivo, receberá da minha parte honras iguais. 210

CORO

A ti apraz-te, Creonte, filho de Meneceu, proceder desse modo para com quem é desfavorável e para com quem é propício a esta cidade. Em tuas mãos está a faculdade de usar das leis, quaisquer que sejam, quer para os mortos, quer para os que estamos vivos.

CREONTE

Sede vós os guardiões destas ordens.

CORO

Encarrega disso alguém mais jovem do que nós.

CREONTE

Os vigias do cadáver já estão prontos.

CORO

Que mais querias então recomendar-nos?

CREONTE

Que não vos junteis aos que desobedecem às minhas ordens. 215

CORO

Não há ninguém tão louco que deseje a morte. 220

CREONTE

Pois será esse o salário; mas muitas vezes a esperança do ganho aniquila os homens.

*(Entra o Guarda.)*

## GUARDA

Meu senhor, não direi que foi por causa da velocidade que cheguei aqui sem fôlego, depois que pus em movimento os meus pés ligeiros. Na verdade, muitas foram as paragens que fiz para pensar, às voltas no caminho, quase a tornar atrás. O meu espírito dizia-me muitas coisas, falando-me assim: – Desgraçado, para que vais com tanta pressa onde à tua chegada serás castigado? Miserável, então tu páras outra vez? E se Creonte o souber por outro, como deixarás de sofrer? – Com estas hesitações, fiz caminho sem grande pressa, e assim uma pequena distância se tornou em grande. Por último, enfim, prevaleceu vir ter contigo. E, se o que eu te contar não valer nada<sup>27</sup>, mesmo assim vou dizer-to. Porque eu venho agarrado a esta esperança, de que nada mais sofrerei senão o que me estiver destinado.

## CREONTE

Que motivo tens para essa inquietação?

## GUARDA

Primeiro quero falar-te do que me diz respeito: não fui eu quem praticou essa acção, nem sei quem fosse. E não há razão para eu cair em desgraça.

## CREONTE

Não há dúvida que atiras bem e fazes boa defesa em volta do caso<sup>28</sup>. Mas é manifesto que tens algo de novo para contar.

## GUARDA

O perigo é a causa de tanta hesitação.

<sup>27</sup> Mantemos a interpretação corrente de τὸ μηδὲν a despeito das reservas de Vollgraff, seguido por Kamerbeek, que traduzem por “a minha morte”.

<sup>28</sup> Damos a interpretação corrente, que vê aqui uma imagem tirada da caça. Tanto Mazon como Kamerbeek partem do sentido habitual de στοχάζεσθαι e daí derivam o de “adivinhar” (que Liddell-Scott dá para este passo). O segundo traduz: “A tua suposição (sc. quanto ao que te espera) está perfeitamente correcta”.



## CREONTE

Acabarás finalmente por dizer, e por te ires embora, depois?

## GUARDA

Enfim, vou dizer-to. Há pouco ainda, alguém deu sepultura ao cadáver e se retirou; espalhou sobre o corpo o pó seco e fez-lhe as oferendas que são devidas. 245

## CREONTE

Que dizes? Quem dentre os homens ousou cometer tal feito?

## GUARDA

Não sei. Não havia lá sinais de machado nem terra que a enxada amontoasse. O solo, duro e seco, não estava sulcado pelo peso de rodas; quem quer que tivesse sido o autor da obra, não deixara vestígios. Quando a primeira sentinela no-lo mostra, já lá estava aquele prodígio embaraçoso para todos nós. O cadáver estava invisível, não enterrado contudo, mas tinha por cima uma camada fina de pó, como de alguém que a pusesse para fugir a uma maldição<sup>29</sup>. Não havia vestígios da passagem de qualquer animal selvagem ou de cães, nem tinha aspecto de ter sido dilacerado. Entrechocavam-se palavras desagradáveis entre nós; cada guarda acusava o outro. E teria havido pancada, se não aparecesse quem o impedisse. Cada um de nós podia ser o autor, mas nenhum o era manifestamente, antes se esquivava a reconhecê-lo. Estávamos prontos a levantar ferros em brasa com as mãos, e a atravessar as chamas<sup>30</sup>, a jurar pelos deuses que nem tínhamos praticado aquela acção, nem fôramos cúmplices de quem a deliberara e a executara. Por fim, como não havia vantagem alguma em indagar, fala um qualquer, que a todos força a baixar a cabeça, de medo, pois não sabíamos que havíamos de lhe replicar, nem que fazer para sermos bem sucedidos. O que ele disse foi que era preciso revelar-te o facto, e não mantê-lo oculto. Prevaleceu esta opinião, e eu sou o desventurado que a sorte escolheu para receber tal benefício. Aqui estou eu contra vontade, perante quem a não tem boa para mim, bem o sei, pois ninguém gosta de quem anuncia más notícias. 250  
255  
260  
265  
270  
275

<sup>29</sup> Na impossibilidade de efectuar todas as cerimónias fúnebres, para que o morto pudesse transpor as portas do Hades, entendiam os Gregos que era suficiente cobrir o cadáver com uma camada de pó. Quem passasse por um cadáver insepulto sem lhe lançar terra incorria numa maldição. Para os que morriam no mar, havia o recurso de lhes erigir um túmulo vazio (cenotáfio).

<sup>30</sup> Os equivalentes antigos dos “juízos de Deus” da Idade Média.

## CORO

Senhor, há muito que o meu espírito pondera, se acaso este feito não será obra dos deuses.

## CREONTE

Cessa, antes que as tuas palavras me encham de cólera, para que não sejas  
 ao mesmo tempo insensato e velho. Pois não se pode suportar que tu digas que  
 as divindades possam ter cuidados com esse cadáver. Acaso o cobriram por  
 haverem especialmente como seu benfeitor aquele que vinha para lançar fogo aos  
 templos rodeados de colunas, às oferendas votivas e ao território que deles era,  
 e para derrubar as leis? Ou já viste os deuses a prestar honrarias aos maus? Não!  
 Mas é que já antes havia homens deste país que, tolerando mal as minhas ordens,  
 se agitavam contra mim, meneando a cabeça, e não conservavam a cerviz sob o  
 jugo, como deviam, respeitando-me. Sei bem que estes foram subornados pelos  
 salários daqueles, para praticar este acto. Entre os mortais não germinou ainda  
 instituição tão perversa como o dinheiro. É ele quem destrói cidades, ele que  
 arranca os homens do seu lar; ele que ensina e alicia um carácter honesto a  
 cometer acções vergonhosas. Mostrou aos humanos como praticar vilezas e deu-  
 -lhes conhecimento de toda a espécie de impiedade. Porém todos os que se vendem  
 acabam por conseguir esta vantagem – cedo ou tarde terão de pagar a sua pena.

Mas já que Zeus é ainda senhor da minha veneração, fica sabendo bem, é sob  
 juramento que to afirmo: se não encontrardes o próprio homem cuja mão fez  
 essa sepultura, e não mo apresentardes diante dos meus olhos, o Hades<sup>31</sup> não será  
 suficiente para vós, antes que, suspensos com vida, aclareis este ultraje, para que  
 de futuro fiqueis a saber extrair o ganho donde ele deve obter-se, e aprendais  
 que não se deve querer tirar lucro de toda e qualquer origem. Por causa  
 de aquisições vergonhosas é que se vêem muitos mais na desgraça do que  
 na prosperidade.

## GUARDA

Concedes-me que diga alguma coisa, ou devo ir embora sem mais?

## CREONTE

Não sabes como ainda agora as tuas palavras me incomodam?

<sup>31</sup> O reino dos mortos era governado por Hades, cujo nome é frequentemente empregado como sinónimo dos seus domínios.

GUARDA

São os teus ouvidos ou a tua alma que elas afectam?

CREONTE

Para que queres definir bem donde vem o meu aborrecimento?

GUARDA

O feito aflige-te o espírito, os ouvidos sou eu que os perturbo.

CREONTE

Oh! Que tremendo<sup>32</sup> falador tu me saíste!

GUARDA

Seja como for, o certo é que não sou eu o autor desse feito.

320

CREONTE

E o que é mais, arriscando a tua vida por dinheiro.

GUARDA

Ai! Tremendo é que quando alguém acalenta suspeitas, elas sejam falsas!

CREONTE

Anda, enfeita as tuas sentenças. Mas, se não me mostrardes os que praticaram aquela acção, concluireis que os lucros sórdidos só causam desgraças.

325

*(Creonte entra no palácio.)*

<sup>32</sup> Dawe adopta a emenda de Burges, δεινόν (aqui: “tremendo”), que encontra eco no v. 323, onde o adjectivo se repete. Por isso a seguimos.

## GUARDA

Bem, antes de mais nada, que ele apareça! Quer ele seja apanhado ou não – e isso é a sorte que há-de decidi-lo – não terás maneira de me veres aqui outra vez. Pois ainda agora é bem contra a minha expectativa e as minhas suposições que saio daqui a salvo, pelo que dou aos deuses muitas graças.

330

(O Guarda sai pela esquerda.)

## CORO

Muitos prodígios há; porém nenhum maior do que o homem<sup>33</sup>.

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

Esse, co'o sopro invernos do Noto<sup>34</sup>,

335

passando entre as vagas

fundas como abismos,

o cinzento mar ultrapassou. E a terra

imortal, dos deuses a mais sublime,

trabalha-a sem fim,

volvendo o arado, ano após ano,

340

com a raça dos cavalos laborando.

E das aves as tribos descuidadas,

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

a raça das feras,

em côncavas redes

a fauna marinha, apanha-as e prende-as<sup>35</sup>

345

o engenho do homem.

Dos animais do monte, que no mato

habitam, com arte se apodera;

domina o cavalo

<sup>33</sup> O Coro celebra as conquistas do homem: a navegação, a agricultura, a caça, a pesca, a domesticação dos animais, a fala, o pensamento, a política, a construção de casas, a medicina. Conforme referimos na introdução, a noção de progresso da humanidade, que aqui se define, está também no *Prometeu Agrilhado* de Ésquilo (vv. 441-506), e aparece pela primeira vez, que saibamos, no séc. VI a.C., em Xenófanes (fr. 18 Diels-Kranz); tornou-se corrente entre os Sofistas, a avaliar pelo mito do *Protágoras* de Platão (322a-c). Sobre a existência desta noção entre os Gregos, vide E. R. Dodds, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays*. Oxford, 1973, e L. Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore, 1967.

<sup>34</sup> O vento Sul.

<sup>35</sup> A emenda de Nauck, ἀγρεῖ por ἄγει, adoptada por Dawe, fora apoiada por Mueller e rejeitada por Kamerbeek, por Lloyd-Jones e Wilson e por Griffith. Seguimo-la, no entanto, por nos parecer que aquele verbo é mais adequado do que este para descrever as sucessivas conquistas do homem sobre os animais terrestres e marinhos.

de longas crinas, o jugo lhe põe,  
vence o touro indomável das alturas. 350

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

A fala e o alado pensamento,  
as normas que regulam as cidades  
sozinho aprendeu;  
da geada do céu, da chuva inclemente  
e sem refúgio, os dardos evita,  
de tudo capaz. 355  
360

Ao Hades somente  
não pode escapar<sup>36</sup>.  
De doenças invencíveis os meios  
de escapar já com outros meditou.

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

Da sua arte o engenho subtil 365  
P'ra além do que se espera, ora o leva  
ao bem, ora ao mal;  
se da terra preza<sup>37</sup> as leis e dos deuses  
na justiça faz fé, grande é a cidade; 370  
mas logo a perde  
quem por audácia incorre no erro.

Longe do meu lar  
o que assim for! 375  
E longe esteja dos meus pensamentos  
o homem que tal crime perpetrar!

*(Entra o Guarda, acompanhado por Antígona.)*

Hesito ao olhar o portento divino, 380  
mas, se eu sei, como negar  
que esta jovem é Antígona?  
Do desgraçado Édipo, ó filha,  
que aconteceu? Ah! Não te trouxeram

ANAPESTOS

<sup>36</sup> Seguindo a emenda de Meineke e Heindorf, Dawe escreve aqui ἐπεύξεται, que obrigava a traduzir por “fugir não implora”. A lição dos códices, ἐπάξεται (“obter meios de escapar”), que fora defendida por Jebb com paralelos seguros, voltou a ser adoptada por Lloyd-Jones e Wilson, e é essa que utilizamos na presente versão.

<sup>37</sup> Mantivemos a emenda de Reiske (γερáιρων), seguida por Dawe e Griffith, apesar de Lloyd-Jones e Wilson regressarem à lição de quase todos os códices (παρείρων), lição essa que Liddell-Scott, s.v. παρείρω, referem expressamente como corrupta.

porque as régias leis infringisses  
e por louca te prendessem?

GUARDA

Aqui está a autora do feito. Apanhámo-la no acto de dar sepultura. Mas onde se encontra Creonte?

385

*(Creonte sai do palácio com os seus guardas.)*

CORO

Ei-lo que volta a sair de casa. Chega na devida altura.

CREONTE

Que há? Por que motivo é oportuna a minha vinda?

GUARDA

Senhor, aos mortais não é lícito garantir que seja impossível coisa alguma. É que a reflexão torna falso o prévio julgamento. Pois eu havia de jurar que levava tempo a que tornasse aqui, devido às tuas ameaças, que então me atormentavam. Mas surgiu-me esta alegria acima e para além de toda a esperança, de um tamanho que não se pode medir com qualquer outro prazer. E venho, apesar de ter feito solenes juramentos em contrário, trazer-te esta donzela, que foi detida quando arranjava a sepultura. Aqui já não houve baralhar de sortes, porque esta foi uma descoberta minha, e de mais ninguém. E agora, ó príncipe, toma conta dela tu mesmo, julga-a e interroga-a à tua vontade, que eu tenho jus a ficar livre e forro destes malefícios.

390

395

400

CREONTE

Onde a aprisionaste, para a trazeres desta maneira?

GUARDA

Era ela que estava a sepultar o varão. Ficaste agora a saber tudo.

CREONTE

Acaso estás a compreender e a exprimir correctamente o que queres dizer?

## GUARDA

Vi-a, sim, a dar sepultura ao cadáver que tu proibiste. E agora, falei claro e compreensível? 405

## CREONTE

E como que é que foi vista e apanhada nesse acto?

## GUARDA

O caso foi assim: quando chegámos, sob aquelas tuas ameaças terríveis, retirámos todo o pó que cobria o cadáver, desnudando bem o corpo em decomposição. Sentámo-nos no alto da colina, contra o vento, para evitarmos que o seu odor nos atingisse; cada homem estava alerta, esporeando os outros com os perigos clamorosos, se algum descurasse aquela tarefa. Assim estivemos algum tempo, até que o disco fulgente do Sol atingiu o seu lugar no meio do céu, e o calor escaldava. Então, de súbito, um torvelinho levantou do solo uma tempestade de poeira, tormento da atmosfera, que atulhou a planura, maltratando toda a folhagem das árvores da floresta, e enchendo o ar imenso. De olhos fechados, enfrentámos aquele flagelo dos deuses. E quando, ao fim de muito tempo, ele acabou, vê-se a donzela, que solta um gemido amargurado, um som agudo de ave que olhasse para o ninho vazio, órfão dos seus filhos. Assim ela, ao avistar o cadáver desnudado, rompeu em gemidos, lançando imprecações terríveis sobre quem executara aquele feito. Imediatamente leva nas mãos o pó sedento, e, erguendo o vaso de bronze lavrado, presta honras ao cadáver com uma tríplice libação<sup>38</sup>. Ao ver isto, precipitámo-nos e logo a capturámos, sem que ela se assustasse. Acusámo-la das acções passadas e presentes; não negou coisa alguma, com prazer e pena minha, ao mesmo tempo. Porque isto de uma pessoa escapar de uma calamidade é o melhor que há; mas é penoso levar à ruína aqueles que se estimam. Porém, tudo isto vale menos para mim do que a minha própria salvação. 410  
415  
420  
425  
430  
435  
440

<sup>38</sup> O ritual fúnebre, agora mais completo, compreendia libações em vasos de barro ou de metal. Na *Odisseia* (X.519-520), constavam de hidromel, vinho e água; em *Ésquilo* (*Persas* 610-618) de leite, hidromel, vinho e azeite; em Eurípides, de água, leite, vinho e mel, em *Ifigénia entre os Tauros* (159-166), de mel, leite e vinho, no *Orestes* (115).

CREONTE

*(voltando-se para Antígona, que está de cabeça baixa)*

E tu, tu que voltas o rosto para o chão, afirmas ou negas o teu acto?

ANTÍGONA

Afirmo que o pratiquei, e não nego que o fizesse.

CREONTE

*(voltando-se para o Guarda)*

Tu já estás livre de uma pesada acusação; podes ir para onde quiseres. (O Guarda retira-se. Creonte volta-se para Antígona). E agora tu diz-me, sem demora, em poucas palavras: sabias que fora proclamado um édito que proibia tal acção?

445

ANTÍGONA

Sabia. Como não havia de sabê-lo? Era público.

CREONTE

E ousaste, então, tripudiar sobre estas leis?

ANTÍGONA

É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram. Por causa das tuas leis, não queria eu ser castigada perante os deuses, por ter temido a decisão de um homem. Eu já sabia que havia de morrer um dia – como havia de ignorá-lo? –, mesmo que não tivesses proclamado esse édito. E, se morrer antes do tempo, direi que isso é uma vantagem. Quem vive no meio de tantas calamidades, como eu, como não há-de considerar a morte um benefício? E assim, é dor que nada vale tocar-me este destino. Se eu sofresse que o cadáver do filho morto da minha mãe ficasse insepulto, doer-me-ia<sup>39</sup>. Isto, porém, não me

450

455

460

465

<sup>39</sup> Os vv. 466-467 são uma das mais notórias *cruces* da peça. A forma ἡισχύμην, que Dawe mantém no seu texto, e está documentada em quatro manuscritos (LKRS) não é conhecida. Por outro lado,



causa dor. E se agora te parecer que cometi um acto de loucura, talvez louco seja aquele que como tal me condena.

470

### CORO

É bem claro. Indómita é a descendência, de indómito pai nascida<sup>40</sup>. Não aprendeu a curvar-se perante a desgraça.

### CREONTE

Mas fica sabendo que os espíritos demasiado obstinados são os que mais depressa sucumbem, e o mais sólido ferro, levado ao rubro e endurecido pelo fogo, é frequente vê-lo partir-se e reduzir-se a bocados. Sei bem que com um pequeno freio se subjugam os cavalos fogosos. E não costuma ter pensamentos altivos quem é escravo daqueles que lhe estão próximos. Esta soube bem ser insolente, quando tripudiou sobre as leis estabelecidas. E depois de feito isso, comete nova insolência, vangloriando-se da sua acção e rindo de a ter praticado. Porém é ela que será um homem e não eu, se lhe deixo esta vitória impunemente. Pode ela ser nossa sobrinha ou mais próxima de nós pelo sangue do que qualquer outro dos que vivem no meu lar<sup>41</sup>. Ela, e a que é da mesma origem<sup>42</sup>, não escaparão à pior das sortes. Porque também a essa eu acuso de ter premeditado igualmente o enterro. *(Para um dos seus guardas)* Chamai-a, porque eu vi-a há pouco lá dentro em delírio, sem dominar a razão. É que a alma daqueles que tramaram o mal na sombra acusa-os do crime antecipadamente. Mas o que mais abomino é que quem foi apanhado em flagrante delito, ainda por cima se vanglorie disso.

475

480

485

490

495

### ANTÍGONA

Intentas algo mais do que prender-me para me matar?

---

AUY lêem ἠνοχόμην, que Jebb e Griffith aceitam, mas oferece dificuldades linguísticas (pois teria de se supor a omissão do segundo aumento e a apócope do prevérbio, o que não é normal no ático). Liddell-Scott, no entanto, registam-na. Porém Lloyd-Jones e Wilson regressam à emenda de Blaydes, que tem a seu favor a melhoria de sentido e a própria simplicidade das alterações: <όντα> ἠνεσχόμην.

<sup>40</sup> Neste difícil passo, seguimos, com Lloyd-Jones e Wilson, a correcção de Nauck (δῆλον em vez de δηλοῖ) e, logo a seguir, regressámos, como eles, à lição da maioria dos manuscritos, τὸ γέννημα.

<sup>41</sup> Como explicou o escoliasta, a expressão do original, τοῦ παντὸς ἡμῖν Ζηνὸς ἑρκείου, equivale a “da gente da minha casa”. A alusão é a Zeus *Herkeios*, cujo altar se encontrava no pátio central do edifício e simbolizava, portanto, o espírito de união da família.

<sup>42</sup> Ismena, que Creonte manda chamar no verso seguinte, por um dos homens do seu séquito.

## CREONTE

Eu não. Com isso me dou por satisfeito.

## ANTÍGONA

Então porque hesitas? Assim como das tuas palavras não me vem nenhum  
deleite, nem poderá jamais vir, assim também o meu parecer te é desagradável 500  
por natureza. E, contudo, onde podia eu granjear fama mais ilustre do que dando  
sepultura ao meu próprio irmão? Todos os que aqui estão diriam também como 505  
aprovam este acto, se o medo lhes não travasse a língua. Mas é que a realeza, entre  
muitos outros privilégios, goza o de fazer e dizer o que lhe apraz.

## CREONTE

Dos filhos de Cadmo<sup>43</sup>, és a única a encarar os factos dessa maneira.

## ANTÍGONA

Estes também<sup>44</sup>, mas refreiam a boca na tua presença.

## CREONTE

E tu não tens vergonha de pensares de maneira diversa? 510

## ANTÍGONA

Não é opróbrio prestar honras aos que nasceram das mesmas entranhas.

## CREONTE

Com que então não era do mesmo sangue o que morreu no campo adverso?

## ANTÍGONA

Do mesmo sangue, e filho da mesma mãe e do mesmo pai.

---

<sup>43</sup> O fundador e primeiro rei mítico de Tebas. Vide supra, notas 15 e 21.

<sup>44</sup> Refere-se ao Coro.

CREONTE

Nesse caso, como podes prestar-lhe um tributo ímpio aos olhos do outro?

ANTÍGONA

Não será esse o testemunho do falecido.

515

CREONTE

Mas sim, já que o honras do mesmo modo que ao ímpio.

ANTÍGONA

Não foi um escravo que morreu; foi um irmão.

CREONTE

... Que ia assaltar esta terra; o outro tomou armas por ela.

ANTÍGONA

Hades deseja, contudo, que o ritual seja o mesmo.

CREONTE

Mas ao honesto não compete o mesmo que ao malvado.

520

ANTÍGONA

Quem sabe se debaixo da terra isso não é exacto.

CREONTE

O inimigo jamais se tornará amigo, nem mesmo depois de morto.

ANTÍGONA

Não nasci para odiar mas sim para amar.

## CREONTE

Agora que vais lá para baixo, ama-os, se amar se devem; mas, enquanto eu viver, não será uma mulher quem dá ordens.

525

*(Ismena aparece à porta do palácio, acompanhada por dois escravos.)*

## CORO

Eis Ismena diante do palácio,  
irmã querida, em lágrimas banhada;  
sobre a fronte uma nuvem lhe escurece  
o rosto em fogo e molha a linda face.

ANAPESTOS

530

## CREONTE

E tu, que andavas a envenenar-me sem eu o saber, tal como uma víbora que se insinuasse na minha casa, sem que eu me apercebesse de que estava a alimentar duas maldições para subverterem o meu trono, anda, diz-me lá se também afirmas a parte que tomaste nesta sepultura ou se juras não ter tido conhecimento?

535

## ISMENA

Eu pratiquei esse acto, tal como ela<sup>45</sup>; colaborei e participo e aguento a acusação.

## ANTÍGONA

Porém não to permitirá a justiça, pois nem quiseste, nem eu te dei parte nele.

## ISMENA

Mas eu não me envergonho de navegar contigo neste mar de calamidades.

540

<sup>45</sup> A emenda de Nauck, adoptada por Dawe e defendida por Fraenkel, Mueller, Rohdich (ἤδ' ὁμοροθῶ), foi impugnada tanto por Jebb como por Kamerbeek. Entende este último que a afirmação de Ismena se torna assim "demasiado absoluta e contrária ao seu retrato", pelo que prefere o dizer dos manuscritos (ἤδ' ὁμοροθεῖ, "se ela o consente"). Mas não só a correcção encontra fundamento em Aristófanes, *Aves* 851, como a súbita determinação está de acordo com "o rosto em fogo" com que Ismena se apresenta. Por isso, mantemos a correcção de Nauck, apesar de Lloyd-Jones e Wilson e também Griffith regressarem à lição dos manuscritos.

## ANTÍGONA

De quem é essa obra, são testemunhas o Hades e os que estão debaixo da terra.  
E eu não prezo quem me ama só em palavras.

## ISMENA

Não me impeças, irmã, de morrer contigo e de purificar o que morreu.

545

## ANTÍGONA

Não queiras partilhar a minha morte nem faças teu aquilo em que não tocaste.  
Para morrer, basto eu.

## ISMENA

E que me importa a vida, se tu me deixares?

## ANTÍGONA

Pergunta-o a Creonte, já que com ele te preocupas.

## ISMENA

Porque me torturas assim? De que te serve isso?

550

## ANTÍGONA

Se escarneço de ti, é com dor que o faço.

## ISMENA

E agora, ao menos, em que posso ajudar-te?

## ANTÍGONA

Salva-te a ti mesma; não te invejo a fuga.

## ISMENA

Desgraçada de mim, então ser-me-á negado o teu destino?

## ANTÍGONA

Tu escolheste viver, e eu, morrer.

555

## ISMENA

Mas não sem que eu te dissesse o que pensava.

## ANTÍGONA

Para estes és tu que pensas bem; para aqueles, julgo ser eu.

## ISMENA

Então o nosso erro é equivalente.

## ANTÍGONA

Está tranquila: tu tens vida, ao passo que a minha acabou há muito, para servir os que morreram.

560

## CREONTE

Estas crianças, uma já há pouco me pareceu insensata, a outra foi-o desde que nasceu.

## ISMENA

Perante as calamidades, ó rei, o senso que era inato não permanece, mas afasta-se.

## CREONTE

... De ti pelo menos, quando optaste por praticar o mal com os possessos.

565

## ISMENA

Como posso eu viver sozinha, sem ela?

## CREONTE

Não fales dela, porque ela já não existe.

## ISMENA

Então tu vais matar a noiva do teu próprio filho?

## CREONTE

Há outros campos para lavar, de outras mulheres.

## ISMENA

Mas não com a harmonia em que ele e ela se encontravam.

570

## CREONTE

Aborreço as mulheres perversas para os meus filhos.

## ANTÍGONA

Hémon caríssimo, como o teu pai te injuria<sup>46</sup>!

## CREONTE

Por demais me aborreces, tu e as tuas núpcias.

## CORO

Mas então tu vais privar dela o teu próprio filho?

<sup>46</sup> Os manuscritos atribuem esta exclamação a Ismena, e assim fazem Lloyd-Jones e Wilson e Griffith. A Edição Aldina deu-os a Antígona, no que foi seguida por Jebb, Dawe (na 2.<sup>a</sup> edição) e muitos outros. Efectivamente, como escreveu Kamerbeek, o verso, se proferido por Antígona, “tem uma força patética espantosa”. Além disso, só assim se compreende bem a réplica de Creonte.

As dúvidas na atribuição das falas prosseguem nos versos seguintes. Assim, o v. 574 é dado a Antígona por Dawe (na 2.<sup>a</sup> edição), a Ismena pelos códices e por Rohdich e por Lloyd-Jones e Wilson, bem como Griffith, e ao Coro por Boeckh; ao passo que 576 fora atribuído à heroína por Boeckh, e nos manuscritos é dado ora à irmã, ora ao Coro. Embora Lloyd-Jones e Wilson e também Griffith aceitem a atribuição a Ismena, demos, como Jebb, os dois versos em causa ao Coro. Com efeito, o v. 576 recebe a resposta de Creonte “Por ti e por mim”, que parece pressupor que, na mente do tirano, o seu querer se identifica com o da cidade, que o Coro representa. Em 574, este fizera a pergunta usando o demonstrativo para mencionar Antígona; agora conclui, apenas. Jebb observa, a propósito de 574, que Ismena já interrogara o rei em 568, e objectara em 570, o que levava a uma segunda resposta mais dura. Seria mais natural que não fosse ela quem voltasse a fazê-lo, mas sim outro intercessor.

## CREONTE

É o Hades quem me interrompe estes esponsais.

575

## CORO

Está decidido ao que parece, que ela morra.

## CREONTE

Por ti e por mim. Não haja detença. (*Para os dois escravos*). Levem-nas para dentro, escravos. A partir deste momento, têm de ser mulheres, em vez de andarem livremente<sup>47</sup>. Até os valentes procuram fugir, quando avistam o Hades a rondar a sua vida.

(*Antígona e Ismena entram no palácio, escoltadas pelos dois escravos.*)

## CORO

Feliz quem passa a vida  
sem provar a desgraça<sup>48</sup>.  
Aqueles a quem os deuses  
as casas abalaram,  
não há mal que lhes falte;  
desliza sobre a raça.  
Como quando acontece  
que o abismo sombrio,  
pelo sopro adverso  
da Trácia impelido,  
passa sobre as vagas,  
do pélago marinho,  
do fundo rola areia  
negra, e gemem as margens,

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

585

590

<sup>47</sup> Desta mesma diferença já Ismena mostrara ter consciência no diálogo inicial com Antígona (vv. 61-62).

<sup>48</sup> O Coro examina a sorte dos membros da casa real de Tebas e refugia-se na crença ancestral nas maldições que destroem as famílias. Sobre esta atitude de espírito e seu significado, vide E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, 1951, pp. 49-50.

O texto, para além de ter uma *crux* no v. 586 (ποντίας άλός), oferece grandes dificuldades sintácticas. Seguimos a interpretação de Kamerbeek (na esteira de outros), tomando ἔρεβος ὕφαλον como sujeito de ἐπιδράμηι e οἶδμα como seu objecto.



pelo vento ululante  
fustigadas de frente.

Da casa dos Labdácidas<sup>49</sup>  
as velhas maldições  
eu vejo acumular-se,  
umas sobre as outras.  
Nem uma geração  
a outra livra, antes  
algum deus a derruba,  
sem remissão. Agora,  
uma luz que brilhava  
nas raízes extremas  
do palácio de Édipo<sup>50</sup>,  
dos deuses infernais  
o cutelo sangrento,  
a demência do verbo,  
a loucura da Erínia  
de novo a extingue<sup>51</sup>.

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

595

600

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

605

O teu poder, ó Zeus, não há arrojo humano  
que possa transgredi-lo.  
Não o subleva o sono, que todos persegue<sup>52</sup>,  
nem dos deuses os meses  
indefessos. És senhor do brilho fulgente do Olimpo,  
sem que os anos to impeçam.  
E doravante e de futuro, como outrora,  
esta lei prevalece:

610

<sup>49</sup> A família real de Tebas, que descendia de Lábdaco, pai de Laio.

<sup>50</sup> Referência a Antígona e Ismena, esperança da continuidade da família.

<sup>51</sup> Neste complexo passo, uma das dificuldades maiores reside na lição κόνις (“pó”) dos manuscritos, que Jortin, seguido por muitos outros, entre os quais Dawe, substitui por κοπίς (“cutelo”), mais consentâneo com as outras causas da extinção da casa dos Labdácidas, a seguir mencionadas. A controvérsia, como escreveu Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 107, “continua há dois séculos e não é provável que se resolva, embora de momento κοπίς esteja em ascensão”. Sobre o assunto, veja-se também Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, pp. 167-168.

Neste contexto se situa ainda, no final da antístrofe, a referência à Erínia, divindade primitiva, especialmente encarregada de punir os crimes de sangue ou outras infracções graves à ordem estabelecida pelos deuses.

<sup>52</sup> Seguimos a conjectura de Jebb, πάντ' ἀγρεύων, em vez de mantermos a *crux παντογίρω*s (“que todos envelhece”), conservada por Dawe, por Lloyd-Jones e Wilson e por Griffith.

na vida dos mortais não entra a grandeza,  
sem trazer a desgraça.

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

Para muitos é vantagem a esperança errante,  
para outros desengano  
de loucos desejos. O homem nada sabe  
sem queimar os seus pés  
no fogo ardente. Era sábio quem descobriu  
o famoso provérbio:  
parecer bem o que é mal, é só a quem  
o deus leva à ruína.  
Pouco será o tempo que ele passará  
isento de desgraça.

615

620

625

Mas eis que chega Hémon, dos teus filhos  
o último rebento,  
aflito com a sorte de Antígona,  
a prometida esposa<sup>53</sup>,  
o logro temendo dos esponsais.

ANAPESTOS

630

(*Entra Hémon.*)

CREONTE

Em breve o saberemos, e por forma mais segura do que pela adivinhação. (*Para Hémon*) Filho, acaso estás aqui para atacar o teu pai, sem prestares ouvidos ao decreto fixado acerca da tua noiva? Ou estimas-nos sempre, em todos os nossos actos?

HÉMON

Pertenço-te, meu pai. E tu, que tens nobres pensamentos, regula os meus para eu os seguir. Na verdade, não há casamento algum que me pareça superior a ser por ti orientado.

635

CREONTE

Assim é, meu filho, que tu deves ter a peito fazer – colocar a opinião paterna acima de tudo. Por isso os homens fazem votos por gerar e ter em suas casas filhos

640

<sup>53</sup> O verso 628 é atetizado tanto por Dawe como por Lloyd-Jones e Wilson e ainda por Griffith, que anotam *interpretationem sapit*.

obedientes, que se defendam dos inimigos com o mal e que honrem os amigos do  
mesmo modo que o pai. Porém quem cria filhos que o não ajudam, que outra coisa 645  
poderá dizer-se dele, senão que arranjou trabalhos para si e motivos de escárnio  
para os seus inimigos? Por isso, meu filho, não sacudas o jugo da razão por causa  
do prazer com uma mulher, ciente de que se tornam frígidos os amploxos, quando 650  
a companheira de leito que se tem em casa é perversa. E que ferida maior pode haver  
que ser perversa aquela a quem amamos? Despreza-a, deixa-a ir desposar alguém no  
Hades, como inimiga, que é. Em toda a cidade, foi a ela só que eu apanhei em acto de 655  
flagrante desobediência. Não me farei passar por mentiroso perante o país. Antes a  
vou matar. Sobre isto, ela bem pode invocar o deus da consanguinidade. Porque na 660  
verdade, se eu educar os meus parentes por nascimento a serem desordeiros, mais  
ainda o serão os de fora. É que quem for firme com os da sua casa, parecerá justo  
também na cidade<sup>54</sup>. De um homem assim, confio que será um dia bom governante 668  
e consentirá em obedecer, e, colocado no meio de uma tempestade de lanças, per-  
manecerá um combatente justo e corajoso. Mas aquele que transgredir e violar as 669  
leis ou pense mandar nos que detêm o poder, esse não alcançará elogios da minha 670-1,663  
parte. Não; aquele a quem a cidade elegeru, força é que o escutem em questões de 664-5  
pouca monta, nas justas como nas contrárias. Não há calamidade maior do que a 666  
anarquia. É ela que perde os Estados, que deita por terra as casas, que rompe as filas 667  
das lanças aliadas. E àqueles que seguem caminho direito, é a obediência que salva a 675  
vida a maior parte das vezes. Deste modo se devem conservar as determinações, e de  
forma alguma deixá-las aniquilar por uma mulher. Mais vale, quando é preciso, ser  
derrubado por um homem, do que sermos apodados de mais fracos que mulheres. 680

<sup>54</sup> Traduzimos, na ordem adoptada por Dawe e por Griffith (668-671 antes de 663-667) que continua a parecer-nos a mais lógica. Esta transposição, proposta por Seidler e aceite por Pearson e Mueller, foi atacada por Jebb, que escreve que ela “obliterava um dos traços mais subtis desta fala”, pois Creonte pede uma obediência absoluta e depois completa esta exigência com uma observação sobre a dignidade de tal obediência; quem assim obedecer dá a maior prova de que poderá reinar. Também Lloyd-Jones e Wilson a não adoptam.

Note-se que este passo tem suscitado dúvidas quanto à sua autenticidade, e o próprio Dawe, que o imprime no texto, propõe no aparato crítico a eliminação de 666-667, e Lloyd-Jones e Wilson atetizam-nos. Por outro lado, 673-676 parecem suspeitos a Blaydes. Logo a seguir, o excuro sobre a anarquia e a diatribe contra as mulheres (672-680) são também atetizados por Dawe no aparato. Mas a teorização política que aqui se encontra está a carácter com o modo de ser de Creonte e certamente ecoava as discussões da época; quanto ao desdém para com o sexo feminino, além de ser um lugar comum na tragédia, está em consonância com o que o tirano disse em 524-525 e 578-579. Ainda relativamente à *anarchia*, é interessante observar, com E. Fraenkel, *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford, 1950, II, p. 397, que é esta a mais antiga ocorrência do termo, no sentido de “desobediência à autoridade”, a menos que o v. 1030 de *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo seja autêntico.

## CORO

A nós se nos afigura, se é que a idade nos não ilude, que te exprimes sensatamente sobre este assunto.

## HÉMON

Meu pai, de quantos bens os deuses outorgaram aos homens, o raciocínio é o mais excelente. Nem eu poderia nem saberia afirmar que não tens razão de falar assim. 685  
Contudo, também pode ocorrer por outra via um pensamento aproveitável<sup>55</sup>. Ora tu não estás em condições de vigiar quanto dizem ou fazem ou têm a censurar, porque o teu aspecto é terrível para o homem do povo, ante aquele género de palavras que 690  
te não apraz ouvir. Mas a mim é-me dado escutar na sombra como a cidade lamenta essa rapariga, porque, depois de ter praticado acções tão gloriosas, vai perecer de tal maneira, ela, que, de todas as mulheres, era quem menos o merecia. Ela, que 695  
não consentiu que o seu próprio irmão caído em combate ficasse insepulto, e fosse destruído pelos cães vorazes ou por alguma ave de rapina. Não é ela digna de receber honras gloriosas? Tais são os murmúrios obscuros que em silêncio se difundem. Para 700  
mim, ó meu pai, não há bem mais precioso do que a tua felicidade. Pois que glória maior pode haver para os filhos do que a prosperidade do pai, ou para o pai do que a dos filhos? Não tenhas pois um só modo de ver: nem só o que tu dizes está certo, 705  
e o resto não. Porque quem julga que é o único que pensa bem, ou que tem uma língua ou um espírito como mais ninguém, esse, quando posto a nu, vê-se que é oco. Mas não é vergonha que um homem, ainda que seja sábio, aprenda muita coisa, 710  
e não distenda demasiado a corda. Bem vêes que, nas torrentes infernais, quando as árvores cedem, os ramos se salvam: quem oferece resistência, perde-se com as próprias raízes. Do mesmo modo, quem distender com força a cordagem da nau e não ceder em nada, há-de ficar voltado para baixo, e navegar para sempre com os 715  
bancos dos remadores virados ao contrário. Mas domina a tua cólera, modifica o teu ânimo. Se, portanto, eu posso, apesar de mais novo, apresentar uma opinião boa, direi certamente que vale mais aquele homem que por natureza é mais dotado de 720  
saber em tudo; se, porém, assim não for – pois é costume a balança não se inclinar para este lado – é belo aprender com aqueles que falam acertadamente.

## CORO

Senhor, se ele dissertou com propriedade, é natural que tu aprendas com ele, e tu, Hémon, com teu pai, por tua vez; pois de ambas as partes se disseram palavras sensatas. 725

<sup>55</sup> Na sequência de Heimreich, Lloyd-Jones e Wilson atetizam este verso. Parece-nos, no entanto, que a frase é importante no cauteloso argumentar de Hémon.

CREONTE

Com que então devo aprender a ter senso nesta idade, e com um homem de tão poucos anos?

HÉMON

Nada aprenderias que não fosse justo. E, se eu sou jovem, não são os anos, mas as acções, que cumpre examinar.

CREONTE

“As acções” consistem então em honrar os desordeiros?

730

HÉMON

Nem aos outros eu mandaria ter respeito pelos perversos.

CREONTE

E então ela não foi atacada por esse mal?

HÉMON

Não é isso que afirma o povo unido de Tebas.

CREONTE

E a cidade é que vai prescrever-me o que devo ordenar?

HÉMON

Vês? Falas como se fosses uma criança.

735

CREONTE

É portanto a outro, e não a mim, que compete governar este país?

HÉMON

Não há Estado algum que seja pertença de um só homem.

CREONTE

Acaso não se deve entender que o Estado é de quem manda?

HÉMON

Mandarias muito bem sozinho numa terra que fosse deserta.

CREONTE

Este é um aliado da mulher, ao que parece.

740

HÉMON

Se acaso tu és mulher, pois contigo me preocupo.

CREONTE

Ah! Grande malvado! que entras em questão com o teu pai

HÉMON

É que te vejo falhar no cumprimento da justiça.

CREONTE

É erro então ter respeito pelo meu soberano poder?

HÉMON

Não tens respeito por ele, quando calcas as honras devidas aos deuses.

745

CREONTE

Ó carácter vil! Vales menos que uma mulher.

HÉMON

Bem sabes que não me acharás fraco perante o mal.

## CREONTE

Pelo menos a tua argumentação era toda a favor dela<sup>56</sup>.

## HÉMON

E de ti e de mim, e dos deuses infernais.

## CREONTE

A ela, não há possibilidade de a despoares ainda em vida.

750

## HÉMON

Ela morre, mas ao morrer, causará a perda de alguém.

## CREONTE

Quê? A tua arrogância chega até às ameaças?

## HÉMON

Em que consistem as ameaças de falar contra sentenças ocas<sup>57</sup>?

## CREONTE

Com lágrimas ganharás senso, tu que és oco de razão.

## HÉMON

Se não fosses meu pai, diria que não estavas a ser sensato.

755

<sup>56</sup> Na longa *stichomythia* que vai de 740 a 757, Dawe supõe que a ordenação dos versos terá sido alterada pela memória dos actores, pelo que propõe que se leia 740-741, 748-749, 756, 755, 742-747, 750-754, 757-760. Traduzimos de acordo com a sequência apresentada pelos manuscritos, que é a adoptada por Lloyd-Jones e Wilson.

<sup>57</sup> Traduzimos de acordo com o texto dos manuscritos. Lloyd-Jones, *Classical Quarterly* 4 (1954) 93, propôs a emenda de κενός para σ'ἐμός, que adopta na sua edição. Assim daria à frase o sentido de “Em que consistem as ameaças de te expor os meus propósitos?” Embora paleograficamente fácil, a alteração faz desaparecer o eco daquele adjectivo (“ocas”) na resposta de Creonte.

CREONTE

Tu, que és escravo de uma mulher, não estejas com blandícias.

HÉMON

Queres falar, e, depois, não ter que ouvir.

CREONTE

Sim? Pois, pelo Olimpo, fica sabendo que não me ultrajarás com as tuas censuras impunemente. *(Para as guardas)* Tragam essa abjecta criatura, para que morra imediatamente diante dos olhos do noivo, e ao lado dele.

760

HÉMON

Dito de mim, com certeza, não o julgues jamais; nem ela perecerá perto de mim, nem de modo algum avistarás o meu rosto, vendo-o com os teus olhos. De forma que serás louco, sim, mas na companhia dos amigos que o queiram.

765

*(Sai Hémon.)*

CORO

Senhor, o homem partiu na vertigem da cólera; naquela idade o ânimo é violento, quando sente a dor.

CREONTE

Que vá embora e que faça ou premedite maiores enormidades do que qualquer homem; mas as duas raparigas, não as livrará do seu destino.

CORO

Pensas então em mandar matar a ambas?

770

CREONTE

Não a que não lhe tocou. Dizes bem, realmente.



## CORO

E de que maneira deliberas matá-la?

## CREONTE

Levá-la-ei para onde o caminho estiver deserto de pegadas humanas, e ocultá-la-ei viva numa caverna escavada na rocha, dando-lhe de alimento só o necessário para fugir ao sacrilégio, a fim de que a cidade evite qualquer contaminação<sup>58</sup>. E aí, se ela pedir ao Hades – único dos deuses que venera –, talvez lhe seja concedido não morrer, ou ficará finalmente a saber, embora tarde, que prestar culto a esse deus é trabalho escusado. 775  
780

(*Sai Creonte*<sup>59</sup>.)

## CORO

Eros invencível no combate, ESTROFE 1.<sup>a</sup>  
 Eros que as riquezas destróis,  
 que estás de vigília às faces tenras  
     da donzela,  
 vagueias sobre o mar e nos campos! 785  
 Não te evitou nenhum dos deuses  
 nem dos humanos de curta vida:  
     quem te possui 790  
     enlouquece.

<sup>58</sup> Causar impunemente a morte de alguém era um crime que os deuses castigavam com severidade. Assim, no começo do *Rei Édipo*, uma epidemia de peste assola Tebas, porque o desconhecido assassino de Laio não fora ainda castigado.

<sup>59</sup> Para Kitto, *Form and Meaning in Drama*, pp. 146-147, Creonte permanece em cena durante as partes líricas, uma vez que não há no texto indicação em contrário. A esta opinião pode objectar-se que a inversa também é verdadeira.

A presença de Creonte durante o quarto estásimo, bem como o segundo, e talvez o terceiro, é ainda aceite por Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, pp. 100 e 136, nota 58. Outros, como Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 112, colocam a saída de Creonte em 780, para dar ocasião a mandar proceder ao emparedamento de Antígona, e o seu regresso a tempo de ouvir as palavras finais do *kommos* do quarto episódio. Neste sentido se pronunciara também Kamerbeek, que foi ao ponto de afirmar que “a presença de Creonte durante o *kommos* seria intolerável; não serviria nenhuma finalidade dramática” (p. 156); por isso, se em 780 deve assinalar-se a saída do rei, como já fizera Jebb, em 882 teremos de marcar o seu regresso - sem o que, acrescentaremos nós, não se compreenderia que, no princípio do quinto episódio, Tirésias encontre logo o monarca em cena. Também H. Patzer, *Hauptperson und tragischer Held in Sophokles' Antigone*, p. 90, julga impossível a presença de Creonte durante este estásimo.

Tu desvias dos justos o ânimo,  
 fá-los injustos para o seu mal,  
 tu, que excitaste esta contenda  
     nos parentes;  
 vence, porém, da formosa noiva  
 a luz brilhante do seu olhar<sup>60</sup>,  
 das grandes leis par no poder; ri-se<sup>61</sup>,  
     invencível,  
     Afrodite.

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

795

800

(*Antígona sai do palácio, escoltada por guardas.*)

ANAPESTOS

Mas ao ver isto,  
 'té eu sou levado p'ra fora das leis,  
 das lágrimas não posso a torrente deter,  
 quando vejo do tálamo a todos comum  
     Antígona  
     aproximar-se.

805

## ANTÍGONA

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

Vêde vós, cidadãos do meu país<sup>62</sup>,  
 como eu percorro o último caminho,  
     como do Sol contemplo  
 a luz derradeira, para nunca mais.  
 O Hades, que todos recebe, às margens  
 do Aqueronte<sup>63</sup> me leva com vida,  
     sem que do himeneu  
 ouvisse os cânticos, nem me entoassem  
     o hino nupcial.  
 Só de Aqueronte serei esposa.

810

815

<sup>60</sup> Alusão a Antígona.

<sup>61</sup> Seguindo Lloyd-Jones e Wilson, mantivemos a lição dos manuscritos, ἐμπαίξει, em vez da conjectura de Livineius, adoptada por Dawe, ἐμπαίει, que significaria “atinge-o”. Como Mueller, pensamos que é aquele verbo, e não este, que caracteriza a actuação de uma deusa que troça dos mortais. Sobre as dificuldades de interpretação desta ode, vide Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, especialmente p. 95.

<sup>62</sup> Este episódio toma, desde o v. 806 a 882, a forma de um *kommos*, ou seja, conforme a definição de Aristóteles, *Poética* 1452b, de uma “lamentação em comum do coro e da cena”.

<sup>63</sup> Um dos rios do Hades, frequentemente tomado como sinónimo da mansão dos mortos.

## CORO

Ilustre e coberta de elogios, ANAPESTOS  
 te afastas p'ra o caminho dos mortos  
 sem que a doença te ferisse,  
     consumindo-te,  
 nem que te coubesse das espadas 820  
     o salário;  
     mas por ti<sup>64</sup>,  
 única viva entre os mortos,  
     ao Hades descerás.

## ANTÍGONA

Há muito eu ouvi que a filha de Tântalo<sup>65</sup>, ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>  
 a frígia estrangeira, no monte Sípilo, 825  
     teve morte horrível,  
 quando a pedra, crescendo, a venceu,  
 como a hera agarrada; e agora  
 não a deixa nunca a chuva ou a neve, 830  
     – é fama entre os homens –,  
 consome-se; e os olhos, sem cessar,  
     o peito lhe humedecem.  
 Em sorte igual me envolve o destino.

## CORO

Mas essa era deusa, de deuses filha; ANAPESTOS  
 e nós, mortais, de mortais descendemos. 835  
 E belo será que, depois de morta,  
     tu sejas famosa,

<sup>64</sup> No original está a palavra-chave *αὐτόνομος*, que aponta para o exclusivismo de Antígona na obediência à lei. “O coro vê Antígona como fazendo as suas próprias leis independentemente das leis do Estado em que vive, como se ela fosse uma espécie de Estado dentro do Estado”. (Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 119).

<sup>65</sup> Níobe, filha de Tântalo e mulher de Anfíon, rei de Tebas, era natural da Frígia (por isso, estrangeira para os Tebanos). Por se ter vangloriado de ter gerado muitos filhos, ao passo que Latona apenas tivera Apolo e Ártemis, estes mataram-lhe toda a descendência. Níobe chorou até ser petrificada no monte Sípilo, na Lídia, e as suas lágrimas ficaram transformadas em fonte. O mito inspirou diversos escultores e pintores, bem como dramaturgos (Ésquilo e Sófocles, em tragédias que se perderam).

porque igualaste dos deuses a sorte<sup>66</sup>,  
na vida e na morte.

### ANTÍGONA

Ai de mim, como me escarnecem! ESTROFE 3.<sup>a</sup>  
Pelos deuses da nossa terra,  
porque não me insultas depois de eu partir, 840  
mas na minha presença?  
Oh! minha cidade!  
Oh! da minha cidade varões poderosos!  
Ai Fontes Dirceias<sup>67</sup>  
e de Tebas dos belos carros 845  
recinto sagrado!  
O vosso testemunho invoco ainda assim,  
como sem lágrimas amigas  
e sob que leis  
vou p'ra cave tumular  
de estranho sepulcro.  
Ai de mim, desgraçada, 850  
que nem com os homens  
nem com os cadáveres  
eu vou habitar<sup>68</sup>!

### CORO

Do arrojo avançando 'té o extremo limite,  
contra o trono excelso da Justiça,  
embateram, ó filha, teus passos<sup>69</sup>. 855  
Dos antepassados alguma falta expias.

<sup>66</sup> Seguindo G. Wolff, e contrariando Jebb, Dawe assinala aqui uma lacuna de um verso, exigida pela correspondência com o sistema anapéstico anterior. Lloyd-Jones e Wilson apenas registam o facto no aparato.

<sup>67</sup> Sobre este rio de Tebas, vide supra, nota 10.

<sup>68</sup> Os vv. 850-851 têm sofrido várias correcções. Dawe coloca o texto entre *cruces*. Lloyd-Jones e Wilson retiram a primeira negativa, antes de βροτοῖς, e acrescentam νεκρός antes da segunda, em 851. Resumimos o total numa frase só.

<sup>69</sup> Diversas interpretações têm sido propostas para este passo, uma das quais, a de Lesky, *Hermes* 80 (1952) 98 = *Gesammelte Schriften*, Bern, 1966, p. 176, levaria a supor que Antígona se prostrara como suplicante junto do altar de Dike (a Justiça). Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, p. 121, ao referir esta hipótese, conclui que ela levaria a perceber na resposta do Coro o seu reconhecimento da justiça do acto da heroína, mas a tal interpretação se opõem, quer razões de ordem linguística, quer o confronto

## ANTÍGONA

Tocaste no mais doloroso  
de meu desgosto: p'lo meu pai,  
por todo o destino dos ilustres Labdácidas  
o tríplice lamento<sup>70</sup>.  
Ai das maldições  
do leito materno e união de meu pai  
de infeliz mãe  
com quem a si mesmo gerara!  
De que pais nasci  
eu, desgraçada! P'ra junto deles eu vou,  
inupta, amaldiçoada,  
eu que aqui estou,  
ser a sua companheira.  
Ai! Ó meu irmão,  
umas núpcias fatais  
foste celebrar<sup>71</sup>!  
E depois de morto  
a mim me mataste,  
quando ainda vivia!

ANTÍSTROFE 3.<sup>a</sup>

860

865

870

## CORO

A piedade é digna de respeito,  
mas o poder, p'ra quem o detém,  
não deve jamais ser transgredido.  
De teu ânimo a teimosia te perdeu.

875

## ANTÍGONA

Sem lágrimas, sem amigos,  
sem himeneu, desgraçada,  
pelo caminho que me espera  
sou levada.

EPODO

com passos similares de Ésquilo. O texto que temos, continua, leva-nos a imaginar um pedestal em que se encontra a figura da Justiça e que é esta que detém Antígona na sua correria louca contra ela.

<sup>70</sup> O multiplicativo serve apenas para dar maior intensidade.

<sup>71</sup> Como esclareceu o escoliasta, foi o casamento de Polinices com a filha de Adrasto, rei de Argos, a causa da guerra. Vide supra, nota 11.

Da luz o disco sagrado  
 não posso mais, infeliz,  
 contemplar.  
 A minha sorte, sem pranto,  
 amigo algum a lamenta.

880

*(Creonte, com os seus guardas, sai do palácio.)*

### CREONTE

Sabeis, sem dúvida, que, se houvesse utilidade em entoar cantos e gemidos antes de morrer, ninguém se calaria nunca? Porque tardam a levá-la? Encerrem-na num túmulo abobadado, como eu disse, e depois deixem-na só e isolada, quer ela deseje morrer ou viva emparedada em tal reduto. Nós estamos puros pelo que toca a esta donzela, pois não ficará privada da habitação dos de cá de cima.

885

890

### ANTÍGONA

Ó meu túmulo e meu tálamo nupcial, ó lar cavado na rocha que me guardarás prisioneira para sempre! Para aí avanço ao encontro dos meus, de que Perséfone<sup>72</sup> recebeu já o maior número entre os mortos; dentre eles, restava eu, em muito a mais perversa; a caminho já vou, antes que se tivesse cumprido o destino da minha vida. Espero, porém, confiadamente, que, ao chegar, serei bem-vinda para o meu pai, e querida para ti, minha mãe, e cara a ti, meu irmão, pois, quando morrestes, eu, pelas minhas próprias mãos, vos lavei e adornei, e derramei sobre o túmulo as libações. E agora, Polinices, por ter dado sepultura ao teu corpo, obtenho esta recompensa.

895

900

[E contudo, eu soube bem honrar-te, aos olhos dos que pensam bem. Pois nem que eu fosse uma mãe com filhos, nem que tivesse um marido que apodrecesse morto, eu teria empreendido estes trabalhos contra o poder da cidade. Mas em atenção a que princípio é que eu digo isto? Se me morresse o esposo, outro haveria, e teria um filho de outro homem, se houvesse perdido um. Mas estando pai e mãe ocultos no Hades, não poderá germinar outro irmão. Por eu ter preferido honrar-te, devido a este princípio, é que eu apareci aos olhos de Creonte como culpada e ousada, ó meu caro irmão! E agora ele tem-me nas suas mãos, e leva-me, privada de tálamo, privada do himeneu, sem me terem tocado em sorte os esponsais nem a criação de filhos, mas vai esta infeliz, abandonada pelos amigos,

905

910

915

<sup>72</sup> Esposa de Hades, e, como tal, rainha dos infernos.

ainda viva, para os sepulcros dos mortos.]<sup>73</sup> Qual foi a lei divina que eu transgredi?<sup>920</sup>  
 Porque hei-de eu, ai de mim, olhar ainda para os deuses? Quem invocarei para  
 me valer, já que por usar de piedade fiquei possuída de impiedade?

Mas se esta pena é bela aos olhos dos deuses, só depois de a termos sofrido<sup>925</sup>  
 poderemos reconhecer que errámos. Se, porém, são eles que erram, que eles não  
 sofram maiores males do que aqueles a que me forçaram, fora da lei.

### CORO

Dos ventos as mesmas rajadas  
 lhe dominam 'inda a alma.

ANAPESTOS

930

### CREONTE

Haverá para os que a levam,  
 tão lentos, queixas que sobrem.

### ANTÍGONA

Ai de mim! Que essas palavras  
 já tocam na morte.

### CREONTE

Não te exorto a que tenhas confiança  
 que o teu destino se cumpra doutra feição.

935

<sup>73</sup> Os vv. 904-920 são considerados por Jebb e por muitos outros comentadores como uma interpolação que perturba o sentido do texto. Outros, como Kirkwood, Knox, Kamerbeek, aceitam-nos, como uma tentativa desesperada de auto-defesa da heroína, quando tudo parecia ter falhado. É costume invocar a história da mulher de Intafernes, que prefere poupar a vida do irmão, em vez da do marido ou dos filhos, em Heródoto 3.119 (a que poderia acrescentar-se a de Meleagro, na Ode V de Baquilides) para justificar os sentimentos que estariam na base deste estranho raciocínio, que desde Goethe é conhecido como o “cálculo dialéctico”. Dawe, que mantém o passo, recorda no aparato crítico que Aristóteles, *Retórica* 1417a, conhecia estes versos. A ter havido interpolação (como supomos, pelo que assinalámos todo o passo com parêntesis rectos), ela já estaria feita, portanto, no séc. IV a.C. Note-se, no entanto, que a edição de Lloyd-Jones e Wilson também mantém o passo, cuja autenticidade foi de novo defendida por Matt Neuburg, “How like a woman: Antigone’s ‘Inconsistency’”, que tenta provar, com base numa “leitura estrutural, temática da peça” (p. 70), que ele faz sentido. Também Martin Cropp, “Antigone’s final speech (Sophocles, *Antigone* 891-928)”, após uma análise da retórica desta *rhexis*, na qual distingue três pontos de vista principais (a decisão da heroína perante os mortos, perante os vivos e perante os deuses), defende a consistência do texto quanto às suas três partes. Também Griffith, pp. 277-279, tem o passo como autêntico.

## ANTÍGONA

Ó cidade paterna,  
do solo de Tebas, ó deuses ancestrais,  
levam-me, já não aguardo mais.  
Vêde, ó príncipes de Tebas,  
eu, que da casa real  
sozinha restava, o que sofro da parte de tais homens,  
porque à piedade prestara culto.

940

(*Os guardas levam Antígona*<sup>74</sup>.)

## CORO

Também de Dânae<sup>75</sup> sofreu o corpo  
trocar a luz do céu por brônzeo aposento:  
e em tálamo sepulcral foi subjugada.  
Nobre era, porém, sua linhagem,  
ai filha, minha filha!  
Os rebentos de Zeus, da chuva de ouro filhos,  
deu à luz. Terrível é essa força  
do destino chamada<sup>76</sup>.  
A ela não podem fugir nem a riqueza,  
nem Ares, nem torres ou os negros navios  
batidos pelo mar.

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

945

950

E de Driante o filho impetuoso<sup>77</sup>,  
o rei dos Edones, foi também subjugado

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

955

<sup>74</sup> Para Rohdich, *Antigone*, pp. 202-203, só depois do quarto estásimo é que Antígona sai da cena.

<sup>75</sup> O Coro evoca sucessivamente figuras da mitologia que foram castigadas com o emparedamento, como Antígona. Assim, Dânae, filha de Acrísio, rei de Argos, foi encerrada por este numa torre de bronze, a fim de que não tivesse descendência, pois estava profetizado que o filho que gerasse o mataria. Porém Zeus visitou-a na sua prisão, sob a forma de chuva de ouro, e a princesa deu à luz Perseu. Acrísio meteu mãe e filho numa arca, que lançou ao mar. Mas eles acabaram por dar à costa na ilha de Serifo, onde encontraram acolhimento. O mito inspirou inúmeras obras de arte, antigas e modernas, entre as quais cumpre salientar o fr. 38 Page de Simónides (traduzido em português na *Hélade*, Porto, 2005, pp. 178-179).

<sup>76</sup> É a ideia tradicional grega sobre a inamovibilidade do destino, que regressa adiante, vv. 986-987 (sempre na boca do Coro). A noção afim, de transmissão hereditária da culpa, afirma-se no v. 856, e a de maldições que actuam nas famílias no segundo estásimo (cf. supra, nota 48).

<sup>77</sup> Licurgo, filho de Driante e rei dos Edones (na Trácia) opôs-se à introdução do culto de Díónisos no seu país. O deus castigou-o com a loucura (ou a cegueira, segundo outros), até que os Edones, por ordem de um oráculo, o encerraram numa caverna do Monte Pangeu. Os versos finais desta antístrofe aludem a aspectos característicos das celebrações dionisiacas: o delírio das Bacantes, as tochas acesas, a música da flauta. A história de Licurgo serviu de tema a uma trilogia perdida de Ésquilo, a *Licurgeia*.



por sua fúria contundente e metido  
 por Diónisos em pétrea prisão;  
     assim passou a fúria  
 horrível e a cólera possante. Esse 960  
 só conheceu o deus quando em delírio,  
     com palavras cortantes,  
     o atacou. Pois a fúria das mulheres  
 e o fogo sagrado buscara impedir,  
     e as Musas sonoras<sup>78</sup>. 965

E junto das Rochas Negras<sup>79</sup>, ESTROFE 2.<sup>a</sup>  
 nas águas dos dois mares,  
 ficam as margens do Bósforo,  
 e Salmidessos da Trácia<sup>80</sup>, 970  
 onde Ares, seu vizinho<sup>81</sup>,  
 viu a ferida maldita,  
 por essa esposa selvagem  
 de Fineu cegar os filhos ambos<sup>82</sup>,  
 fazendo nas órbitas dos olhos  
 trevas que só clamam por vingança,  
 co'as mãos sangrentas e a ponta da lançaideira  
 os dilacerando. 975

Penando choravam, tristes, ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>  
 o seu triste sofrimento,  
 esses filhos de uma mãe 980

<sup>78</sup> Literalmente: “e irritou as Musas, amigas da flauta”. A este propósito, observa Kamerbeek que φιλαύλους Μούσας tanto pode ser uma metonímia (como o escoliasta parece supor) como as próprias deusas: inclina-se, porém, para a segunda hipótese. Em nosso entender, o contexto favorece a primeira.

<sup>79</sup> As Simplégades, que estavam à entrada do Bósforo.

A estrofe apresenta numerosas dificuldades, que se consubstanciam na presença de *cruces* e de uma lacuna. Seguimos a correção de Jebb, segundo a qual Κυανεῶν é o nome que já em Heródoto 4.85 designa as Simplégades, e se deve ler πελάγει em vez de πελαγέων. Do mesmo modo, no v. 975, vertemos segundo a conjectura de Seidler, adoptada por Jebb, e agora também por Lloyd-Jones e Wilson e também por Griffith, ἀραχθέντων.

<sup>80</sup> Cidade a Noroeste do Bósforo.

<sup>81</sup> Ares é chamado “seu vizinho”, porque tinha na Trácia a sua pátria de eleição (*Iliada* XIII.301). Como deus da guerra e da carnificina, estava naturalmente ligado a este acto sangrento.

<sup>82</sup> Cleópatra, filha do Vento Bóreas (por isso se lê na antístrofe “em meio das pátrias tempestades de Bóreas se criara”) e esposa de Fineu, rei de Salmidessos, de quem teve dois filhos. Mais tarde, Fineu repudiou-a, encarcerou-a e desposou Idoteia, a qual cegou e aprisionou os enteados. Sabe-se que Ésquilo escreveu uma tragédia sobre Fineu, ao passo que Sófocles compôs duas ou três sobre o mesmo tema.

de funestos esponsais.  
 Aos ancestrais Erectidas<sup>83</sup>  
 remontava a sua raça,  
 e em cavernas distantes,  
 em meio das pátrias tempestades  
 de Bóreas<sup>84</sup> se criara, veloz  
 como um cavalo, nos altos montes,  
 essa filha dos deuses. Mas as velhas Parcas<sup>85</sup>  
 venceram-na, ó filha.

985

*(Entra o adivinho Tirésias, guiado por um rapaz.)*

TIRÉSIAS

Príncipes de Tebas, fizemos caminho juntos, sendo de nós dois um só o que vê,  
 pois a maneira de andar dos cegos é ter alguém que os guie.

990

CREONTE

Que há de novo, ó velho Tirésias?

TIRÉSIAS

Eu te ensinarei, e tu obedece ao profeta.

CREONTE

Dos teus conselhos não me afastei até agora.

TIRÉSIAS

Por isso guiavas por caminho direito a nau do Estado<sup>86</sup>.

CREONTE

Apreciei a tua ajuda e disso posso dar testemunho.

995

<sup>83</sup> A mãe de Cleópatra era Oreítia, filha de Erecteu, rei de Atenas.

<sup>84</sup> Vento Norte.

<sup>85</sup> As Parcas ou *Moirai* eram divindades que fiavam o destino dos homens.

<sup>86</sup> Mais uma metáfora náutica. Cf. supra, nota 23.

## TIRÉSIAS

Pensa que estás agora no gume da espada do destino.

## CREONTE

Que há? Como eu tremo perante as tuas palavras!

## TIRÉSIAS

Sabê-lo-ás, escutando as indicações da minha arte. Dirigindo-me eu para o lugar vetusto donde se observam os pássaros<sup>87</sup>, onde eu tinha o porto de abrigo de todos os seres alados, oiço um som das aves desconhecido, oiço-as a gritar com fúria penosa e vozes bárbaras. Percebi que se dilaceravam umas às outras com as garras, de uma maneira sangrenta; o barulho das asas não era, na verdade, desprovido de significado. Imediatamente, cheio de temor, experimentei os sacrifícios do fogo, em altares todos em chamas<sup>88</sup>; e dentre as brasas não brilhou Hefestos<sup>89</sup>, mas sobre as cinzas os humores pútridos das coxas das vítimas exsudaram, fumegaram e crepitaram, o fel espalhava-se nos ares e as coxas gotejantes desnudavam-se da gordura que as ocultava. Tal foi o que eu soube por este rapaz, que os oráculos falhavam, porque os rituais não davam sinal<sup>90</sup>; pois ele é o meu guia, como eu o sou para os outros. É esta a enfermidade que o teu conselho causa ao Estado: é que os nossos altares e braseiros todos estão poluídos pelas aves e cães que comeram do infeliz filho de Édipo, que jaz no sítio onde caiu. E depois os deuses não aceitam da nossa parte as súplicas que acompanham os sacrifícios, nem a chama das oferendas, nem as aves soltam gritos de bom augúrio, pois devoraram a gordura do sangue de um homem morto.

Reflecte pois nisto, meu filho. Errar é comum a todos os homens. Mas quando errou, não é imprudente nem desgraçado aquele que, depois de ter caído no mal, lhe dá remédio e não permanece obstinado. A teimosia merece o nome de estupidéz. Anda, cede diante do morto e não batas num cadáver. Qual é a valentia de

<sup>87</sup> A observação da vontade dos deuses através dos movimentos das aves (significado etimológico da palavra “auspícios”) desempenhava um papel muito importante na religião, quer grega, quer romana.

Da existência do lugar de observação de Tirésias em Tebas restava, ainda no séc. II, a tradição, segundo Pausânias 9.16.1.

<sup>88</sup> Outro dos processos divinatórios consistia em queimar a carne dos animais que se sacrificavam aos deuses, observando a forma das chamas.

<sup>89</sup> Metonímia para designar o fogo, de que Hefestos era deus.

<sup>90</sup> Dawe, tal como Haberton, propõe a eliminação deste verso, por entender que corta o sentido da frase; mais adiante, atetiza igualmente 1021, seguindo Reeve. Um e outro são mantidos por Lloyd-Jones e Wilson e também por Griffith.

matar de novo quem já morreu? Por pensar no teu bem é que eu falo. Nada mais agradável do que atender quem fala por bem, se é vantajoso o que diz.

1030

CREONTE

Ó ancião, todos vós sois como archeiros que atiram para este homem como para um alvo, e a vossa arte de adivinhar não me deixou incólume. A raça dessa gente<sup>91</sup> já me vendeu e exportou há muito, como uma mercadoria. Tirai lucros, negociai com o âmbar de Sardes, se quiserdes, e o ouro da Índia, que a ele não o ocultareis num sepulcro, nem mesmo que as águias de Zeus quisessem levá-lo como sua presa, arrebatando-o para o trono do deus. Nem mesmo temendo isso como um motivo de poluição, eu o entregarei à sepultura. Porque eu bem sei que nenhum homem tem o poder de manchar os deuses. E caem de uma maneira vergonhosa, ó velho Tirésias, mesmo aqueles dentre os mortais que são mais sábios, quando dizem com arte palavras baixas, com a mira na ganância.

1035

1040

1045

TIRÉSIAS

Ai! Por ventura há algum homem que saiba, algum que pense...

CREONTE

Quê? Que verdade é essa comum a todos os homens?

TIRÉSIAS

Quanto mais vale prudência do que riqueza?

1050

CREONTE

Tanto, penso eu, quanto maior for o prejuízo da insensatez.

TIRÉSIAS

É dessa doença que estás afectado.

<sup>91</sup> Passo obscuro, como observam, no seu aparato, Lloyd-Jones e Wilson, que colocam entre cruces o final do v. 1034 e todo o v. 1035. Brown corrige *μαντικής* para *μαντικοῖς*, tornando a frase mais compreensível.

CREONTE

Não quero dar uma resposta rude ao adivinho.

TIRÉSIAS

E, contudo, já estás a fazê-lo, quando asseveras que eu profetizo falsidades.

CREONTE

Gananciosa é toda a raça dos adivinhos.

1055

TIRÉSIAS

E, por sua vez, a dos tiranos gosta dos lucros desonestos.

CREONTE

Acaso sabes que estás a proferir censuras contra quem está no poder?

TIRÉSIAS

Sei, pois graças a mim é que salvaste esta cidade.

CREONTE

És um adivinho sábio, mas que gosta da injustiça.

TIRÉSIAS

Vais incitar-me a revelar um segredo que devia deixar intacto na minha alma. 1060

CREONTE

Toca-lhe; somente não fales com a mira no lucro.

## TIRÉSIAS

Com que então, pelo teu lado, é isso que te parece<sup>92</sup>?

## CREONTE

Fica a saber que não negociarás com as minhas resoluções.

## TIRÉSIAS

Convence-te bem que de já não verás cumprirem-se muitas revoluções sucesivas do Sol, antes de teres dado alguém, saído das tuas próprias entranhas – um cadáver em troca de outros –, em paga de teres arremessado lá para baixo quem era ainda cá de cima, e de com desprezo teres encerrado num túmulo uma vida, e de conservares aqui um cadáver que é pertença dos deuses infernais, sem a sua parte de oferendas, sem rituais, sem purificações. Neles não tens tu parte, nem os deuses celestes, mas a tua conduta é uma violência. Por esse motivo, as Erínias<sup>93</sup> do Hades e dos deuses, essas potências de destruição após o crime, estão de emboscada, à espera de que sejas apanhado pelos mesmos males que eles. Considera também se eu digo isto por suborno: não demorará muito tempo que surjam no teu palácio gemidos de homens e de mulheres<sup>94</sup>. Todas as cidades se agitam agressivas, as daqueles cujos restos dilacerados receberam os rituais fúnebres dos cães ou das feras ou de quaisquer aves aladas, levando o cheiro impuro para a pátria dos seus lares<sup>95</sup>.

Como um archeiro, atirei com ira, pois me afligiste, estas setas firmes da alma, a cujo ardor não poderás escapar.

(*Para o rapaz.*) Ó filho, leva-nos a casa, a fim de que este homem abraque a sua exaltação contra os mais jovens, e aprenda a conservar a língua mais tranquila e o espírito mais alevantado na sua alma, do que agora traz.

(*Sai Tirésias, guiado pelo rapaz.*)

<sup>92</sup> Traduzimos a frase como interrogativa, tal como a imprimem Dawe, Lloyd-Jones e Wilson e ainda Griffith, e dando às partículas o valor que lhes atribui Kamerbeek.

<sup>93</sup> Sobre as Erínias, vide supra, nota 51.

<sup>94</sup> O genitivo pode ser entendido como subjectivo ou como objectivo (e nesta hipótese significaria “por homens e por mulheres”, aludindo à previsão da morte de Hémon e de Eurídice).

<sup>95</sup> Embora se possa ver uma alusão ao facto já no v. 10, o certo é que só aqui se diz que não só Polinices, mas todos os seus aliados, estavam insepultos. Esta veio a ser depois a causa da guerra dos Epígonos (os descendentes desses mortos). A lenda era muito conhecida dos Atenenses, pois foi graças à intervenção armada de Teseu que os cadáveres foram restituídos às suas cidades (tema da tragédia de Eurípides, *As Suplicantes*). Por isso não julgamos que haja razão suficiente para excluir os vv. 1080-1083, como fez A. Jacob. A edição de Lloyd-Jones e Wilson, que os conserva, prefere supor uma lacuna antes do v. 1081, que Dawe também adoptou na sua 3.<sup>a</sup> edição.

## CORO

O homem partiu, senhor, depois de ter profetizado coisas terríveis. E nós sabemos, desde que este nosso cabelo, de negro, se tornou em branco, que jamais ele disse falsidades que acontecessem ao país.

## CREONTE

Também eu o reconheço, e a minha alma está agitada. Ceder é terrível, <sup>1095</sup> mas, se ofereço resistência, a minha fúria pode embater na rede da Desgraça<sup>96</sup>.

## CORO

É preciso usar de prudência, ó filho de Meneceu.

## CREONTE

Que devo então fazer? Explica-te, que eu obedeço.

## CORO

Vai dar ordem para trazer a donzela da mansão subterrânea, ergue um <sup>1100</sup> túmulo àquele que jaz por terra.

## CREONTE

E é isso que tu aprovas? É conveniente ceder?

## CORO

Sim, e o mais depressa possível, senhor, porque os flagelos dos deuses, com pés velozes, vêm atalhar o caminho aos maldosos.

<sup>96</sup> Seguimos o texto (e a interpretação) propostos por Lloyd-Jones, *Classical Review* 14 (1964) 129-130, e agora incluído na sua edição oxoniense. As emendas abrangem apenas Ἄτη (que passa para genitivo) e aquilo que Jebb chamara a “dreadful alternative” de ἐν δεινῶι, que foi substituído por ἐν λίνωι, formando assim uma metáfora com antecedentes em Ésquilo (*Persas* 97-99, *Agamémnon* 360, *Prometeu* 1078).

## CREONTE

Ai de mim! É a custo que o faço, mas abandono o meu propósito para ceder. 1105  
 Não se deve combater contra o destino.

## CORO

Vai então fazê-lo, e não delegues em outrem.

## CREONTE

Irei já, assim como estou. Ide, ide, servos, os presentes e os ausentes, tomai 1110  
 nas mãos os machados e precipitai-vos para o lugar que ali vêdes.

Eu, desde que o meu parecer se modificou neste sentido, assim como aprendi,  
 também irei junto dela para a libertar. Receio que o melhor seja observar as leis  
 estabelecidas até ao termo da vida.

*(Creonte sai com os seus guardas.)*

## CORO

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

Ó tu que tens muitos nomes<sup>97</sup>, 1115  
 glória da filha de Cadmo<sup>98</sup>,  
 raça de Zeus tonitruante,  
 tu que a ínclita Itália<sup>99</sup>  
 proteges, e tens cura  
 dos vales hospitaleiro  
 de Deméter Eleusínia<sup>100</sup>, 1120  
 ai! ó deus Baco!

<sup>97</sup> Mais do que qualquer outro deus, Díónisos, aqui implorado como patrono da cidade, distinguiam-se pela variedade de invocações que lhe eram dadas - mais de sessenta.

<sup>98</sup> Sêmele, filha de Cadmo, era amada de Zeus, a quem pediu que lhe aparecesse com todo o seu poder. O deus supremo manifestou-se então com os seus trovões e raios, que fulminaram Sêmele. No entanto, Zeus salvou o nascituro, Díónisos, a quem, por este motivo, se chama aqui "raça de Zeus tonitruante". Cf. supra, nota 21.

<sup>99</sup> Dawe alterou Ἰταλίαν para Οἰχαλίαν, com base na existência de culto dionisíaco nessa região, mencionada por Pausânias 7.21.1-5, e tendo em atenção que as outras terras citadas são todas próximas dessa. Porém a autenticidade da lição dos manuscritos tem a seu favor, entre outros argumentos, o da então recente fundação de Túrios, na Magna Grécia (local, onde, acrescentamos nós, se encontraram algumas das famosas lâminas de ouro, cujo conteúdo, sabe-se desde há pouco, é de origem dionisíaca).

Sobre o interesse desta referência para a história da religião grega, vide W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, Mass., 1987, p. 142, nota 55.

<sup>100</sup> Díónisos era venerado em Eléusis, ao lado de Deméter, com o nome de Iaco.



Tu, que em Tebas habitas,  
das Bacantes<sup>101</sup> a metrópole,  
junta da torrente húmida  
do Ismeno<sup>102</sup> e por cima  
donde está a semente  
do dragão fero<sup>103</sup>!

1125

Sobre a rocha de dois cumes  
os fumegantes brandões<sup>104</sup>  
te têm visto, onde andam  
as corícias, bacantes  
Ninfas, e a Fonte Castália<sup>105</sup>.  
Das montanhas de Nisa<sup>106</sup>  
os pendores cheios de hera  
são teu cortejo,  
e as verdes margens cobertas  
de vinhedos, quando o grito  
de palavras imortais<sup>107</sup>  
soltam de – Evoé!<sup>108</sup> –  
porque as ruas de Tebas  
vais visitar.

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

1130

1135

Dentre todas as cidades  
é esta a que mais honras,

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

<sup>101</sup> As celebrantes do culto orgiástico de Díónisos eram as Bacantes.

<sup>102</sup> Rio que corria do lado nascente de Tebas.

<sup>103</sup> Cadmo semeara o solo com dentes de dragão, dos quais haviam nascido os antepassados dos Tebanos. Cf. supra, notas 15 e 21.

<sup>104</sup> A “rocha de dois cumes” são as Rochas Fedriades, que ficam no Parnasso (embora não sejam o seu ponto mais elevado), próximo de Delfos, e os “fumegantes brandões”, os archotes brandidos pelas “bacantes ninfas”, durante as danças orgiásticas celebradas por essas companheiras míticas de Díónisos. O nome de “corícias” vem-lhes da Gruta Corícia, consagrada a Pã e às Ninfas, nas encostas do Parnasso.

<sup>105</sup> A torrente que, jorrando entre os cumes das Rochas Fedriades, vem formar a fonte que fica à entrada do santuário de Delfos, a cujos usos as suas águas serviam.

<sup>106</sup> Das muitas localidades gregas com o nome de Nisa (que a etimologia popular associava ao nome de Díónisos), esta deve ser a da ilha de Eubeia, onde cresciam em abundância as duas plantas simbólicas do deus: a hera e a vinha.

<sup>107</sup> A lição dos manuscritos, ἀμβρότων ἐπέων (“palavras imortais”), é seguida por Jebb e por Lloyd-Jones e Wilson e por Griffith. Kamerbeek também entende que deve manter-se, apesar de ser “uma ousada figura de linguagem”. Outras emendas, como a de Pallis, acolhida por Dawe (ἀμβρότων ἐπεῶν) têm contra si o facto de esta última palavra não ocorrer na tragédia.

<sup>108</sup> Um dos gritos rituais em honra de Díónisos.

com tua mãe fulminada<sup>109</sup>.

E agora,  
que uma afecção violenta  
lhe ataca todo o povo,  
vem com passo que nos cure  
pela encosta do Parnasso  
ou p'lo estreito marulhante<sup>110</sup>.

1140

1145

Ó tu que reges a dança  
dos astros ignispirantes,  
senhor das vozes da noite<sup>111</sup>!

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

Aparece,  
ó filho de Zeus, meu príncipe,  
com a tua comitiva  
de Tíades<sup>112</sup>, que em delírio  
dançam a noite inteira  
por Iaco<sup>113</sup>, o seu senhor!

1150

(*Entra o Mensageiro.*)

#### MENSAGEIRO

Ó vós que habitais junto do palácio de Cadmo e de Anfíon<sup>114</sup>, não há situação na vida humana que eu de algum modo preze ou deprecie, como coisa fixa. Pois que a fortuna dirige e a fortuna faz balançar sempre a felicidade e a infelicidade. E ninguém pode ser profeta sobre a humana condição. Outrora, Creonte era digno de inveja, a meu ver, pois tinha salvo dos inimigos este país de Cadmo e, depois de ter assumido o poder único e total desta terra, governava-a, prosperando na descendência nobre de seus filhos. E agora tudo se lhe foi. Pois, quando os prazeres do homem o abandonaram, acho que ele já não está vivo, apenas traz um cadáver animado. Suponhamos, se quiserem, que se é muito abastado em casa e se vive à

1155

1160

1165

<sup>109</sup> Referência ao destino de Sémele. Cf. supra, nota 98.

<sup>110</sup> O Euripo, que separa a Eubeia da Beócia.

<sup>111</sup> O poeta associa os próprios elementos da natureza ao entusiasmo dionisíaco. Não vemos necessidade das complexas explicações de C. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, pp. 200-206, para o estásimo em geral, e para este passo em particular.

<sup>112</sup> As Tíades eram as ninfas que celebravam as orgias dionisíacas.

<sup>113</sup> As danças nocturnas em honra de Diόνisos-Iaco (cf. supra, nota 99) eram parte do cortejo de Atenas para Elêusis, por ocasião da celebração dos Mistérios. Eurípides também lhes faz referência no *Íon* (vv. 1078-1086); Aristófanes parodia-as em *As Rãs* (vv. 316-408).

<sup>114</sup> Anfíon, bem como seu irmão Zetos, haviam construído a muralha de Tebas.

maneira de um rei: se a isso se retirar a alegria, o que resta eu não o compraria a um homem pelo preço da sombra do fumo, em comparação com a felicidade. <sup>1170</sup>

CORO

E que pesado fardo para os reis é esse, que tu vens anunciar?

MENSAGEIRO

Morreram – e os vivos são dessa morte culpados.

CORO

E quem é o assassino? Quem é a vítima? Diz.

MENSAGEIRO

Hémon pereceu. Sangra por obra de uma mão que não é estranha. <sup>1175</sup>

CORO

Do pai ou da sua família?

MENSAGEIRO

Ele a si mesmo, irado com o crime do pai.

CORO

Ó adivinho, como as tuas palavras se cumpriram exactamente!

MENSAGEIRO

As coisas são assim, e sobre elas há que deliberar.

*(Eurídice sai do palácio.)*

CORO

Eis que vejo perto a desgraçada Eurídice, esposa de Creonte. Ei-la que sai de dentro do palácio, ou porque ouviu falar do filho, ou porque passou por acaso. <sup>1180</sup>

## EURÍDICE

Cidadãos todos que aqui estais, percebi as vossas palavras, quando avançava para a porta, a fim de dirigir preces à deusa Palas<sup>115</sup>. Por acaso, no momento em que levantava a tranca do portal para o abrir, chegam-me aos ouvidos vozes de desgraça familiar; com o terror, caio para trás nos braços das escravas e perco os sentidos. Mas vós contaí outra vez a história; não sou pessoa inexperiente da desgraça: escutarei.

## MENSAGEIRO

Contarei, minha cara ama, pois estava presente, e não omitirei uma só palavra da verdade. Pois para que havia eu de atenuar aquilo que mais tarde nos faria passar por mentirosos? A verdade está sempre certa.

Eu fui com o teu esposo, como seu guia, até ao extremo da planura; aí jazia ainda, sem que ninguém o lamentasse<sup>116</sup>, e dilacerado pelos cães, o corpo de Polinices. Rogámos à deusa dos caminhos e a Plutão<sup>117</sup> que, propícios, detivessem suas iras, lavámo-lo com pia unção, envolvemo-lo em ramos colhidos de fresco, depois queimámos o que restava<sup>118</sup>. E, após termos erguido um túmulo elevado, dirigimo-nos então para o aposento nupcial<sup>119</sup> da donzela, uma caverna infernal, com chão de lagedo. De longe, alguém ouve o som de autênticos gemidos junto daquele quarto nupcial sem ritos funerários, e, de regresso, anuncia-o ao rei Creonte. À medida que ele se aproxima cada vez mais, passam também em sua volta sinais indistintos de um grito de desgraça, e, gemendo, despede estas palavras lamentosas: – Ó desgraçado de mim, estarei eu a adivinhar? Acaso avanço pelo mais malfadado caminho de quantos tenho percorrido? A voz do meu filho acaricia-me. Mas, ó servos, acercai-vos depressa. Quando lá chegardes, examinai o sepulcro, no ponto onde as pedras foram retiradas<sup>120</sup>. Introduzi-vos pela abertura, a ver se eu reconheço a voz de Hémon ou

<sup>115</sup> Havia em Tebas dois santuários de Palas Atena.

<sup>116</sup> Como Jebb e Kamerbeek, atribuímos sentido passivo, e não adverbial, a *νηλεές*.

<sup>117</sup> Trata-se de Hécate, a deusa das encruzilhadas, que vem a confundir-se com Perséfone, e do deus dos infernos, aqui referido por outro dos seus nomes.

<sup>118</sup> Descrevem-se aqui os rituais fúnebres dos Gregos, que usavam a cremação. Sobre as cinzas, encerradas numa urna, se erguia depois o túmulo.

<sup>119</sup> Em toda esta descrição alternam as designações de “quarto nupcial” e de “túmulo” para a caverna onde Antígona estava encerrada. Ela era noiva de Hades, mas sem receber os rituais que eram devidos aos que partiam deste mundo, como se acentua pouco adiante, no v. 1207.

<sup>120</sup> Tanto aqui, no v. 1216, como depois de 1218 e de 1219, Dawe assinala lacunas no texto, que nem Lloyd-Jones e Wilson nem Brown aceitam. Por sua vez, Lloyd-Jones, *Classical Quarterly* 7 (1957) 26-27, já tinha proposto a emenda de *ἀγμόν* para *ἄγμόν*, que agora figura na sua edição; o termo surge em contextos semelhantes em *Ifigénia entre os Tauros* 263 e *As Bacantes* 1094, significando “rocha quebrada”. De resto, conforme escreveu Kamerbeek, não é possível reconstituir exactamente

se sou iludido pelos deuses -. Estas foram as palavras do nosso exaltado amo. Vamos ver: no interior do túmulo avistamo-la suspensa pelo pescoço, presa pelo laço de um tecido fino. Ele, agarrado a ela com os braços apertados em volta, lamentava a destruição da sua noiva do além, a acção do seu pai e a desgraça das suas núpcias. O rei, assim que o viu, soltando um grito amargo, corre para dentro, em direcção a ele, e chama-o com um lamento: - Ó desgraçado, que fizeste? Que pensamentos eram os teus? Que acontecimento te privou da razão? Sai daí, filho, é com súplicas que to peço -. O filho deita-lhe um rápido e fero olhar, cospe-lhe no rosto, e, sem nada responder, puxa dos copos da espada, mas não atinge o pai, que se precipita na fuga. Em seguida, o desventurado, furioso consigo mesmo, tal como estava, coloca-se sobre o montante, apoia-o contra o seu flanco até metade e, ainda lúcido, atrai a donzela aos seus braços a desfalecer. Arquejante, lança uma torrente veloz de sangue gotejante nas brancas faces. Jaz um cadáver ao pé do outro, depois de ter recebido, desgraçado, os ritos dos esponsais na mansão do Hades e de ter demonstrado que a irreflexão é o maior de quantos males se deparam aos humanos.

*(Eurídice entra no palácio, em silêncio.)*

#### CORO

Que te parece isto? A senhora retirou-se de novo, antes que dissesse uma só palavra, para bem ou para mal.

#### MENSAGEIRO

Também eu estou estupefacto. Nutro, porém, a esperança de que, depois de saber da fatalidade do filho, não terá por bem soltar gritos perante a cidade, mas antes lá dentro, sob o seu tecto, exporá o desgosto familiar às suas escravas, para o chorarem. Nem ela é tão desprovida de discernimento que cometa um erro.

#### CORO

Não sei. A mim, contudo, este silêncio em demasia parece-me de mau augúrio, tanto quanto um vão alarido.

---

a caverna de Antígona que Sófocles imaginou, mas parece ter algo de semelhante com os túmulos micénicos, como o chamado Tesouro de Atreu.

## MENSAGEIRO

Mas vamos dentro de casa e saberemos se na verdade encobre alguns desígnios ocultos no seu agitado coração. Dizes bem, realmente: de alguma forma, há um mau augúrio no seu silêncio.

1255

*(O Mensageiro entra no palácio.)*

## CORO

Mas eis que avança o próprio rei,  
trazendo nas mãos a prova evidente  
– se é lícito dizê-lo –  
de que o erro foi seu, de mais ninguém.

ANAPESTOS

1260

*(Creonte entra pela esquerda, acompanhado por servos, e com o cadáver de Hémon nos braços<sup>121</sup>)*

## CREONTE

Ai!  
Pecados de uma mente dementada,  
fatais, obstinados!  
O vós que vêdes ser da mesma raça  
quem mata e quem morre!  
Ai das minhas malditas decisões!  
Ai, filho, com destino prematuro,  
ai! ai!  
morreste, partiste,

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

1265

<sup>121</sup> Desde este ponto até ao v. 1347, o texto toma a forma de um *kommos* (sobre a qual vide supra, nota 62).

Os anapestos acabados de proferir pelo Coro, bem como o v. 1279, levam a supor, como Mueller e Kamerbeek, que é o próprio rei que traz o cadáver de Hémon, em vez de se limitar a acompanhar o préstito fúnebre, como supôs Jebb. O mesmo Kamerbeek formula a hipótese (p. 201) de Creonte mais adiante pousar o filho e ajoelhar-se ao seu lado durante a primeira estrofe e antístrofe. Tal não nos parece possível, tendo em conta que entre as duas se situa o mencionado v. 1279.

na juventude, por insensatez,  
não tua, mas minha!

CORO

Ai! Como parece que só tarde vêes o que é justo!

1270

CREONTE

Ai de mim!  
Aprendi, desgraçado!  
Na minha cabeça o deus  
desferiu pesado golpe,  
incitou-me aos caminhos cruéis,  
derrubando-me, ai de mim!,  
espezinhando a alegria.  
Oh! as penas dolorosas dos mortais!

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

1275

*(Um Mensageiro sai do palácio.)*

SEGUNDO MENSAGEIRO

Meu amo, dir-se-ia que vieste aqui como quem já tem e ainda possui mais, pois trazes uma desgraça nas mãos, e em casa irás ver outra brevemente.

1280

CREONTE

E que mal pior do que estes há ainda?

SEGUNDO MENSAGEIRO

A tua mulher, a verdadeira mãe desse cadáver, desgraçada, morreu sob golpes vibrados há bem pouco.

CREONTE

Ai!  
Ai, porto do Hades insaciável!<sup>122</sup>

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

<sup>122</sup> Como Jebb e Liddell-Scott, entendemos δυσκάθαρος como “que nenhum sacrifício pode apagar”. Outros, entre os quais Kamerbeek, preferem interpretar literalmente: “difícil de purificar”.

Porque me desgraças,  
 porquê? Tu que me trouxeste notícias  
 de fatal desgraça.  
 Que palavras dizes? Um morto feres!  
 Que dizes, filho, que contas de novo,  
 ai! ai!  
 que da minha esposa  
 jaz também o corpo dilacerado  
 nesta mortandade?

1285

1290

(As portas do palácio abrem-se para deixar passar o cadáver de Eurídice<sup>123</sup>.)

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Está à vista; já não se encontra no interior.

## CREONTE

Ai de mim!  
 Infeliz, que já vejo  
 segunda calamidade!  
 Que desgraça, que desgraça  
 pode ainda aguardar-me? Nas mãos,  
 há pouco, o filho, coitado!  
 Já na frente outro cadáver!  
 Ai, ai, mãe miseranda, ai, meu filho!

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

1295

1300

## SEGUNDO MENSAGEIRO

A senhora, junto do altar, com a espada afiada<sup>124</sup>, deixa que as suas pálpebras façam trevas; geme sobre o leito vazio de Megareu<sup>125</sup>, morto outrora, e depois

<sup>123</sup> É duvidoso que se usasse para este efeito o maquinismo chamado *ekkyklema*. Cf. A. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, 1946, p. 110, e Kamerbeek, p. 206.

<sup>124</sup> Tradução aproximada de um passo corrupto (v. 1301), após o qual Dawe e Lloyd-Jones e Wilson, seguindo Brunck, conjecturam uma lacuna.

<sup>125</sup> O outro filho de Creonte sacrificara a vida para apaziguar Ares, que exigia como vítima um descendente puro de Cadmo. Este mito foi aproveitado por Eurípides para uma das mais belas cenas do seu drama *As Fenícias* (onde, aliás, o jovem se chama Meneceu, em vez de Megareu).

Mantendo a lição dos manuscritos, seria κλεινὸν λέχος (“o leito glorioso”), que não se coaduna com as circunstâncias. Por isso, Bothe emendou λέχος para λάχος (“sorte”, “quinhão”). Se conservarmos



novamente pelo deste que aqui está; depois invoca as mais terríveis desgraças sobre ti, assassino de teus filhos. 1305

### CREONTE

Ai! Ai! ESTROFE 3.<sup>a</sup>

Tremo de horror!

Porque não me atravessam o peito  
com uma espada afiada? Miserável  
que eu sou! A miséria e a angústia  
confundem-se comigo. 1310

### SEGUNDO MENSAGEIRO

A tua culpa para com este filho e para com o outro denunciou-a a morta que aqui está.

### CREONTE

De que maneira deixou ela a vida no meio do sangue?

### SEGUNDO MENSAGEIRO

Com as próprias mãos se atingiu no coração, quando percebeu as nossas <sup>1315</sup>  
lamentações de agudos gritos pelo seu filho.

### CREONTE

Ai de mim! não pode jamais a minha sorte ESTROFE 4.<sup>a</sup>  
a outro mortal adaptar-se, e a mim  
deixar-me sem culpa!

Fui eu, fui eu que te matei, ó desgraçada,  
fui eu, esta é a verdade. Ai, ó meus servos, 1320  
levai-me sem demora, p'ra longe me levai,  
a mim que não sou  
mais do que o nada. 1325

---

λέχος e aceitarmos a emenda de Seyffert de κλεινόν para κενόν, como fazem Lloyd-Jones e Wilson, obtemos um sentido mais consentâneo com a realidade, pois Megareu deixou cedo o seu leito vazio.

## CORO

Vantajosos são os teus conselhos, se é que na desgraça alguma vantagem pode haver. Quando o mal está iminente, quanto mais depressa, melhor.

## CREONTE

Sim! Sim!

Que surja p'ra mim

a sorte mais bela, o dia trazendo  
derradeiro, e para mim supremo.

Que venha, sim, que venha e que eu não veja  
o dia nunca mais!

ANTÍSTROFE 3.<sup>a</sup>

1330

## CORO

Isso ao futuro pertence. Mas com os que aqui jazem algo há a fazer. O resto importa só àqueles que disso têm cuidado<sup>126</sup>.

1335

## CREONTE

Mas, pelo menos, todo o meu desejo o pus nesta oração.

## CORO

Não, não implores ninguém; aos mortais não é dado libertar-se do destino que lhes incumbe.

## CREONTE

Levai, sim, levai para longe este homem  
tresloucado, que sem querer te matou, filho,  
e a ti também!

Ai de mim, desgraçado, não sei para qual  
hei-de olhar, a quem apoiar-me<sup>127</sup>, pois tudo  
que tenho nas mãos está abalado; sobre mim

ANTÍSTROFE 4.<sup>a</sup>

1340

1345

<sup>126</sup> Entenda-se: "aos deuses".

<sup>127</sup> O v. 1344, que Dawe transcreve entre *crucis*, não faz sentido nem está metricamente certo. Traduzimos segundo as emendas adoptadas por Jebb e aceites por Lloyd-Jones e Wilson: eliminação de ὅπαι (Seidler) e substituição de καὶ θῶ por κλιθῶ (Musgrave).

impende um futuro  
que não se suporta.

*(Creonte é levado para o palácio.)*

CORO

Para ser feliz, bom-senso é mais que tudo.  
Com os deuses não seja ímpio ninguém.  
Dos insolentes palavras infladas  
pagam a pena dos grandes castigos;  
a ser sensatos os anos lhe ensinaram.

ANAPÉSTOS

1350

# ÁJAX\*

## INTRODUÇÃO

### A data

Tal como sucede com a maior parte das tragédias de Sófocles chegadas até nós, também esta não tem data certa. No entanto, a maioria dos especialistas é concorde em a colocar entre as mais antigas, uns por razões de ordem estrutural (tanto esta como *Antígona* e *As Traquínias* seriam composições em díptico, ou seja, com duas partes distintas), outros com base na técnica dramática (pouco ou nenhum uso do diálogo entre três atores) ou na métrica (maior número de resoluções nos trímetros iâmbicos; uso do ritmo anapéstico antes do párodo ou para anunciar a entrada em cena de uma figura). Precisamente o maior número de resoluções junto com a presença de *antilabê* (divisão do verso por duas figuras) seria motivo para colocar *Ájax* depois das outras peças em causa. Nenhum dos argumentos apresentados é decisivo<sup>1</sup>, como também o não é o de possíveis alusões históricas (ao estadista Címon, como provável modelo da intransigência de *Ájax*; à lei da cidadania de Péricles, na maneira como Menelau acaba a discussão com Teucro; ou à paz de Cálias, uma vitória da Liga Ateniense sobre os Persas, em 449 a.C.<sup>2</sup>). Reconhecendo, embora, que todas elas só obrigam a supor um *terminus post quem*, a de H. Flashar parece mostrar de uma maneira convincente o motivo que levaria o Coro dos marinheiros de Salamina, no 3.º estásimo, a exprimir o desejo de voltar

---

\* Sófocles, *Ájax*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

<sup>1</sup> Para uma discussão pormenorizada, remetemos o leitor para a edição comentada de *Ájax*, por A. F. Garvie (Warminster, 1998), 6-11.

<sup>2</sup> Propostas, respetivamente, por C. H. Whitman, *Sophocles, a study of heroic humanism* (Cambridge, Mass., 1951), 45-46; F. Robert, "Sophocle, Périclès, et la date d'Ajax", *Revue de Philologie* 38 (1964), 213-245; H. Flashar, *Sophokles* (München, 2000), 54.

a ver o promontório de Súnion. A maioria dos estudiosos pende, no entanto, para uma data situada entre 445 e 440 a.C.

### **Análise da peça**

Numa cena localizada na Tróade, o prólogo mostra Ulisses a observar as pegadas que conduzem à tenda de Ajax. Atena, invisível para ele, mas que é reconhecida pela voz, explica-lhe o que se passou: o guerreiro está desde há pouco lá dentro, depois de, num acesso de loucura, que a própria deusa provocara, ter degolado ou maltratado os animais saqueados pelo exército, julgando que eram os chefes gregos que lhe haviam negado a herança das armas de Aquiles, preferindo atribuí-las a Ulisses. Ante o rei de Ítaca estarecido, Atena chama Ajax para vir ao exterior, e este corrobora a sua intenção de dar ao suposto prisioneiro (um animal) Ulisses um castigo especial. Não obstante a oposição da deusa, Ajax regressa à tenda, para dar execução aos seus intentos. De novo em diálogo com Ulisses, Atena reforça a noção de que a vida do homem é instável e os deuses só amam quem é sensato.

Segue-se o párodo ou entrada do Coro. Formado por súbditos de Ajax, os marinheiros de Salamina questionam-se sobre a veracidade do terrível rumor acerca da carnificina que o seu soberano teria perpetrado na noite anterior.

No primeiro episódio, Tecmessa, a cativa de origem régia que fora atribuída a Ajax, confirma a versão em curso dos acontecimentos e descreve o desespero do herói, agora que regressou à razão. Depois de se ouvirem os gritos de Ajax, este sai da tenda e prossegue os seus lamentos, primeiro com o Coro, depois rejeitando as tentativas de apaziguamento por parte de Tecmessa. Apenas lhe ordena que mande vir o filho de ambos. Pega nele e faz as suas últimas disposições: que seu meio-irmão Teucro, quando vier, tome conta da criança e a leve para Salamina, a fim de se tornar, no futuro, o apoio dos avós; que o seu escudo lhe seja entregue; e o resto das armas com ele mesmo sepultado.

O Coro, sozinho em cena, entoia o 1.º estásimo, em que evoca a sua amada terra de Salamina, em contraste com a temível situação presente.

No segundo episódio, Ajax profere o famoso monólogo (pois só nos versos finais dirige a palavra a Tecmessa, que o acompanha, e ao Coro) conhecido por *Trugrede* ('discurso enganador'), a que adiante voltaremos. O Coro interpreta o que ouve como uma renúncia ao suicídio, pelo que entoia um canto cheio de alegria (segundo estásimo).

Entra em seguida (terceiro episódio) um Mensageiro que vem anunciar a chegada de Teucro e a maneira hostil como este foi recebido pelo exército. Uma vez que não se sabe de Ajax, refere também a profecia de Calcas, o adivinho: a ira de Atena durará só um dia, pelo que, se o guerreiro não sair da tenda durante esse período de tempo, ficará salvo. De passagem, conta também cenas de outrora que mostram como ele

foi por vezes insolente para com os deuses. Chamada pelo Corifeu, Tecmessa sai da tenda e ouve as assustadoras novidades. Após a saída do Mensageiro, afastam-se em direções diferentes Tecmessa e o Coro, à procura de Ajax. É então que, na cena deserta, o herói aparece sozinho, dirige um apelo aos deuses, despede-se de toda a natureza e cai sobre a ponta da sua espada.

Voltando a entrar em cena (epipárodos), dividido em duas metades, o Coro prossegue a sua procura, mas é Tecmessa quem encontra o cadáver e o anuncia. Teucro, ao chegar, é informado da situação. Menelau vem ordenar que não se dê sepultura ao cadáver, mas Teucro opõe-se. O diálogo entre os dois termina com o rei de Esparta a injuriar Teucro. A seguir, Tecmessa entra com o filho, ao qual Teucro manda cortar uma madeixa de cabelo e colocar-se junto a Ajax, na atitude de suplicante.

O Coro entoia o quarto estásimo, em que recorda os seus sofrimentos em Troia, em contraste com as alegrias da sua ilha natal.

No êxodo, Teucro anuncia a chegada de Agamémnon, que diminui os feitos de Ajax. Teucro rebate todas as acusações e demonstra que, apesar de ser um filho bastardo, a sua linhagem não é inferior à do chefe supremo da expedição. Mas chega Ulisses, que consegue que Agamémnon não se oponha mais a que se dê sepultura a Ajax. O rei de Micenas afasta-se, e Ulisses mostra-se disposto a ajudar à execução do ritual; só não o faz porque Teucro objeta que essa participação não seria do agrado do morto. Ulisses retira-se. Teucro manda fazer os preparativos para a cerimónia.

### A figura de Ajax

Um dos mais destacados heróis da *Ilíada*, portador de um escudo “alto como uma torre”, o mais valente depois do Rei dos Mirmidões, o que parte para o combate singular com Heitor com um sorriso aterrador no rosto, aparece também na *Odisseia*, mas só como sombra no além, quando Ulisses desce aos infernos, lhe dirige a palavra para lamentar que as armas de Aquiles tivessem sido atribuídas a si mesmo e não a ele, e não obtém qualquer resposta. De passagem, o poeta faz alusão ao suicídio de Ajax, desonrado.

Por sua vez, alguns poemas do chamado Ciclo Épico também falavam da disputa das armas e suas conseqüências. Outros autores ainda o fizeram, e nomeadamente Ésquilo, que sobre o tema compôs uma trilogia de que só restam fragmentos<sup>3</sup>. Na tragédia de Sófocles, porém, o herói aparece de maneira diferente. Assim, o motivo da loucura e da carnificina do gado, que, ao que parece, constava de um dos poemas

---

<sup>3</sup> Uma das exposições mais completas sobre o tratamento desta figura antes de Sófocles pode ver-se na edição comentada de Stanford, XII-XXIV.

do Ciclo Épico atrás referido<sup>4</sup>, é agora fundamental na sequência dramática. Por outro lado, a figura de Ajax comete suicídio em cena aberta (questão controversa, a que voltaremos adiante), em total solidão, pouco antes do meio do drama; mas toda a segunda parte vive da sua presença, razão pela qual pertencemos ao número dos que não têm por apropriada a designação de estrutura em díptico<sup>5</sup>, atrás referida. Ajax é um herói destroçado, desde o momento em que recupera a razão. Por isso, mesmo a comunicação com os amigos (a sua cativa Tecmessa, os marinheiros de Salamina) é quase inexistente e é com propriedade que se tem chamado às suas quatro extensas falas monólogos (embora só o último o seja no sentido habitual do termo)<sup>6</sup>. Se o primeiro (vv. 430-480) é uma evocação da glória paterna, de que foi continuador, em face da terrível situação causada pela loucura, que o tornará doravante alvo da troça dos inimigos, e termina com a sentença de que “ter uma vida bela ou uma morte bela, é o que deve fazer o homem nobre”, o segundo (vv. 545-582) é uma projecção no futuro (que o filho demonstre a mesma valentia), acompanhada da enumeração das últimas vontades, onde se inclui o destino das suas armas<sup>7</sup>.

O mais discutido de todos, o terceiro (vv. 646-692), conhecido como *Trugrede* (‘discurso enganador’), embora tal designação seja rejeitada por muitos, é um momento fulcral da peça. Sobre ele escreveu Knox que “estes versos são tão majestosos, distantes e misteriosos, e ao mesmo tempo tão cheios de paixão, dramatismo e complexidade, que, se fossem tudo quanto tivesse sobrevivido de Sófocles, ele continuaria a ter de ser contado como um dos maiores poetas do mundo”<sup>8</sup>. É aqui fundamental o conceito de tempo e de mutabilidade que ele determina, fatores esses a que o herói não pode tão-pouco subtrair-se. Reconhecimento sincero da teimosia, comentam uns, ou formulação ambígua para iludir Tecmessa e o Coro, como pensam outros, a verdade é que é esta ambiguidade que dá origem ao canto entusiasta do Coro. Finalmente, o monólogo de Ajax, sozinho em cena, é sobretudo uma prece aos deuses – Zeus, Hermes Subterrâneo, as Erínias, o Sol, e por último

<sup>4</sup> A *Pequena Ilíada*, respetivamente, em Malcolm Davies, ed., *Epicorum Graecorum Fragmenta* (Göttingen, 1988), 52.

<sup>5</sup> Diversos especialistas, designadamente T. B. L. Webster (1930) e Kirkwood (1958), puseram em voga esta designação. Flashar (2000) aceita-a, esclarecendo que, para ele, é uma ação dividida em duas. A esta interpretação se opôs H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy* (London, repr. 1966).

<sup>6</sup> A análise pormenorizada destes monólogos pode ver-se em I. Errandonea, “Les quatre monologues d’Ajax et leur signification dramatique”, *Les Études Classiques* 26 (1958), 21-40 = “Die vier Monologe des Aias und ihre dramatische Bedeutung” in H. Diller, ed., *Sophokles*, 268-294 (trad. alemã); e, mais recentemente, Jennifer R. March, “Sophocles’ Ajax: the Death and Burial of a Hero”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38 (1991-1992), 1-36.

<sup>7</sup> O escudo é destinado ao filho, cujo nome (Eurísaces) é um composto em que a palavra grega *sakos* figura. Repare-se ainda que o epíteto que lhe dá Ulisses, logo no começo do prólogo, também é formado por essa palavra (*sakesphoros*, o ‘portador do escudo’).

<sup>8</sup> “The Ajax of Sophocles”, in Th. Woodard, ed., *Sophocles* (München, 2000), 29.

a luz, a pátria Salamina, numa invocação à natureza que se inscreve na mesma linha cósmica do majestoso cenário do monólogo anterior.

O guerreiro intrépido da tradição homérica mantém os seus valores, a sua noção de honra, alcançada pela valentia. Mas também é o homem que reflete sobre a instabilidade da vida humana e sente que, depois do que se passou, não há mais lugar para ele. Como escreveu Flashar de forma lapidar, “perdeu não só a sua honra (como na epopeia), mas a sua identidade”<sup>9</sup>.

### Outras figuras

De Tecmessa se tem pensado que terá sido criação de Sófocles. Ela é a companheira dedicada do seu senhor, não obstante a maneira quase insolente como ele a trata. Tentara impedi-lo de sair da tenda durante a noite e fora reduzida ao silêncio – como narra ao Coro no primeiro episódio; procurara confortá-lo com o seu próprio exemplo de princesa tornada cativa de guerra, depois de ouvir o primeiro monólogo, e no segundo apenas recebe ordem de levar o filho para a tenda, e de aí se encerrar, pois “as mulheres são muito dadas a gemer em público”, e seria loucura da sua parte se intentasse agora educar-lhe o caráter (final do primeiro episódio).

Na mesma tradição ética que mandava ajudar os amigos e fazer mal aos inimigos<sup>10</sup>, segundo uma sentença atribuída a um dos Sete Sábios, e mais tarde rejeitada expressamente por Platão na *República*<sup>11</sup>, se situam os dois Atridas, que vêm sucessivamente – Menelau no quarto episódio e Agamémnon no êxodo – proibir Teucro de dar sepultura ao irmão. O Rei de Esparta invoca sobretudo argumentos de autoridade. Por sua vez, o Rei de Micenas e comandante supremo do exército grego insiste em diminuir os feitos bélicos de Ajax e em acentuar as diferenças sociais entre ele e o seu interlocutor.

A chegada de Ulisses eleva a discussão a outro nível. O rei de Ítaca já fora visto no prólogo, e já aí declarara a Atena que, “apesar de hostil”, lamentava “por igual a sua infelicidade, porque foi subjugado por um terrível desvario”. No êxodo, a surpresa da atitude de Ulisses é ainda maior: ele convence, embora com dificuldade, Agamémnon a consentir em que se sepele Ájax. Esta atitude tem-lhe valido diversas classificações, desde a de “adaptabilidade e capacidade de persuasão, típica do novo ideal democrático” (Knox)<sup>12</sup>, à de “político ocupado, que quer resolver depressa problemas

<sup>9</sup> *Sophokles*, 50.

<sup>10</sup> A este *topos* consagrou M. W. Blundell o seu livro sobre Sófocles, com o título *Helping Friends and Harming Enemies* (Cambridge, 1989).

<sup>11</sup> I.336a. No *Corpus Theognideum*, 869-872, encontram-se dois dísticos que consagram a mesma norma.

<sup>12</sup> *The Heroic Temper*, 122.



e conflitos” (Flashar)<sup>13</sup>. Somos dos que pensam que a figura de Ulisses é fundamental na peça, como representante de uma mentalidade diferente da dos outros chefes guerreiros. Repare-se, em primeiro lugar, que o herói dos mil expedientes surge em numerosas tragédias, entre as quais uma do próprio Sófocles (o *Filoctetes*), mas em todas essas é o homem sem escrúpulos do Ciclo Épico, e nunca o modelo da *Odisseia*<sup>14</sup>. A análise da finura diplomática visível através do seu diálogo com Agamémnon está admiravelmente feita na já citada edição comentada de Stanford.

Ainda queremos acrescentar que, por muito que se queira ver no seu procedimento a imagem do político do século V a.C., ele não deixa de ser aqui o mesmo homem de princípios que, na *Odisseia*, no momento da vitória sobre os pretendentes, tem a superioridade necessária para repreender a sua velha ama, que queria tripudiar sobre os cadáveres dos inimigos (XXII. 412):

É impiedade exultar com a morte de homens.

### A divindade

É esta a única das peças conservadas de Sófocles que põe em cena uma divindade. Efetivamente, no prólogo, é a voz de Atena que se ouve em primeiro lugar. Que ela é invisível para Ulisses, fica bem claro no começo da fala deste. Se continua a sê-lo na sequência do diálogo, quer com ele, quer com Ajax, não é tão certo. Nesta parte do drama, Atena declara que foi ela que o impediu de executar o seu funesto desígnio, “lançando-lhe nos olhos um pensar transviado”. Mais estranho parece o incitamento a Ulisses (v. 79):

E acaso há riso mais deleitoso do que rir-se dos inimigos?

Que não é este o pensar do Rei de Ítaca, fica logo esboçado na parte de que estamos a tratar, e é confirmado, como já vimos, pelo seu comportamento no êxodo. Por contraste, a sede de vingança de Ajax, durante o acesso de loucura, ficara bem patente.

A deusa vai completar a sua lição, sublinhando a prudência e capacidade de ação de que Ajax dera provas outrora, o que é corroborado por Ulisses. Este reconhece, perante tal desvario, que os homens não são mais “do que imagens e sombras sem consistência” (vv. 125-126).

Atena conclui com a moral da história (vv. 127-133):

<sup>13</sup> *Sophokles* (Berkeley, 1966), 55.

<sup>14</sup> Que Ulisses se assemelha em muito ao modelo da *Odisseia*, foi já afirmado por Jebb, vol. VII, XLII.

Pois então, ao veres tais coisas, jamais ouses, tu mesmo, proferir palavras arrogantes contra os deuses, nem te insufles de orgulho, se excederes os outros na força do teu braço ou nas profundezas de múltiplos haveres. Um só dia faz baixar ou erguer de novo tudo o que é humano. E, a quem é sensato, os deuses amam-no; mas, aos malvados, detestam-nos.

Das “palavras arrogantes contra os deuses”, proferidas por Ajax, só sabemos pela voz do Mensageiro, próximo do final do quarto episódio. A cláusula de “um só dia”, com seguras raízes na tradição popular, esclarece-se na profecia de Calcas, que o mesmo Mensageiro anunciará. Perante os deuses, Ajax era já culpado de *hybris* (‘insolência’) e não sabia reconhecer as limitações do ser humano.

### O Coro

Formado pelos marinheiros de Salamina, mostra-se leal ao seu Rei, desejoso de o ajudar e de o impedir de correr o risco profetizado para “um só dia”. Parte em sua procura, razão por que a orquestra fica vazia e a sua reentrada em cena dá lugar a uma forma rara na tragédia grega, o epipárodo, em que o canto, primeiro em dois grupos distintos (semicoros), depois a uma só voz, alterna com a de Tecmessa, que acaba de descobrir o cadáver. É nessa ocasião que ele reage com exclamações que principiam pelos seus interesses ameaçados e só depois se voltam para a mulher abandonada (vv. 900-903):

Ai do nosso regresso!  
 Ai, que nos mataste, desgraçado Senhor,  
 a nós, teus companheiros de viagem.  
 Ó desditosa mulher!

Ao Coro pertence entoar e dançar (hiporquema)<sup>15</sup> o único canto de verdadeira alegria, no segundo estásimo, quando supõe que Ajax mudou o seu trágico projeto de deixar a vida.

### Mudança de cena

Muito mais difícil de solucionar do que o epipárodo, e longe de colher uma opinião unânime, é o da mudança de cena, questão à qual está estreitamente ligada

<sup>15</sup> Nem todos os metricistas concordam que seja esta a forma. Cf. A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama* (Cambridge, 1958), 200.

a do suicídio *coram populo*. Efetivamente, as tragédias quase sempre comportam suicídios ou assassínios (seis em sete, quanto a Sófocles); mas os atos violentos realizam-se fora da vista dos espetadores e são geralmente descritos por Mensageiros. Além disso, é frequente que tal suceda após uma dança de explosiva alegria. Tem-se notado que essas condições se verificam no segundo estásimo, de que atrás falámos, e a entrada do Mensageiro no terceiro episódio. Somente, as notícias são outras: o que se anuncia é a próxima chegada de Teucro e a profecia do adivinho, como já atrás referimos. Este diferir do grande momento, defraudando as expectativas habituais de um desenlace próximo, tem sido considerado, e com razão, um notável expediente dramático. São as notícias do Mensageiro que, uma vez terminadas, fazem com que a cena fique vazia, e só então entra Ájax, para proferir o seu último monólogo, findo o qual cai sobre a própria espada.

A primeira divergência diz respeito à mudança do local de ação<sup>16</sup>, que não oferece grande dificuldade, sabendo que, segundo Aristóteles, o próprio Sófocles fora o primeiro a acrescentar os cenários<sup>17</sup>. As escavações em Thorikos e noutros lugares da Ática, que durante algum tempo foram tomadas como prova da existência primitiva de teatros de forma retangular e não com a orquestra circular, e as dúvidas em volta da primitiva traça do próprio Teatro de Díónisos em Atenas levaram E. Pöhlmann<sup>18</sup> a supor que a cena estava dividida em duas partes, pelo que facilmente se fazia corresponder cada uma a metade da peça. Esta teoria, rejeitada, entre outros, por S. Melchinger<sup>19</sup>, foi aceite mais recentemente por Flashar<sup>20</sup>.

O mesmo helenista defende ainda, tal como Knox, que o suicídio se efetuava em cena aberta. Sustentam outros que ele não era visto pelo auditório (e.g., Arnott, Dale<sup>21</sup>), pois o herói se ocultava atrás de uns arbustos. O mesmo pensa Scullion, seguido por Heath e Okell<sup>22</sup>.

Sobre o aspeto do cenário, o texto dá algumas indicações: “dos prados junto à costa”, “de lugares solitários”, onde esconderá a espada, fala Ájax no segundo episódio; no terceiro, o monólogo final diz que espetou a espada no solo, “fixando-a bem em volta, da maneira mais propícia para me executar depressa”; a sua última

<sup>16</sup> Nas tragédias conservadas, só há uma mudança segura (de Delfos para Atenas) nas *Euménides* de Ésquilo. Mas sabe-se agora que *As Mulheres de Etna*, do mesmo autor, decorriam em cinco lugares diferentes. Note-se também que a chamada “lei da unidade de lugar” foi codificada por Castelvetro, tradutor e comentador renascentista da *Poética* de Aristóteles, e não pelo Estagirita.

<sup>17</sup> *Poética*, 1449a. Tal não significa que Ésquilo não tenha utilizado esse meio.

<sup>18</sup> “Bühne und Handlung im Aias des Sophokles”, *Antike und Abendland* 32 (1988), 30-32.

<sup>19</sup> *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit* (München, 1974).

<sup>20</sup> *Sophokles, Dichter in demokratischen Athen* (München, 2000), 51-52.

<sup>21</sup> Respetivamente, *Greek Scenic Conventions* (Oxford, 1962); “Sichtbares und Unsichtbares auf der griechischen Bühne” in H. Diller, ed., *Sophokles* (Darmstadt, 1967), 239-251.

<sup>22</sup> S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy* (Stuttgart und Leipzig, 1994), 89-128; Malcom Heath and Eleanor Okell, “Sophocles’ Ajax: expect the unexpected”, *Classical Quarterly* 57 (2007), 363-380.

invocação dirige-se às “fontes e rios e planuras troianas”. Por outro lado, tanto um como o outro Semicoro, ao regressar, afirma nada ter encontrado, nem a nascente, nem a poente. É “do lado do bosque” que se ouvem os gritos de Tecmessa, ao encontrar o cadáver, e é aí que o Coro o vê já coberto pela cativa.

A mais recente edição da tragédia, a de P. J. Finglass<sup>23</sup>, embora aceitando em parte a interpretação de Scullion, diverge quanto a outras questões, entre as quais a do sentido a dar a *paraulos*, no v. 892, que, em seu entender, aponta para uma gruta nas proximidades e não para a tenda do guerreiro<sup>24</sup>.

Outras hipóteses são as do uso de uma tela para ocultar a cena do suicídio e a do *ekkyklema*. Quanto a este último artifício, ele destinava-se, tanto quanto sabemos, apenas a mostrar ocorrências no interior de um edifício. Muito menos nos parece de aceitar que o corpo do herói fosse substituído por um manequim. O livro de Jon Hesk conclui o capítulo dedicado ao assunto com estas palavras<sup>25</sup>:

Ájax mata-se de forma violenta e num isolamento total. Ninguém, além do auditório, ouve a sua maldição dos Atridas. E o seu cadáver permanece em cena como o foco das lamentações e disputas que se desenrolam no resto da tragédia.

Que o cadáver de Ajax – e não o manequim, conforme já acentuámos – tem de dominar a cena, a partir do momento em que é descoberto, parece certo, ainda que difícil de conciliar com a afirmação de Aristóteles na *Poética* 1449a, de que Sófocles “aumentou o número de atores para três”<sup>26</sup>; que a cena contém arbustos – é o próprio Coro que o refere, como vimos. A encenação do ato do suicídio, sobre o qual mencionamos apenas algumas hipóteses, mantém-se, porém, uma questão em aberto.

## Temas

O efeito do tempo como revelador do carácter<sup>27</sup>, o contraste entre o ideal do guerreiro épico e o do cidadão grego do séc. V a.C., entre o poder dos deuses e as

<sup>23</sup> Cambridge, 2011.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, 15-16 e n. 292.

<sup>25</sup> London, 2003, 103. Deixamos de parte outras exegeses, como a que deriva do escólio ao v. 864, de que o suicídio era apresentado abertamente por um ator chamado Timóteo de Zacinto, o qual ganhou uma elevada reputação ao simular a morte caindo sobre a espada, a ponto de lhe darem a alcunha de *sphageus* (“carrasco”), porquanto, conforme observou Scullion (Stuttgart, 1994, 103-104), ao repetir esse papel perante os mesmos auditórios, só por si excluía a possibilidade de isso ocorrer no século V a.C.

<sup>26</sup> Sobre a possibilidade rara de utilizar um quarto ator, vide Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge, 1997), 153.

<sup>27</sup> Sobre este tema, ver em especial Maria do Céu Fialho, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles* (Coimbra, 1992), 1.ª parte.

limitações do homem, são temas que desfilam e se entrecruzam na tragédia de *Ájax*. O herói da força e da valentia torna-se capaz de meditar sobre a precariedade da condição humana. É sobre esta, afinal, que a ação se movimenta.

### **A tradução e notas**

A tradução baseia-se na edição crítica de Sófocles por H. Lloyd-Jones e N. G. Wilson na *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, publicada em Oxford, em 1990, sem deixar de ter em conta outras não menos notáveis, saídas nos últimos tempos, entre as quais a de R. D. Dawe, na *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, cuja terceira edição data já de 1996.

Procuramos esclarecer com anotações<sup>28</sup> o texto de *Ájax*, tendo em mente, tanto quanto possível, dois tipos de leitores: os que carecem de um enquadramento histórico, geográfico e mitológico, e os que pretendem obter dados sobre as ideias subjacentes a esta complexa tragédia. Nela se movimentam figuras que personificam mundividências diferentes, que se agitam em volta de um herói que, vivo ou morto, está sempre na essência deste drama singular.

---

<sup>28</sup> Editada com introdução e tradução pela Livraria Minerva (Coimbra, 2004), juntamente com as demais tragédias de Sófocles conservadas, apresenta-se agora revista e ampliada com anotações e bibliografia atualizada.

## **BIBLIOGRAFIA SELECTA**

Página deixada propositadamente em branco

## EDIÇÕES CRÍTICAS E COMENTÁRIOS

- Dawe, R. D., *Sophocles. Ajax*. Leipzig, Teubner, <sup>3</sup>1996.
- Finglass, P. J., *Sophocles. Ajax*. With introduction, translation and commentary. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Garvie, A. F., *Sophocles. Ajax*. With introduction, translation and commentary. Warminster, Aris and Phillips, 1998.
- Jebb, R. C., *Sophocles. The Plays and Fragments*. With critical notes, commentary and translation in English prose. Part VII. *The Ajax*. Cambridge (repr. Amsterdam, 1967).
- Kamerbeek, J. C., *The Plays of Sophocles*. Commentaries. Part I. *The Ajax*. Leiden, Hakkert, 1953.
- Lloyd-Jones, H. and Wilson, N. G., *Sophoclis Fabulae*. Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Romilly, J. de, *Sophocle. Ajax*. Édition, traduction et commentaire par un groupe de Normaliens sous la direction de J. de R., Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- Stanford, W. B., *Sophocles. Ajax*. With introduction, revised text, commentary, appendix, index and bibliography. London, MacMillan, 1963 (rev. ed. Bristol, 1981).

## ESTUDOS

- Arnott, P., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.* Oxford, Oxford University Press, 1962, 131-133.
- Barker, E., “The fall-out from dissent hero and audience in Sophocles’ Ajax”, *Greece and Rome* 51 (2004), 1-20.
- Blundell, M., *Helping Friends and Harming Enemies*. Cambridge, Cambridge, University Press, 1989.
- Easterling, P. E., “Tragedy and Ritual”, *Metis* 3 (1988), 89-109.
- , “Form and Performance” in Easterling, P. E., ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 151-177.
- Errandonea, I., “Les quatre monologues d’Ajax et leurs significations dramatiques”, *Les Études Classiques* 26 (1958), 21-40 = “Die vier Monologe des Aias und ihre dramatische Bedeutung“ in Diller, H., ed., *Sophokles. Wege der Forschung*, Darmstadt (1967), 268-294.
- Fialho, M. C., *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1991, 15-46.



- Flashar, H., *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München, Bear, 2000.
- Fraenkel, E., "Sophokles Aias 67-70" in *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. I. Band, 1964, 409-418.
- , *Due Seminari Romani. Aiace e Filottete di Sofocle*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977.
- Garvie, A. F., *The Plays of Sophocles*. London, Bristol Classical Press, 2005, 11-20.
- Heath, M. And Okell, E., "Sophocles' Ajax expected and unexpected", *Classical Quarterly* 57 (2007), 363-380.
- Hesk, J., *Sophocles: Ajax*. London, Duckworth, 2003.
- Kirkwood, G. M., *A Study in Sophoclean Drama*. New York, Cornell Studies in Classical Philology, Cornell University Press, 1958.
- Knox, B. M. W., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Sather Classical Lectures. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966.
- , *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1979.
- March, J., "Sophocles' Ajax: the Death and Burial of a Hero", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38 (1991-93), 1-36.
- Melchinger, S., *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München, Beck, 1974.
- Morais, C., *O Trímetro Sofocliano. Variações sobre um Esquema*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, 106-160 e 528.
- Pöhlmann, E., "Bühne und Handlung im Aias des Sophocles", *Antike und Abendland* 32 (1988), 30-32.
- Scullion, S., *Three Studies in Athenian Dramaturgy*. Stuttgart und Leipzig, Teubner, 1994, 89-128.
- Seale, D., *Vision and Stagecraft in Sophocles*. London, Croom Helm, 1982.
- Seidensticker, A., "Die Wahl des Todes bei Sophokles" in *Sophocle*, Entretiens Hardt sur l'Antiquité Classique. Genève, Entretiens Hardt, 1983, 105-153.
- Taplin, O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Uses of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Várzeas, M., *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, 71-129.
- Winnington-Ingram, R. P., *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1980, 11-72.

## FIGURAS DO DRAMA

ATENA  
ULISSES  
ÁJAX  
CORO DOS MARINHEIROS DE SALAMINA  
TECMESSA  
MENSAGEIRO  
TEUCRO  
MENELAU  
AGAMÉMNON

## FIGURAS MUDAS

EURÍSACES  
PEDAGOGO  
ARAUTO

*A cena é em frente à tenda de Ajax, na Tróade.*

Página deixada propositadamente em branco

(Amanhece. Atena aparece em plano superior, invisível para Ulisses. Este anda à procura de vestígios de passos em frente à tenda de Ájax.)

### ATENA

Sempre te vi, ó filho de Laertes, à caça de um meio de atacares os inimigos. E ainda agora te avisto, ao pé da tenda junto às naus de Ájax – onde ele ocupa o lugar do extremo<sup>1</sup>. Andas há muito a farejar e a medir o rasto do seu percurso, para perceberes se está ou não lá dentro. Ao alvo te conduz, certo, um faro apurado como o de uma cadela da Lacónia. É que o homem desde há pouco está lá dentro, com o suor a gotejar-lhe da cabeça e das mãos que manejaram a mortífera espada<sup>2</sup>. Não mais precisas de espiar o que está dentro desta porta. Deverás antes declarar-me com que fim dependeste tal esforço, a fim de ficares informado da parte de quem disso é sabedor.

### ULISSES

Ó voz de Atena, da deusa que me é mais cara<sup>3</sup>! Como te reconheci bem, e, embora invisível para mim, oiço as tuas palavras e apreendo-as com o meu espírito, como se saíssem da boca de bronze de uma trombeta etrusca! Pois ainda agora reconheceste, e bem, que ando às voltas para dar com um homem malevolente, Ájax, o do escudo de guerra<sup>4</sup>. Pois é desse, e de mais ninguém, que eu há muito procuro os vestígios. É que, a noite passada, ele levou a termo um ato

---

<sup>1</sup> Segundo uma tradição que já vinha na *Ilíada* (XI. 5-9), as naus que ocupavam os dois extremos da armada dos Aqueus em frente de Troia (logo, as mais perigosas) eram as de Aquiles e ancoradas no meio.

<sup>2</sup> Primeira menção da espada de Ájax, que ocupará lugar tão importante na tragédia.

<sup>3</sup> Atena, deusa da sabedoria e da guerra, era a grande protetora, nos Poemas Homéricos, dos heróis gregos. Na *Odisseia* é referida especialmente como conselheira, quer de Ulisses, visível em cena ou não. Malcom Heath e Eleanor Okell, 364-365, supõem que a deusa somente durante a sua fala inicial estava oculta entre arbustos (e não em plano superior) e depois avançava.

<sup>4</sup> O escudo de Ájax já na *Ilíada* (e.g., VII.219-220) era qualificado de “alto como uma torre”.

inconcebível contra nós, se na verdade foi ele que o praticou, pois nada sabemos ao certo, e estamos perplexos. E eu, de livre vontade, aceitei o jugo destes trabalhos. Há pouco descobrimos que todo o produto do nosso saque fora destruído e morto por um só braço, e com ele os guardiões dos rebanhos. Ora, é a ele que todos atribuem a culpa. Uma testemunha que o avistou, só a ele, aos saltos pela planície, com a espada a escorrer sangue fresco, mo contou e mo revelou. De imediato, ponho-me a seguir os vestígios. Ora reconheço sinais, ora fico perdido e não percebo de onde provêm. Chegas mesmo no momento exato. Pois em tudo, tanto no passado como para futuro, o meu piloto é a tua mão.

#### ATENA

Bem sei, Ulisses, e por isso vim há pouco para o teu caminho, desejosa de resguardar a tua casa.

#### ULISSES

E estou realmente, amada senhora, a esforçar-me no bom sentido?

#### ATENA

É assim mesmo, isso é obra desse homem.

#### ULISSES

Então para que é que ele deitou a mão a empresa tão absurda?

#### ATENA

Ficou possesso de fúria, por causa das armas de Aquiles.

#### ULISSES

Sendo assim, porque se atirou aos rebanhos?

#### ATENA

Julgava que era no vosso sangue que tingia as suas mãos.

ULISSES

Queres então dizer que o plano dele era contra os Argivos<sup>5</sup>?

ATENA

E tê-lo-ia executado, se eu não estivesse de atalaia.

45

ULISSES

Que audácia era essa? E que jactância a do seu ânimo?

ATENA

De noite, e sozinho, à traição, atirava-se a vós.

ULISSES

E chegou a esse ponto e atingiu o seu alvo?

ATENA

Até já tinha chegado às duas portas do comando.

ULISSES

E então como susteve o braço ávido de morticínio?

50

ATENA

Fui eu que o impedi, lançando-lhe nos olhos um pensar transviado, de alcançar aquele júbilo funesto, e que o dirigi para o gado e para o saque ainda indiviso, que estava à guarda dos boieiros. Então caiu sobre eles, derrubando a toda a volta as cabeças com chifres e partindo-os pela espinha. Ora julga que lhe é dado matar com as próprias mãos os dois Atridas<sup>6</sup>, ora que se abateu sobre outro dos generais. E eu incitava o homem, agitado pelo seu delírio, e atirava-o

55

60

<sup>5</sup> Tal como nos Poemas Homéricos, os Gregos podem também ser chamados Argivos ou Dânaos.

<sup>6</sup> Dos dois filhos de Atreu aqui referidos, Agamémnon, rei de Micenas, era o chefe supremo da expedição, e Menelau, rei de Esparta, aquele que iria ser desagradado, devido ao rapto de Helena por Páris, filho de Príamo, rei de Troia.

contra as redes do mal. Em seguida, quando descansava desta mortandade, atou com cadeados os bois ainda vivos e as ovelhas todas e levou-os para casa, como se foram homens, e não caça cornígera. E agora mantém-nos prisioneiros em casa e submete-os a torturas. Vou mostrar, a ti também, esta doença espetacular, para que, depois de a teres visto, a proclames a todos os Argivos. Aguarda confiante, não tomes este homem como portador de desgraças. Vou desviar o brilho dos seus olhos, de molde a evitar que ele aviste o teu rosto. *(Para dentro da tenda)* Tu, aí, é a ti que eu chamo, a ti que estás a amarrar atrás das costas com cadeias os braços dos prisioneiros, para que venhas cá fora. É Ájax que eu chamo! Avança até à frente da casa!

ULISSES

Atena! Que fazes? Não o chames cá para fora, de modo algum!

ATENA

E se te mantivesses em silêncio, para não te acharem cobarde?

ULISSES

Não, pelos deuses! Que ele fique lá dentro, já basta.

ATENA

Tens medo que suceda alguma coisa? Antes disto não era ele um homem?

ULISSES

Era inimigo de quem aqui está, e agora mais ainda.

ATENA

E acaso há riso mais deleitoso do que rir-se dos inimigos?

ULISSES

A mim basta-me que este homem fique em casa.

ATENA

Receias ver às claras um homem enlouquecido?

ULISSES

Estivesse ele no seu bom senso, que eu não teria mais hesitações.

ATENA

Mas nem mesmo estando perto ele notará a tua presença.

ULISSES

Como assim, se ele pode ver com os seus próprios olhos?

ATENA

Eu cobrirei de trevas os seus olhos, ainda que ele possa ver.

85

ULISSES

Na verdade, tudo pode acontecer, se um deus for o artífice.

ATENA

Fica em silêncio e conserva-te como estás.

ULISSES

Tenho de ficar. Mas do que eu gostava era de estar fora daqui.

ATENA

*(Para dentro da tenda)*

Tu aí, Ajax! É a segunda vez que te chamo. Porque prestas tão pouca atenção a quem é tua aliada?

90

*(Ajax aparece à porta da tenda)*

ÁJAX

Salve, ó Atena, salve, filha nascida de Zeus!<sup>7</sup> Que bem que estiveste ao meu lado! Vou rodear-te de troféus todos de ouro, em ação de graças pela caçada!

---

<sup>7</sup> Atena nascera, já armada, da cabeça de Zeus.



ATENA

Falaste bem. Mas diz-me uma coisa. Mergulhaste a fundo a espada no exército dos Argivos?

ÁJAX

Disso posso vangloriar-me, e não negarei o contrário.

ATENA

Queres então dizer que também contra os Atridas voltaste o teu braço armado?

ÁJAX

De tal modo que esses jamais desonrarão Ajax.

ATENA

Os homens pereceram, se bem entendi as tuas palavras.

ÁJAX

Agora, que já estão mortos, que venham despojar-me das minhas armas!<sup>8</sup>

100

ATENA

Seja. E agora, quanto ao filho de Laertes? Qual foi a sorte que teve contigo? Acaso te fugiu?

ÁJAX

O que estás a perguntar-me é onde está essa raposa?

ATENA

É mesmo. Refiro-me a Ulisses, teu adversário.

<sup>8</sup> O “julgamento das armas”, conforme é costume chamar-lhe, atribuíra as armas de Aquiles a Ulisses, e não a Ajax, considerado o mais valente depois do herói máximo. Tal escolha ferira profundamente, na sua honra de guerreiro, o rei de Salamina.

ÁJAX

O mais doce para mim, Senhora, é que ele esteja sentado lá dentro, prisioneiro. Pois não quero que ele morra já. 105

ATENA

Antes de fazeres o quê ou de tirares que outro proveito?

ÁJAX

Antes de o amarrar a uma coluna que sustenta o meu teto...

ATENA

Qual é então o suplício a que sujeitarás o desgraçado?

ÁJAX

O de ele morrer com o dorso ensanguentado pelo chicote. 110

ATENA

Não, por certo! Não vais torturar assim o desgraçado!

ÁJAX

Muito bem, Atena! Em tudo o mais farás o que quiseres, mas esse há de pagar esta pena, e não outra.

ATENA

Tu, então – já que é este o teu deleite –, de ti depende executá-lo, serve-te do teu braço, não te poupes a nenhum dos teus desígnios. 115

ÁJAX

Voltemos ao trabalho. Mas uma coisa te peço, é que permaneças sempre a meu lado como minha aliada.

(*Ájax entra de novo na tenda*)

ATENA

Vês, Ulisses, que grande é a força dos deuses? Achas que se podia encontrar  
alguém dotado de mais prudência ou de mais capacidade para empreender uma  
ação oportuna do que este homem? 120

ULISSES

Por mim, não conheço ninguém. Mas, apesar de hostil, lamento por igual a  
sua infelicidade, porque foi subjugado por um terrível desvario, e não noto que  
a sorte dele possa diferir em nada da minha. Pois vejo que nós nada mais somos,  
nós, os vivos, do que imagens e sombras sem consistência. 125

ATENA

Pois então, ao veres tais coisas, jamais ouses, tu mesmo, proferir palavras  
arrogantes contra os deuses, nem te insufles de orgulho, se excederes os outros  
na força do teu braço ou nas profundezas de múltiplos haveres. Um só dia faz  
baixar ou erguer de novo tudo o que é humano. E, a quem é sensato, os deuses  
amam-no; mas, aos malvados, detestam-nos. 130

(*Atena desaparece. Sai Ulisses. Entra o Coro formado por quinze  
marinheiros de Salamina.*)

CORO

Ó filho de Télamon, senhor de Salamina,  
essa sólida terra no meio das ondas, 135  
como me alegro com os teus êxitos!  
Mas quando um golpe de Zeus  
ou dos Dânaos uma palavra furiosa te calunia,  
grande é o meu temor e, como o olhar  
de uma pomba alada, assim me aterrorizo. 140

<sup>9</sup> O Coro, formado pelos marinheiros de Salamina, principia por evocar a paisagem calma da ilha onde reinava Ájax, filho de Télamon, e por manifestar a sua admiração pelo herói. Mas logo lhe contrapõe a angústia que sente, devido aos rumores de carnificina que ele teria praticado no gado dos Gregos durante a noite. Todo este recitativo em anapestos rejeita tal acusação, que atribui sobretudo à inveja de Ulisses. O ideal do herói à maneira homérica, que preza acima de tudo a sua honra militar, fica desde já claramente exposto.

Também na noite que agora se extinguiu  
 grande foi a agitação que de nós se apoderou,  
 para desonra nossa:  
 constava que avançaras pelo prado  
 de loucos cavalos, aniquilando os Dânaos 145  
 o gado e os despojos,  
 matando-os com o ferro coruscante.  
 Forjando histórias destas, segredadas ao ouvido,  
 Ulisses a todos as transmite,  
 e convence-os deveras. Fácil de acreditar 150  
 é o que agora diz de ti, e todo o que o escuta,  
 com tuas dores rejubilando.  
 É que quem aponta para altos espíritos  
 não falha o alvo. 155  
 Mas quem contra mim desse modo falasse  
 a ninguém convenceria.  
 Porque é contra os grandes que a inveja se move.  
 Contudo os humildes, se apartados dos grandes,  
 são como uma torre defensiva que oscila.  
 Pois os humildes seguram-se melhor 160  
 com o auxílio dos grandes,  
 e os grandes com o dos mais pequenos.  
 Mas não é possível ensinar a tempo  
 máximas destas a quem é destituído de senso.  
 São homens desses os que clamam contra ti  
 e, para nos defendermos, nada podemos fazer, 165  
 privados de ti, ó soberano!  
 É que, quando escapam ao teu olhar,  
 piam como bandos alados.  
 Mas, com medo do grande abutre,  
 se de súbito surgisses, 170  
 logo se aninhavam em silêncio e sem voz.

Terá sido então Ártemis Taurópola<sup>10</sup>,

ESTROFE

<sup>10</sup> Ártemis, deusa dos animais em geral, tinha culto principalmente em Anfípolis, na Ásia Menor, e na costa oriental da Ática. O epíteto de Taurópola, cujo primeiro elemento a relaciona com os touros, aponta para o caráter selvagem das celebrações em sua honra. A suposição de que a deusa castigava a ausência dos sacrifícios que lhe eram devidos pela vitória é um tema corrente na religião grega. Neste caso, a explicação deixa antever que seria essa a origem da loucura do herói. A segunda hipótese sobre a origem da vingança divina é de que teria sido Ares, o deus da guerra frequentemente identificado com Eníalio – como aqui sucede – a exercer vingança por uma omissão semelhante.

a filha de Zeus,  
 – ó rumor poderoso, ó pai  
 da minha desonra! –  
 que te precipitou sobre os bois, 175  
 do rebanho de todo o povo,  
 em paga de alguma vitória sem lhe dares recompensa,  
 ou de despojos gloriosos,  
 ou porque na caça ao veado  
 a defraudaste de oferendas,  
 ou então seria Eniálio de brônzea couraça,  
 que se queixava como teu aliado nas armas, 180  
 e com noturnos expedientes se vingou do ultraje<sup>11</sup>?

É que jamais o teu espírito se transviou, ANTÍSTROFE  
 ó filho de Télamon, a ponto  
 de te atirares a um rebanho.  
 Seria uma doença enviada pelos deuses. Queiram 185  
 Zeus e Febo afastar dos Argivos o ignóbil rumor!  
 Mas se com falsas sugestões  
 engenham contos fabulosos os grandes reis<sup>12</sup>  
 ou aquele que nasceu da abandonada raça de Sísifo<sup>13</sup>,  
 não queiras, senhor, oh não! na tenda, junto ao mar 190  
 permanecendo, render-te ao ignóbil rumor!

Vamos! Ergue- te do lugar EPODO  
 onde há muito  
 te fixaste, abstendo-te da luta,  
 e ateando um desastre até aos céus<sup>14</sup>. 195  
 Dos inimigos a insolência  
 avança sem receio pelos vales onde sopra o vento,  
 enquanto todos, como possessos de Baco<sup>15</sup>,

<sup>11</sup> Logo a seguir, na antístrofe, serão Zeus e Febo Apolo os deuses invocados como capazes de obviar a tal desgraça.

<sup>12</sup> Os dois Atridas.

<sup>13</sup> Ulisses, que os Poemas Homéricos denominam sempre filho de Laertes, é aqui desdenhosamente referido como filho de Sísifo, o astucioso e maldoso rei de Corinto, que, segundo o comentador antigo, já era assim designado no drama perdido de Ésquilo, *O Julgamento das Armas*.

<sup>14</sup> Repare-se na força das metáforas usadas em todo este epodo. Aqui, é da floresta em chamas, que se elevam a grande altura; depois, a insolência (*hybris*) dos inimigos, que avança como o vento nos vales.

<sup>15</sup> Neste discutido passo, o texto de Lloyd-Jones e Wilson, que seguimos, liga este estado de espírito ao dos rituais de Baco e, portanto, ao delírio provocado pelo deus do vinho nos celebrantes dos seus mistérios.

dizem palavras que causam dor profunda.  
E em mim está cravada a dor.

200

(*Entra Tecmessa*)

TECMESSA

Servidores da nau de Ajax,  
da raça dos Erectidas<sup>16</sup>, da terra nascidos,  
temos razão para gemer, nós que cuidamos  
da casa de Télamon, tão longe daqui.  
Porque agora o terrível, o grande, o indomável Ajax  
jaz doente, atingido  
pelo torvelinho de uma tempestade.

205

CORO

Que fardo de desgraças recebeu esta noite  
a seguir às do dia?  
Filha do frígio Teleutas<sup>17</sup>,  
fala, já que é a ti que estima o senhor do teu leito,  
ganho pela lança, o impetuoso Ajax.  
Podes pois sugerir, sem errar, uma resposta.

210

Sobre o delírio báquico, vide E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 8.ª ed., 1983; trad. port., Lisboa, 1988), cap. “The Blessings of Madness” e Apêndice I, “Maenadism”; e a introdução à edição comentada, pelo mesmo helenista, de Eurípides, *Bacchae* (Oxford, 2.ª ed., 1960; reimpr., 1989), cap. I e II.

<sup>16</sup> Os Atenienses consideravam-se descendentes de Erecteu, filho de Ge ou Gaia (a Terra) e, como tal, autóctones.

A relação com Salamina, aqui invocada, ascendia ao “Catálogo das Naus”, da *Iliáda* (II. 557-558), no qual se afirma que os navios dela provenientes estavam colocados ao lado dos Atenienses. Que estes se apoiavam neste passo para justificar a posse da ilha, já o referia Aristóteles, *Retórica* 1375b. Tal pretensão teria ocorrido durante a disputa entre Atenienses e Megarenses, no século VI a.C. O certo é que já na Antiguidade alguns acusavam Sólon ou Pisístrato de terem interpolado esses versos. Vide, de uma vasta bibliografia, Delfim Leão, *Sólon. Ética e Política* (Lisboa, 2001), 250-264.

Acrescente-se que R. Hope Simpson e J. F. Lazenby, *The Catalogue of Ships in Homer's Iliad* (Oxford, 1970), 59, não veem razões para considerar o passo espúrio e só lamentam que a ilha não esteja suficientemente explorada sob o ponto de vista arqueológico. Tal exploração está atualmente em curso e já revelou a existência de um grande palácio micénico, que será o de Ajax.

De qualquer modo, seria certamente grata aos espetadores, como já tem sido notado, esta aproximação, feita por Tecmessa, entre Atenas e a “casa de Télamon”, tanto mais que uma das maiores vitórias das Guerras Medo-Persas fora ganha por eles, na batalha naval de Salamina (480 a.C.).

<sup>17</sup> Frígio é um etnónimo também usado para designar os Troianos. Tecmessa, filha de um desses príncipes fora atribuída a Ajax como cativa de guerra (tal como Briseida o fora a Aquiles).

## TECMESSA

Mas como hei de contar uma história inenarrável? 215  
 Pois igual à morte é o sofrimento de que vais saber.  
 Tomado de loucura, o que é para nós o ilustre Ájax,  
 durante a noite, perdeu a sua honra.  
 É isso que poderás ver dentro da tenda:  
 tintas de sangue, imoladas pelo seu braço,  
 as vítimas sacrificadas por este homem. 220

## CORO

Que novas terríveis do ardoroso herói me revelaste, ESTROFE  
 novas insuportáveis, mas a que não pode fugir-se,  
 pelos maiores dos Dânaos proclamadas, 225  
 e que o poderoso rumor da narrativa amplifica.  
 Ai de mim! Temo o futuro que se aproxima.  
 Uma vez revelado, este homem perecerá,  
 depois de ter imolado,  
 a golpes da negra espada, 230  
 os nossos bois e os que, a cavalo, os guardavam.

## TECMESSA

Ai de mim! Foi de lá, foi de lá que nos chegou,  
 trazendo o rebanho aprisionado!  
 Uma parte, degolou-o lá dentro, no solo, 235  
 A outra rasgou-a ao meio, cortando-lhe os flancos.  
 Agarra então em dois carneiros de pés velozes,  
 e, a um, corta a cabeça e a ponta da língua,  
 e atira-as fora;  
 ao outro, ata-o em pé  
 a uma coluna, pega numa grande correia 240  
 dos arreios dos cavalos e bate-lhe  
 com o duplo chicote, que silvava nos ares,  
 proferindo palavras horrendas, que um deus,  
 e nenhum de entre os homens, lhe ensinou<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Este segundo carneiro era o que Ájax julgava ser Ulisses, a avaliar pelo que o herói anunciara que ia fazer entre os vv. 105 e 110.

## CORO

ANTÍSTROFE

É esta a hora de cobrir a cabeça com um véu 245  
 e nos pormos em fuga, ou a pé,  
 ou, sentando-nos nos bancos velozes dos remadores,  
 deixar seguir a nau que atravessa os mares. 250  
 Tais são as ameaças que os dois Atridas no comando  
 contra nós agitam. Tenho receio que Ares<sup>19</sup> nos lapide,  
 e que partilhemos a dor caindo como aquele 255  
 a quem um destino implacável  
 tem nas mãos.

## TECMESSA

Ainda não. Pois, como o vento Sul  
 que avançou sem o raio coruscante, assim  
 se susteve. E agora, regressado à razão,  
 é outra a dor que o domina.  
 É que olhar para o seu próprio sofrimento, 260  
 sem que ninguém mais seja responsável,  
 dilata sem medida as suas dores.

## CORO

Bem, se ele cessou a sua fúria, penso que é uma grande sorte. Pois, se o mal  
 passou, já se falará menos dele.

## TECMESSA

Se pudesses escolher, qual preferias: afligir os amigos, sendo tu feliz, ou estar 265  
 junto com eles e, com eles, sofrer<sup>20</sup>?

## CORO

Pena a dobrar, ó mulher, é pena maior.

<sup>19</sup> O deus da guerra, a quem os marinheiros de Salamina estão também submetidos.

<sup>20</sup> O Coro pensa que é uma grande sorte que Ajax esteja liberto da loucura. Tecmessa vai demonstrar-lhe que, para o herói, ter recuperado a consciência e, desse modo, compreendido os erros que praticara era uma situação muito pior ainda.



## TECMESSA

Ora vejam! Agora que ele não está doente é que nós sofremos.

## CORO

Que queres dizer? Não entendi o que disseste.

270

## TECMESSA

Aquele homem, enquanto estava sob o efeito da doença, sentia prazer nos males a que estava submetido, mas nós, que estávamos em pleno juízo, afligíamo-nos na sua companhia. E agora, que acabou e se libertou da doença, todo ele é trespassado por uma tremenda aflição, e nós, do mesmo modo, não estamos melhor do que dantes. Não é isto passar de um simples mal para o dobro?

275

## CORO

Concordo contigo e temo que venha aí algum golpe do deus<sup>21</sup>. Pois como há de ser, se ele não se sente mais feliz quando o mal cessou do que quando estava doente?

280

## TECMESSA

Tens de saber que é assim que as coisas são.

## CORO

Sendo assim, como começou a desgraça a abater-se sobre ele? Mostra-nos o que aconteceu, a nós que compartilhamos a tua dor.

## TECMESSA

Saberás tudo o que se passou, visto que não és um estranho. Pela calada da noite, já não ardiam as fogueiras do entardecer, quando ele pegou na espada de dois gumes, ansioso por partir numa expedição sem sentido. Eu censuro-o e digo: “Que coisa vais fazer, Ájax? Que intentas fazer, se ninguém te chamou nem foste convocado por mensageiros, nem ouviste o toque da trombeta? Além de que agora todo o exército dorme.” Poucas foram as palavras que me disse, mas sempre as do costume: “Mulher, o silêncio é o adorno das mulheres.” Percebi e calei-me. E ele seguiu sozinho. O que lá lhe

285

290

<sup>21</sup> O “golpe do deus” retoma a ideia expressa no v. 137.

sucedeu, não tenho maneira de o dizer. Quando entrou, trazia ao mesmo tempo touros amarrados uns aos outros, cães de pastor e uma presa com flocos de lã. A uns cortava-lhes o pescoço, a outros virava-os para baixo, degolava-os e quebrava-lhes a espinha, e aos outros, os que estavam amarrados, maltratava-os como se fossem seres humanos, embora fosse gado o que ele estava a atacar. Por último, precipitou-se porta fora e, dirigindo-se a uma sombra, lança uma torrente de palavras, umas contra os Atridas, outras sobre Ulisses, com grandes gargalhadas, pela violência com que deles fora tirar vingança. Em seguida, correu de novo para a tenda outra vez; a custo, com o tempo, lá recuperou a razão e, ao ver a casa repleta do seu desvario, bate na cabeça e solta um grito. Tornado uma ruína no meio da ruína dos cadáveres da carnificina do rebanho, agarra os cabelos com as mãos e dilacera-os com as unhas.

Sem falar, ficou para ali sentado muito tempo. Depois ameaçou-me com palavras terríveis, se não lhe revelasse toda a desgraça que lhe acontecera. [E perguntou-me em que situação se encontrava.] E eu, ó amigos, cheia de temor, narrei-lhe, até onde sabia, tudo o que se tinha passado. De imediato desata em tremendos lamentos, tais como antes nunca lhe ouvira. Outrora sempre proclamara que gemidos destes eram próprios de um ser vil e pusilânime. Sem lamentos agudos, o que ele fazia era rugir como o bramido de um touro. Agora, prostrado por tal desgraça, um homem assim está sem comer, sem beber, caído e apático, no meio do gado que matou com a sua espada, e parece evidente que prepara alguma desgraça [a avaliar pelas suas palavras e lamentos].

Mas por isso aqui vim, amigos. Ide lá dentro e socorrei-o, se algo podeis fazer, porque pessoas assim deixam-se vencer pelas palavras dos amigos.

#### CORO

Tecmessa, filha de Teleutas, terríveis são os males que, segundo nos contas, se apossaram do espírito do teu marido.

#### ÁJAX

*(De dentro da tenda)*

Ai! Ai de mim!

#### TECMESSA

Em breve será pior, ao que parece. Ou não ouvís os gritos que solta Ajax?

#### ÁJAX

Ai! Ai de mim!

295

300

305

310

315

320

325

330

335

## CORO

O homem parece ou que está doente, ou que está ainda aflito a sentir os efeitos do ataque anterior.

## ÁJAX

Ai! Filho, meu filho!

## TECMESSA

Ai de mim, desgraçada! É por ti, Eurísaces, que ele clama. Que será que ele deseja? Onde estás? Desgraçada de mim! 340

## ÁJAX

Chamo por Teucro. Onde está Teucro? Ou será que ele anda sempre atrás do saque, enquanto eu estou perdido?

## CORO

Parece que o homem está lúcido. Abram essa porta! Pode ser que, ao olhar para mim, sinta vergonha. 345

## TECMESSA

Vejam! Já abri. Podes ver o que ele fez e o estado em que se encontra.

*(Tecmessa abre a porta da tenda.  
Avista-se Ájax no meio de animais degolados<sup>22</sup>)*

<sup>22</sup> Tanto David Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles* (London, 1982), 153, como Heath and Okell, *op. cit.*, 367, supõem que Ájax vem no *ekkyklema*. Sobre a dificuldade em datar o princípio do uso desse aparelho cénico nesta época, veja-se A. W. Pickard- Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford, 1946), 106-111, e, mais recentemente, O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford, 1977), 442-443, e Simon Goldhill, in P. E. Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge, 1997), 336-340.

## ÁJAX

Ai<sup>23</sup>!

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

Nautas amigos, únicos dos meus amigos  
E únicos que me restam ainda com reta fidelidade,  
vedes-me, tal como há pouco me deixou  
uma vaga de mortífera tempestade,  
em volta de mim rodopiando.

350

## CORO

Ai de mim! Como me parece certo o teu testemunho! Os atos mostram bem  
como ele perdeu a razão!

355

## ÁJAX

Ai!

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

Gente amiga, que ajudastes na arte de navegar,  
Vós que embarcastes e fizestes gritar  
os remos sobre o mar!  
Vejo que sois capazes de me socorrer.  
Ajudai à minha destruição!

360

## CORO

Diz palavras de bom augúrio! Não dês a um mal um mau remédio, o fardo da  
desgraça aumentando.

## ÁJAX

Vedes o homem valente, corajoso,  
o que não tremia ante os inimigos no combate,  
a ter um braço temível para animais sem medo?  
Ai de mim, que vou ser objeto de riso!  
Como fui ultrajado!

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

365

<sup>23</sup> Principia aqui, e vai até ao v. 429, um canto lírico de lamentação, a que Tecmessa e o corifeu respondem no ritmo habitual da fala (trímetros iâmbicos).

## TECMESSA

Não digas isso, suplico-te, Ájax, meu senhor!

## ÁJAX

E se te fosses embora? E se voltasses os pés para outras pastagens?  
Ai! Ai! Ai! Ai!

370

## TECMESSA

Cede, pelos deuses, e sê razoável.

## ÁJAX

Desgraçado, que das minhas mãos  
deixei escapar os que merecem vingança  
e que me abati sobre os bois de chifres recurvos  
e os belos rebanhos de cabras,  
fazendo correr o seu negro sangue!

375

## CORO

Mas porque hás de doer-te com o que já está feito? Jamais se consegue anular o passado.

## ÁJAX

Ai! Tu que tudo vês, que tudo escutas,  
instrumento da desgraça, ó filho de Laertes,  
escória repugnante do exército,  
quantas risadas de prazer estás a soltar!

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

380

## CORO

Riso ou choro, tudo se faz pela vontade divina.

## ÁJAX

Pudesse eu vê-lo, mesmo na aflição em que estou.  
Ai, ai de mim!

385

## CORO

Não digas palavras altivas! Não vêes a desgraça a que chegaste?

## ÁJAX

Ó Zeus, pai dos meus antepassados!  
 Quem dera que eu destruísse essa odiosa  
 e vil, mais que todas, escória,  
 e os dois reis senhores de poder,  
 e por fim que eu mesmo percesse!

390

## TECMESSA

Se é isso que imploras, pede também a minha morte. Pois, se morreres, para que hei de eu viver?

## ÁJAX

Ai!  
 Trevas, que sois minha luz,  
 Érebo, que para mim és o mais brilhante,  
 levai-me, levai-me para convosco habitar,  
 levai-me! Já não sou digno  
 de buscar auxílio na raça dos deuses,  
 nem na dos homens  
 que duram um dia.  
 Pois que a poderosa deusa,  
 de Zeus filha,  
 me tortura e destrói.  
 Para onde poderá alguém fugir?  
 Onde hei de refugiar-me?  
 Se isto vai acabar,  
 <...> amigos<sup>24</sup>,  
 com os que estão junto de mim,

ESTROFE 3.<sup>a</sup>

395

400

405

<sup>24</sup> Palmer sugeriu aqui a existência de uma lacuna, que tanto a edição oxoniense (que seguimos), como a teubneriana adotam. Esta última atetiza ainda o verso seguinte. De qualquer modo, o texto é obscuro. Jebb (1967) dedica três longas páginas à discussão das várias propostas de emenda, e algo de semelhante ocorre ainda na edição de Finglass (2011), 257-260. Continuamos a ter de nos cingir à prudente conclusão de Garvie (1998), 163: "A despeito de numerosas tentativas de emenda, ainda não se propôs uma solução convincente para os problemas do texto, colometria e interpretação."

se estamos metidos numa caça selvagem,  
antes o exército inteiro, brandindo as lanças,  
que me queira destruir.

### TECMESSA

Oh! que desgraça, ouvir um valente a proferir palavras que outrora não suportaria! <sup>410</sup>

### ÁJAX

Ai!

ANTÍSTROFE 3.<sup>a</sup>

Caminhos do mar marulhante,  
grutas para lá do mar e bosques das margens,  
muito foi, muito foi o tempo  
que me retivestes em Troia!

415

Mas não mais o fareis  
enquanto eu tiver um sopro de vida.  
Que o saiba quem tiver algum senso.

Ó torrentes vizinhas  
do Escamandro<sup>25</sup>,

420

dos Argivos amigos,  
não mais, não mais  
para este homem olhareis  
– e digo palavras altivas –  
um homem tal

como nunca Troia viu partir  
da terra dos Helenos.

425

E agora para aqui estou, desonrado.

### CORO

Não me é dado silenciar-te nem deixar-te falar, agora que caíste em semelhante desdita.

<sup>25</sup> Esta invocação da paisagem da região de Troia compreende também o estreito do Helesponto, hoje chamado dos Dardanelos (“caminhos do mar marulhante”), e o rio principal de Troia, o Escamandro, que todos conheciam através da impressionante alegoria do canto XXI da *Iliada*, em que ele transborda e persegue Aquiles, até que o fogo de Hefestos o domina.

## ÁJAX

Ai! Ai! Quem diria que o meu nome havia de condizer assim com os males que sofro<sup>26</sup>? Posso agora dizer ai! duas vezes [e três, tal a desgraça em que me encontro]. Foi daqui, desta terra de Ida<sup>27</sup>, que o meu pai, depois de receber do exército o mais formoso prémio, regressou a casa, coberto da maior das glórias. E eu, que sou seu filho, vindo para o mesmo sítio de Troia, eu, que não tenho menor vigor, eu, que não cometi menores feitos com o meu braço, despojado de honras pelos Argivos, neste lugar vou perecer. Contudo, de uma coisa ao menos me julgo ciente, é que, se Aquiles fosse vivo e decidisse ele a contenda das armas, atribuindo a alguém a vitória pelo seu valor, ninguém mais, senão eu, a ganharia. Mas o que sucedeu é que os Atridas as atribuíram a uma pessoa sem escrúpulos no seu coração, rejeitando o valor do homem que aqui está. Se a visão e o espírito não me tivessem transviado do meu plano, jamais votariam uma sentença dessas contra outro guerreiro. E, então, a deusa indomável, a filha de Zeus, a de olhar fulgurante<sup>28</sup>, quando já tinha erguido o braço contra eles, perturba-me desfechando sobre mim a doença da loucura, de tal modo que foi neste rebanho que aqui está que ensanguentei as mãos. Os outros, esses, troçam de mim por terem escapado, contra a minha vontade. Mas, se um deus quiser prejudicar-vos, até o mais malvado escapa ao mais valente.

E agora que hei de fazer<sup>29</sup>? Sou uma pessoa a quem os deuses odeiam. O exército dos Helenos despreza-me, detestam-me Troia inteira e estas planuras. Hei de ir para casa, deixando os navios ancorados e os Atridas sozinhos, e atravessar o Mar Egeu? E com que olhos hei de aparecer a meu pai Télamon? Como há de ele aguentar a minha vista, quando eu aparecer de mãos vazias, privado do prémio dos valentes, como era a grande coroa de glória que ele recebeu? É coisa que não se pode suportar. Ou então vou para as muralhas de

<sup>26</sup> Conforme têm notado os comentadores, os Gregos procuravam descobrir um sentido profético nos nomes próprios (cf. Platão, *Crátilo* 435d). O lamento repetido estaria assim previsto no destino de quem se chamava *Aiáx*.

Note-se que os Romanos também exprimiam idêntica noção no aforismo *nomen omen*.

<sup>27</sup> “A terra de Ida” é uma perífrase para designar Troia, onde seu pai, Télamon, acompanhara Héacles no ataque deste à cidade e, como recompensa dos seus feitos valorosos, recebera a mão da princesa Hesíone (“o mais formoso prémio”), futura mãe de Ajax.

<sup>28</sup> O olhar de Atena, aqui pela primeira vez qualificada de *gorgopis* (qualquer coisa como “de olhar de Górgona”), já figura como temível em *Ilíada*, I, 200, quando, visível só para Aquiles, ela lhe aparece para impedir que o herói desembainhe a espada contra Agamémnon. Mas o epíteto mais constante da deusa é *glaukopis*, que uns interpretam como alusivo à cor (“de olhos garços”), outros a um, aliás improvável, teriomorfismo primitivo (“de olhos de coruja”).

<sup>29</sup> O herói considera sucessivamente as resoluções possíveis para a sua situação, ante o desprezo geral dos Gregos: regressar à pátria, privando os Atridas da sua ajuda e enfrentando o desdém do pai devido à sua derrota, ou bater-se em duelo em Troia, como faziam os maiores guerreiros, e, sucumbindo, dar o maior gosto aos chefes da expedição. Os últimos versos desta tirada perante Tecmessa e o Coro, que mais parecem um monólogo, reafirmam o valor do ideal heróico.



Troia, ataco sozinho em duelo, cometendo feitos valorosos, e em seguida sucumbo? Mas suponho que assim é que eu dava gosto aos Atridas! Não pode ser assim. Tenho de fazer uma tentativa de tal ordem que demonstre ao meu idoso pai que não é covarde por natureza o filho que dele nasceu. É uma vergonha para um homem almejar uma longa vida, se não conseguir libertar-se dos seus males.

Qual é o prazer de acrescentar um dia após outro, avançando ou recuando, até ao termo da morte? Eu não daria valor algum a um mortal que se aquecesse ao calor de esperanças vãs. Mas ter uma vida bela ou uma morte bela, é o que deve fazer o homem nobre. Ouviste tudo o que tinha a dizer.

### CORO

Ninguém jamais dirá que repetiste um discurso alheio, Ájax, mas sim que saiu do teu próprio coração. Mesmo assim, detém-te e concede aos teus amigos que prevaleçam sobre as tuas intenções, e põe de parte esses pensamentos.

### TECMESSA

Ájax, meu senhor, não há maior mal para os homens do que a força da necessidade<sup>30</sup>. Ora eu nasci de um pai livre, poderoso como ninguém entre os Frígios, pela sua riqueza. E agora sou uma escrava. Assim o entenderam os deuses e sobretudo a força do teu braço. Por conseguinte, desde que entrei no teu leito, é com o que te diz respeito que me preocupo e suplico-te, por Zeus, patrono do lar, e pelo leito que é tua pertença, e no qual te uniste a mim, não me sujeites a ter de ouvir os comentários dolorosos dos teus inimigos, se me entregares ao poder de algum. Porque no dia em que morreres e em que, uma vez morto, me deixes ficar, crê que nesse mesmo dia serei arrebatada à força pelos Argivos junto com o teu filho, e o pão que tiver é o da escravatura. E um dos meus amos proferirá ditos amargos, ferindo-me com as suas palavras: “Ora vejam a companheira de leito de Ájax, aquele que tinha mais força no exército, vede quanta servidão ela aguenta, em vez da emulação que despertava.” É assim que se dirá. E, a mim, um deus me arrastará, mas para ti e para a tua raça estas palavras serão motivo de opróbrio. Mas envergonha-te de deixar o teu pai numa velhice funesta, envergonha-te de deixar a tua mãe, de tantos anos carregada, ela que, na tua vida, tantas vezes tem implorado aos deuses que te concedam regressar vivo a casa.

<sup>30</sup> A réplica de Tecmessa é, como escreveu Stanford no seu comentário, 21, “uma obra-prima de composição dramática”. Depois de uma afirmação de carácter geral, traça o contraste entre a nobreza e riqueza do seu nascimento e a sua atual condição de escrava; prevê a nova escravatura, para a qual a morte de Ájax a arrastaria, a solidão do pai e da mãe dele, e, mais ainda, o destino do filho; e faz um emotivo apelo final: “Toda a minha salvação está em ti.”

Que o modelo da despedida de Heitor e Andrómaca em *Ilíada*, VI. 405-496, está por trás, tem sido notado por todos os comentadores em geral.

Tem compaixão, senhor, do teu filho que, privado dos cuidados da infância, 510  
passará a viver isolado, sujeito a tutores que não o amam. Pensa na grande  
desgraça que sobre ele e sobre mim lançarás, quando morreres. Por mim, já  
não tenho mais para quem me voltar, senão para ti. Foste tu que com a tua 515  
lança destruístes a minha pátria. Um destino diferente arrebatou a minha mãe  
e o que me gerou, fazendo deles mortos, habitantes do Hades. E que pátria  
poderia eu ter em vez de ti? Que riqueza? Toda a minha salvação está em ti. Mas  
lembra-te de mim também. Um homem de verdade deve lembrar-se de algum 520  
prazer que lhe tenha dado: o bem-querer de um origina sempre o bem-querer  
de outro. E quem deixar escoar-se a lembrança do bem que gozou, esse jamais  
será um homem bem-nascido.

## CORO

Ájax, gostaria que tivesses no teu espírito a mesma compaixão que eu. Porque 525  
assim aprovarias as palavras desta mulher.

## ÁJAX

Sem dúvida que alcançará elogios da minha parte, basta que ouse cumprir o  
que eu lhe prescrever.

## TECMESSA

Em tudo te obedecerei de certeza, Ájax querido.

## ÁJAX

Traz-me cá o meu filho, para eu o ver. 530

## TECMESSA

Mas é que eu, com receio, mandei-o afastar-se.

## ÁJAX

No meio destas desgraças, é o que tens para me dizer?

## TECMESSA

Não fosse o infeliz aparecer diante de ti e ser morto.

ÁJAX

Na verdade, era tudo a condizer, obra do meu génio perseguidor.

TECMESSA

Seja como for, velei por afastar esse perigo.

535

ÁJAX

Louvo o teu ato e a prudência que revelaste.

TECMESSA

Sendo assim, em que posso ajudar-te mais?

ÁJAX

Concede-me que eu lhe fale e que o tenha à minha vista.

TECMESSA

Está perto daqui, à guarda de servidores.

ÁJAX

Então porque tarda a sua presença?

540

TECMESSA

Meu filho, o teu pai chama-te. Que aquele dos servidores que o guia o traga aqui pela mão.

ÁJAX

Estás a falar para quem vem aí, ou as tuas palavras perdem-se?

TECMESSA

Pois bem, já está perto o servidor que o traz.

(Chega o escravo com o filho de Ájax. Tecmessa pega nele)

### ÁJAX

Ergue-o, ergue-o até aqui. (*Tecmessa entrega a criança a Ájax*) Ele não se atemorizará ao ver esta carnificina de há pouco, se na verdade sair ao pai. É preciso treiná-lo como um poldro nas duras regras do pai e igualar à dele a sua natureza. Ó filho, que sejas mais feliz do que o teu pai, mas igual em tudo o mais. E que nunca sejas vil. Uma coisa posso agora invejar-te, é que não te apercebes de nenhum dos presentes males. A vida é mais doce quando nada se entende, até ao dia em que aprenderes o que é a alegria e a tristeza. Mas, quando chegares a essa altura, é preciso que mostres aos inimigos de teu pai o teu valor e o de quem te criou. Até aí, que as brisas ligeiras te nutram acalentando a tua vida jovem, para alegria de tua mãe que aqui está. Nenhum dos Aqueus, bem o sei, te há de injuriar com censuras odiosas, mesmo que eu já não esteja contigo. Tão forte é o guardião que eu deixarei à tua porta, Teucro. Esse não vacilará nos cuidados com a tua criação, ainda que de momento esteja longe, em perseguição do inimigo.

(*Para o Coro*) Quanto a vós, homens portadores do escudo, companheiros de andanças marinhas, encarrego-vos de me prestar este serviço em conjunto: transmiti-lhe a minha ordem, de levar este menino que aqui está para a minha morada e o mostrar a Télamon e à minha mãe – refiro-me a Eribeia – para que ele venha a ser, para sempre, quem há de cuidar deles na velhice [até eles atingirem as profundezas do deus infernal] e, quanto às minhas armas, que não vão pô-las a concurso entre os Aqueus – nem uns quaisquer organizadores da disputa, nem o que me deitou a perder. Mas tu, Eurísaces, meu filho, pegando na arma de onde deriva o teu nome, segura-a e maneja-a por meio da correia bem cosida – ao meu escudo infrangível, feito de sete peles de boi. Quanto às restantes armas, que as enterrem junto comigo. Mas pega já nesta criança quanto antes. Tranca a casa e não te ponhas a lamentar-te e a chorar em sua frente. As mulheres são muito dadas a gemer em público<sup>31</sup>. Fecha-a bem e depressa. Não é próprio de um médico sabedor pôr-se a entoar cantos mágicos perante um doente que precisa de faca<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Também nesta fala de Ájax têm sido detetadas reminiscências da despedida de Heitor e Andrómaca, com a diferença de que aqui não pode figurar o riso de ambos, quando o filhinho se assusta ao ver as armas e o capacete emplumado do pai. Além de que a morte do herói não pode ser gloriosa como a do filho de Príamo. De acordo com Garvie, 158, entendemos que Ájax prestou atenção às preocupações expressas por Tecmessa e toma disposições para salvaguardar a vida da criança – que será confiada a Teurco (vv. 562-564), conquanto lhe dirija, pouco depois, árduas palavras para a impedir de exteriorizar o seu sofrimento.

<sup>32</sup> Note-se o contraste entre a tentativa de cura pela magia e pela medicina. As palavras finais são premonitórias da decisão de Ájax de pôr termo à vida.

## CORO

Tremo ao ouvir tal insistência. Não me agrada uma linguagem tão incisiva.

## TECMESSA

Ájax, meu senhor, que pretendes fazer no fundo do teu coração?

585

## ÁJAX

Não perguntes, não examines. É bom ser sensato.

## TECMESSA

Ai de mim, como perco o ânimo! Mesmo assim, suplico-te, pelo teu filho e pelos deuses, não nos atraíções.

## ÁJAX

Por demais me afliges. Não compreendes que já não devo aos deuses serviço algum?

590

## TECMESSA

Não digas palavras de mau augúrio.

## ÁJAX

Fala para quem quiser ouvir-te.

## TECMESSA

Não te convences?

## ÁJAX

Já estás a falar demais.

## TECMESSA

É que estou assustada, senhor!

ÁJAX

E se fechasses a porta quanto antes?

TECMESSA

Pelos deuses, aplaca-te<sup>33</sup>.

ÁJAX

Parece-me que estás louca,  
se intentas agora educar o meu carácter.

595

*(Ájax, Tecmessa e o filho entram na tenda)*

CORO

Ó gloriosa Salamina<sup>34</sup>, vives feliz,  
suponho, batida pelas águas marinhas,  
sempre famosa para todos.  
E eu, desgraçado, há quanto tempo  
† permaneço nas ervas destes prados de Ida, †  
sempre acampado, meses sem conta,  
desgastado pelo tempo,  
na triste expectativa  
de um dia completar a viagem para o destrutivo,  
repulsivo Hades.

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

600

605

E agora senta-se ao meu lado Ájax  
tão difícil de curar – ai!, ai de nós! –  
que tem por companhia uma loucura vinda  
dos deuses.  
Em tempos recuados o enviaste  
cheio do impetuoso Ares.

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

610

<sup>33</sup> Não obstante a rudeza com que está a ser tratada, Tecmessa procura, até ao fim, acalmar o ânimo de Ájax.

<sup>34</sup> Principia, depois deste longo episódio, o primeiro estásimo, cuja primeira estrofe evoca a bela ilha natal dos marinheiros, em contraste com o seu presente em Troia, “desgastado pelo tempo”. A antístrofe faz o paralelo entre o Ájax impetuoso guerreiro de outrora e o atual homem desesperado. A segunda estrofe antevê a aflição da rainha sua mãe, quando souber a notícia, para terminar, na antístrofe correspondente, com a do pai.

E agora apascenta o seu pensar  
 Em sítios isolados, e a grande aflição é pra os seus. 615  
 Enquanto os feitos do seu braço, outrora,  
 feitos da maior valentia, caíram, caíram em ruínas,  
 desprezados  
 por quem o despreza, os malvados Atridas. 620

Por certo que a mãe dele, carregada de anos 625  
 e embranquecida pela velhice,  
 quando souber da doença que lhe devora o espírito,  
 – ai de nós, ai de nós! –  
 não será o gemido lamentoso do rouxinol  
 que a infeliz soltará, mas entoará  
 cantos agudos e sobre o seu peito cairão 630  
 as pancadas dos seus braços  
 e arrancará os brancos cabelos.

Melhor seria estar oculto no Hades 635  
 do que sofrer de loucura quem,  
 de entre os esforçados Aqueus,  
 vinha de alta linhagem paterna,  
 e não mais está firme  
 no seu feitio congénito, mas se encontra perturbado. 640  
 Infeliz pai, a quem aguardam as novas  
 do insuportável desvario do teu filho,  
 desvario que nenhum dos Eácidas<sup>35</sup> em sua vida  
 nutriu, a não ser este. 645

*(Ájax aparece de novo à porta da tenda, com a espada na mão)*

### ÁJAX

O longo, incomensurável tempo a tudo o que era oculto faz surgir, e ao que se tornara visível esconde. Nada há que se não possa esperar, e tanto o terrível juramento como o espírito obstinado podem ceder. É assim que também eu, que era tremendamente rígido, como o ferro em brasa que foi temperado, abrandei as 650  
 minhas palavras, em face da mulher que aqui está. Fico apiedado com a ideia de a deixar a ela, viúva, e ao meu filho, órfão, no meio dos meus inimigos. Por isso vou  
 banhar-me ao pé dos prados junto à costa, a fim de limpar as minhas impurezas, 655

<sup>35</sup> Tal como Aquiles, também Télamon tinha Éaco por antepassado.

para poder escapar à pesada ira da deusa. Caminharei até um lugar solitário, aí esconderei esta minha espada, a mais odiosa das minhas armas, depois de escavar um sítio na terra, onde ninguém veja. A noite e o Hades que a guardem nas profundezas. É que, depois que a recebi nas minhas mãos como dádiva de Heitor, o mais hostil de todos, nada de bom me veio da parte dos Argivos<sup>36</sup>. É bem verdade o provérbio dos homens: “presente de inimigo não é presente e não traz vantagem”. É por isso que, doravante, temos de saber ceder aos deuses e aprender a venerar os Atridas. São os comandantes, logo é preciso ceder-lhes. E então? É assim que os poderes mais temíveis e mais fortes se vergam aos superiores. Também os invernos cobertos de neve cedem o passo ao verão carregado de frutos. E o ciclo eterno da noite retira-se para que brilhe o esplendor do dia de brancos corcéis<sup>37</sup>. O sopro de ventos terríveis acalma os bramidos do mar. O sono onnipotente põe e tira algemas, e não conserva sempre aquilo de que se apoderou. E nós, os humanos, não aprenderemos a ser sensatos? Eu, sim, por certo. Sei desde há pouco tempo que um inimigo só deve odiar-se na medida em que poderá de novo ser nosso amigo, e, quanto a quem é amigo, quero servi-lo e ajudá-lo, pensando que ele não se manterá assim para sempre. É que, para a maioria dos mortais, o porto de abrigo da camaradagem não é de confiança. Mas, a este respeito, tudo correrá bem. Porém tu, mulher<sup>38</sup>, vai para dentro e continua a suplicar aos deuses que se cumpra até ao fim o que o meu coração deseja. (*Tecmessa entra na tenda*) E vós, companheiros, respeitai, como ela, as minhas vontades; e a Teucro, se ele vier, pedi-lhe que cuide de nós e, ao mesmo tempo, que seja bom para vós. Por mim, vou para o lugar onde devo ir. E vós fazei o que eu digo e talvez em breve fiqueis a saber que, conquanto agora seja infeliz, alcancei a salvação<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Mais uma alusão à *Ilíada*, onde, no Canto VII, ao combate entre Gregos e Troianos se substitui um duelo entre Ajax e Heitor. Esse duelo, em que ambos se defrontam com bravura, é suspenso pelo anoitecer. Então, em sinal de recíproca admiração, os dois guerreiros trocam presentes: Ajax dá um cinto de púrpura a Heitor, que, por sua vez, lhe oferece uma espada com pregos argênteos (vv. 661-663).

<sup>37</sup> Nesta série de exemplos para ilustrar a mutabilidade da natureza, este refere-se ao amanhecer, fenómeno que era explicado pela saída da deusa da Aurora (Eos) com a sua biga puxada por cavalos brancos, após a qual subia ao céu a quadriga de Hélios (o Sol, que, mais tarde, veio a ser identificado com Apolo).

<sup>38</sup> A partir destes versos, confirma-se a presença em cena de Tecmessa e do Coro, na qualidade de figuras mudas.

<sup>39</sup> As palavras finais de Ajax (vv. 690-692) sugerem, como notou Jon Hesk (*Sophocles: Ajax*, 2003, 42), “a linguagem dos mistérios”.



(Sai *Ájax*)

## CORO

Estremeço de entusiasmo, sinto asas de alegria <sup>40</sup> ,	ESTROFE
Oh! Oh! Pã, Pã,	
ó Pã, ó Pã, que vagueias à beira-mar!	695
Aparece-me lá do alto	
da cumeeira rochosa de Cilene, batida pelo mar,	
que tu, Senhor, conduzas as danças dos deuses!	
Vem para junto de nós fazer rodopiar	
as danças da Mísia e de Cnossos,	
por ti ensinadas.	700
Porque dançar é o que agora me apetece.	
E do Mar Icário venha	
o soberano Apolo de Delos,	
bem reconhecível	
e que, sempre jovial, comigo permaneça!	705
De nossos olhos Ares tirou a dor terrível.	ANTÍSTROFE
Oh! Oh! Agora, de novo,	
agora, ó Zeus, pode a luz clara	
de um belo dia	
aproximar-se das naus velozes	710
que cruzam os mares, agora que <i>Ájax</i> ,	
de novo olvidado dos males,	
volta a cumprir, com todo o preceito,	
os rituais dos divinos sacrifícios.	
O poderoso tempo tudo extingue.	
E eu não proclamaria que nada seja inaudito,	715
quando, de modo inesperado,	
<i>Ájax</i> alterou o seu pensar,	
contra os Atridas,	
sua fúria e grave contenda abandonando.	

<sup>40</sup> O processo de introduzir um canto de júbilo do Coro antes do desenlace fatal é frequente em Sófocles, como pode ver-se em *Antígona*, *As Traquínias* e *Rei Édipo*. Após a assonância da tripla invocação a Pã, filho de Hermes, nascido na Arcádia, no Monte Cilene, dotado de características animais, deus das danças rústicas, da Mísia e de Cnossos, vem a de Apolo, patrono da música, na sua ilha de Delos, banhada pelo Mar Icário. A alegria completa-se, no começo da antístrofe, com o afastamento de Ares, o deus da guerra que os atormentara.

(*Entra o Mensageiro*)

MENSAGEIRO

Amigos, quero primeiro que tudo anunciar que Teucro chegou há pouco das montanhas da Mísia<sup>41</sup>. Avança para a tenda do comando, no meio do campo, e aí é vilipendiado pelos Argivos todos à uma. Pois, quando perceberam de longe que ele se aproximava, puseram-se em círculo à sua volta e depois atacaram-no com injúrias, de um lado e de outro, sem exceção, apodando-o de irmão daquele louco hostil ao exército, dizendo que ele não conseguiria evitar a morte, pois seria todo dilacerado pelo apedrejamento. A tal ponto chegou que as espadas já estavam nas mãos, tiradas da bainha. Todavia, cessa a contenda, que já avançara tanto, devido às palavras de reconciliação dos anciãos. Mas onde está Ajax, para eu lhe contar estas coisas? Pois é aos nossos amos que se deve dizer tudo.

CORO

Não está aí dentro. Saiu há pouco, depois de ter atrelado novas decisões ao seu novo estado de ânimo.

MENSAGEIRO

Ai! Ai! Então ou quem me mandou por este caminho o fez tarde demais, ou fui eu tardio em aparecer.

CORO

E o que é que nessa missão fica por fazer?

MENSAGEIRO

Teucro anunciou que o homem não devia sair para fora da tenda antes de ele em pessoa chegar.

<sup>41</sup> A Mísia, a que o Coro já aludiu, era uma região montanhosa, no Noroeste da Ásia Menor, cujos habitantes eram aliados dos Troianos. Note-se que a chegada do Mensageiro cria por momentos um ambiente de expectativa (devido à vinda de Teucro), que logo se desvanece, ante a narrativa da reação hostil dos Argivos e, sobretudo, do teor da profecia de Calcas, segundo a qual Ajax só escaparia à cólera de Atena se se mantivesse dentro da tenda por um só dia.

## CORO

Mas Ájax partiu, depois de ter mudado o seu pensamento para melhor, a fim de apaziguar a cólera divina.

## MENSAGEIRO

Que palavras plenas de insensatez, se na verdade Calcas fez a sua profecia com boas intenções! 745

## CORO

Que profecia? Com que conhecimento da questão estás aqui?

## MENSAGEIRO

Tenho conhecimento dela, e estava presente. Saindo da assembleia e do círculo dos comandantes, Calcas<sup>42</sup> separa-se dos Atridas, pousa amigavelmente a dextra na mão de Teucro e recomenda-lhe instantemente que, enquanto brilhar a luz deste dia, e só essa, por todos os meios possíveis, conservasse Ájax dentro da tenda, sem o deixar sair, se quisesse vê-lo vivo alguma vez, porque a cólera divina de Atena o persegue, como afirmaram as suas palavras. Corpos de inútil grandeza tombam nas graves aflições que lhes mandam os deuses – proclamava o adivinho; é o que sucede quando um homem, nascido com humana natureza, não pensa, depois, de acordo com a sua condição<sup>43</sup>. Ora Ájax, quando partiu de casa, logo demonstrou a sua insensatez, mau grado os bons conselhos do pai. Este dizia-lhe: “Filho, procura dominar pela lança, mas sempre com a aprovação do deus.” E ele, com altivez e falta de senso, respondia-lhe: “Pai, com a ajuda dos deuses, qualquer homem de nada ficaria vitorioso. E eu estou convencido de que, mesmo sem eles, alcançarei a glória.” Tal foi a sua jactância. Depois, noutra ocasião, em relação à divina Atena, quando ela o exortava a voltar a sua mão mortífera contra o inimigo, responde-lhe com palavras terríveis, que não deviam ser pronunciadas: “Senhora, coloca-te perto dos outros Argivos; onde estamos nós, a linha de batalha jamais cederá.” Com tais palavras, incorreu na cólera implacável da deusa, por não saber pensar à escala humana. Mas, se realmente ainda está vivo neste dia, em breve, com a ajuda do deus, nos tornaremos seus salvadores. Foi quanto disse o adivinho. Do seu lugar, logo Teucro me mandou 750  
755  
760  
765  
770  
775  
780

<sup>42</sup> Calcas Testórida já era, na *Iliada*, o adivinho do exército aqueu. Como tal, é conhecedor do plano divino, do qual adverte amigavelmente Teucro.

<sup>43</sup> Pela primeira vez, sabemos aqui que Ájax se tornara culpado de insolência (*hybris*) perante os deuses, quer nas respostas que dera às advertências do pai, quer na que ousou proferir contra a própria Atena. Os limites da condição humana não podiam ser excedidos, como afirmara o adivinho.

trazer estas ordens para se cumprirem. Se falharmos, o homem já não existe, se na verdade Calcas sabe do seu ofício.

## CORO

Ó desgraçada Tecmessa, descendente de uma raça desafortunada, vem cá ver as palavras que este homem profere. Porque estamos no fio da navalha, a ponto de ninguém poder regozijar-se.

785

*(Entra Tecmessa, vinda da tenda)*

## TECMESSA

Porque fazeis levantar esta desgraçada do sítio onde há pouco descansava de males implacáveis?

## CORO

Escuta o que diz este homem, portador de novas de Ájax, que me causaram sofrimento.

790

## TECMESSA

Ai de mim! Que dizes tu, ó homem? Estamos perdidos?

## MENSAGEIRO

A tua situação, não sei; mas quanto à de Ájax, se saiu de casa, não me sinto confiante.

## TECMESSA

Está realmente fora de casa, de modo que as tuas palavras me doem.

## MENSAGEIRO

Teucro deu-nos ordem de o manter no abrigo da sua tenda e de não o deixarmos sair sozinho.

795

## TECMESSA

E onde está Teucro, e porque diz isso?

## MENSAGEIRO

Acaba de chegar e pensa que esta saída de Ájax lhe trará a sua ruína.

## TECMESSA

Desgraçada de mim! E por quem é que ele soube disso?

800

## MENSAGEIRO

Pelo adivinho Testórida, que proclamou que o dia de hoje lhe trará a morte ou a vida.

## TECMESSA

Ai de mim, amigos! Protegei-me da força do destino e apressai-vos, uns, para que Teucro venha aqui depressa; outros, para ir procurar nas grutas a ocidente, e outros ainda nas a oriente. Vede se descobris a infausta saída. Na verdade já reconheci que fui iludida pelo meu marido e excluída do seu amor de outrora. Ai de mim! Que hei de fazer, ó filho? Não se deve ficar parado. Também vou até onde as forças me levarem. Corramos, apressemo-nos, não são horas de estar parado [se queremos salvar um homem que se precipita para a morte].

## CORO

Estou pronto a correr e não o mostrarei somente em palavras. Ao mesmo tempo, a ação e o andar dos pés se lhes seguirão.

*(Saem atores e Coro, que segue, metade para cada lado; entra Ájax)*

## ÁJAX

O meu algoz está colocado no ponto onde é mais acutilante, se acaso há tempo para fazer cálculos. Foi a dádiva do guerreiro Heitor<sup>44</sup>, de entre os que tiveram laços de hospitalidade para comigo o mais detestado, o mais odiado a meus olhos. Está espetada no solo inimigo da Tróade, de novo afiada na pedra de amolar devoradora do ferro. Espetei-a fixando-a bem em volta, da maneira mais própria

<sup>44</sup> Sobre “a dádiva do guerreiro Heitor”, vide supra, n. 36. O “meu algoz”, a espada, ofende duplamente o herói, porquanto não só foi oferecida pelo inimigo máximo, como faz com que Ájax seja morto em terra inimiga. E ele fixou-a bem no solo, para que ela o execute depressa.

para me executar depressa. Assim estamos bem preparados. Por conseguinte, é  
 a ti, ó Zeus, que, como é natural, primeiro peço auxílio. Não é grande a dádiva 825  
 que te imploro. Manda-nos um mensageiro para levar a Teucro a má notícia, a  
 fim de que ele seja o primeiro a erguer-me, quando eu cair, a escorrer sangue  
 fresco, desta espada, e que eu não seja antes avistado pelos inimigos e não seja  
 arremessado e exposto como presa dos cães e das aves<sup>45</sup>. É esta a súplica que te 830  
 dirijo, ó Zeus. Ao mesmo tempo, invoco Hermes Subterrâneo<sup>46</sup> para me adormecer,  
 quando eu, com um salto rápido e sem resistência, dilacerar os flancos nesta lâmina.

Invoco também o auxílio das sempre virgens, das que estão sempre a ver 835  
 todos os sofrimentos dos mortais, as Erínias<sup>47</sup> sagradas, que caminham a passos  
 largos, para saberem como, por causa dos Atridas, pereço nesta desgraça. [E que  
 os arrebatem, a esses miseráveis, de forma miserável e devastadora; tal como me 840  
 virem cair sob os meus próprios golpes, assim eles pereçam sob os golpes dos seus  
 mais caros descendentes.] Vamos, ó velozes Erínias vingadoras, devorai-os e não  
 poupeis o exército de todo o seu povo.

E tu, Hélios<sup>48</sup>, que com o teu carro percorres o céu escarpado, quando avis- 845  
 tares a minha pátria, segura as tuas rédeas de ouro e anuncia ao meu idoso pai e à  
 infeliz que me criou a minha desgraça e a minha morte. Por certo que, ao ouvir as  
 novas funestas, a mísera irá soltar um imenso clamor de choros por toda a cidade. 850

Mas de nada servem os vãos lamentos. O que é preciso é dar início ao ato em  
 pouco tempo. [Ó morte, morte, vem agora em pessoa observar-me. Também quero  
 estar contigo e falar-te no além. E a ti, ó brilho atual do dia radioso, e a Hélios 855  
 que conduz o seu carro, eu me dirijo pela última vez, e não mais o farei de novo.]  
 Ó luz, ó planura sagrada do solo da pátria Salamina<sup>49</sup>, ó trono do paterno lar e 860  
 ilustre Atenas, e raça comigo criada, ó fontes e rios que aqui estais e planuras  
 troianas, eu vos invoco! Adeus, ó vós que me nutristes! É esta a última vez que  
 Ajax se vos dirige; o mais di-lo-ei no Hades, aos que estão debaixo da terra<sup>50</sup>. 865  
 (*Ajax cai sobre a espada*)

<sup>45</sup> Que os cadáveres dos inimigos mortos em combate se tornavam presa dos cães e das aves, lê-se logo na proposição da *Ilíada*. Desse modo, recaía sobre o morto a suprema maldição, pois não receberia as honras fúnebres, o que o impedia de alcançar o descanso no Hades.

<sup>46</sup> Uma das funções de Hermes era conduzir as almas ao Hades (donde o epíteto de psicopompo).

<sup>47</sup> As Erínias, como deusas da vingança, são agora invocadas para punir os inimigos do herói.

<sup>48</sup> Em quarto lugar, Ajax invoca Hélios, o deus do Sol, para que ao passar por Salamina anuncie a seus pais as tristes novas.

<sup>49</sup> A última invocação é uma despedida pungente à paisagem da sua terra, Salamina, da qual, mais uma vez, se recordam as ligações ancestrais a Atenas.

<sup>50</sup> Segue-se uma das cenas mais discutidas, quanto ao modo de a montar, de entre todas as tragédias gregas conservadas. Sobre a controversa questão, só podemos recordar o cepticismo de E. Fraenkel, *Due Seminari Romani* (Roma, 1977), 30, e remeter o leitor para o que escrevemos na introdução a este respeito.

## EPIPÁRODO

*(O Coro volta a entrar, metade de cada lado)*

## 1.º SEMICORO

Uma aflição traz outra e outra.  
 Em que sítio, em que sítio  
 já não andei?  
 E nenhum lugar atraí para a descoberta.  
 Olha! Olha!  
 Agora oiço um ruído.

870

## 2.º SEMICORO

Sim, somos nós, vossos companheiros de viagem pelos mares.

## 1.º SEMICORO

E então?

## 2.º SEMICORO

Procurámos vestígios em todo o lado, a poente das naus.

## 1.º SEMICORO

E achastes alguma coisa?

875

## 2.º SEMICORO

Trabalhos sem conta, e nada mais para ver.

## 1.º SEMICORO

Nem tão-pouco do lado donde nasce o Sol o homem se mostrou claro à vista.

Quem será então, quem dentre  
 os laboriosos pescadores, sem descanso do trabalho,  
 ou dentre as deusas do Olimpo,  
 ou dos rios que correm para o Bósforo,

ESTROFE

880

poderá dizer-me  
se algures viu andar errante  
o homem de coração selvagem? Custa  
que quem vagueou com tanto esforço  
não chegue a bom termo no percurso,  
e não veja onde está a sua imagem fugidia.

885

890

*(Ouve-se um grito)*

TECMESSA

Ai de mim! Ai de mim!

CORO

De quem é o grito que soou do lado do bosque?

TECMESSA

Ai! Desgraçada de mim!

CORO

Avisto a noiva conquistada pela lança, a infeliz Tecmessa, mergulhada  
nesta aflição.

895

*(Entra Tecmessa)*

TECMESSA

Estou perdida, morta, destruída, ó amigos!

CORO

Então que se passa?

TECMESSA

O meu amado Ajax, há pouco morto, está prostrado, com o seu corpo a envolver  
uma espada oculta.



## CORO

Ai do nosso regresso! 900  
 Ai, que nos mataste, desgraçado Senhor,  
 a nós, teus companheiros de viagem!  
 Ó desditosa mulher!

## TECMESSA

Quantas razões para chorar pelo estado em que estás!

## CORO

Então às mãos de quem ocorreu tal desgraça? 905

## TECMESSA

Foi ele que o fez, é evidente. Esta espada que ele espetou no solo acusa-o de sobre ela ter caído.

## CORO

Ai! Que desvario o meu! Solitário, ESTROFE  
 o teu sangue escorreu, sem que os amigos 910  
 te protegessem!  
 E eu, a tudo surdo, de tudo ignorante,  
 não me preocupei<sup>51</sup>. Onde, oh!, onde jaz  
 o inflexível Ájax – o do nome de sestro agouro<sup>52</sup>?

## TECMESSA

Não se pode olhar para ele. Tenho de o ocultar por completo, envolvendo-o <sup>915</sup>  
 neste manto. Ninguém que seja seu amigo suportaria vê-lo, quando o sangue enegrecido esguichou até às narinas vindo do golpe mortal que em si mesmo assestou.

Ai de mim! Que hei de fazer? Dos teus amigos, quem vai poder levantar- <sup>920</sup>  
 -te? Onde está Teucro? Como seria oportuna a tua chegada, a fim de preparar para o enterro o teu irmão aqui caído! Desventurado Ájax, o que tu eras e o que tu és! Como és digno de receber lamentos até dos teus inimigos!

<sup>51</sup> Estas palavras do Coro vêm confirmar que ele se deixou iludir pela “Trugrede”.

<sup>52</sup> Para o “sestro agouro” do nome de Ájax, vide supra, n. 26.

## CORO

ANTÍSTROFE

Tinhas, desgraçado, tinhas  
 com teu ânimo empedernido  
 de cumprir um duro destino  
 de males infinitos. Tais eram  
 as hostilidades que, dia e noite, contra os Atridas,  
 o teu ânimo inflexível lançava,  
 com funesta paixão.  
 Tempo era esse que foi começo  
 de funestas calamidades,  
 quando se propôs a competição  
 <...> do mais valente nas armas.

925

930

935

## TECMESSA

Ai de mim! Ai de mim!

## CORO

Ao teu coração acorre, bem o sei, uma dor genuína.

## TECMESSA

Ai de mim! Ai de mim!

## CORO

Não estranho, mulher, que gemas a dobrar, quando acabas de ser privada  
 de um ser amado como este.

940

## TECMESSA

Tu podes avaliá-lo; mas eu é que o experimento.

## CORO

Concordo contigo.

## TECMESSA

Ai de mim, meu filho! Corremos para o jugo da escravidão, e já os vigias  
 estão assestados contra nós!

945

## CORO

Ai de mim! A esta dor acrescentaste  
os atos inenarráveis  
dos dois insensíveis Atridas.  
Mas que o deus os impeça!

ESTROFE

## TECMESSA

Se não fossem os deuses, as coisas não estariam neste ponto.

950

## CORO

Certo é que tornaram o fardo pesado em demasia.

## TECMESSA

Mas foi Palas, a terrível filha de Zeus, que originou tal calamidade, para agradecer a Ulisses.

## CORO

Então no seu coração sombrio rejubila  
o homem que muito suportou,  
e ri-se às gargalhadas  
da aflição da loucura. Ai! Ai!  
E com ele os dois reis, filhos de Atreu,  
quando o souberem<sup>53</sup>.

955

960

<sup>53</sup> Todo este final, entre v. 950 e v. 960, volta a formular a questão que se discutira no prólogo. Tecmessa, no seu desespero, proclama que Atena só quis agradecer a Ulisses. Mas Ájax é que ofendera a justa medida da *sophrosyne*, tornando-se culpado de insolência (*hybris*) para com os deuses (vide supra, n. 43). As ofensas do herói a esses limites, à linha de demarcação entre o humano e o divino, já foram comprovadas pela profecia do adivinho Calcas, relatada pelo Mensageiro (vv. 748-783), segundo a qual Ájax “incorrera na cólera implacável dos deuses por não saber pensar à escala humana” (v. 777).

A conclusão do Coro sobre o júbilo de Ulisses (referido, à maneira homérica, pelo epíteto de “o homem que muito suportou”) e dos dois Atridas abre o caminho para a surpresa final da contenção do rei de Ítaca, aquele que já na *Odisseia* (XXIII. 411-412), após o morticínio dos pretendentes, advertira a ama da impiedade da sua atitude.

## TECMESSA

Deixa-os rir e regozijar-se com os males de Ájax. Talvez um dia, ainda que não lhe sentissem a falta em vida, lamentem a sua morte, por precisarem da lança dele. Quem é de espírito malvado, quando tem as mãos cheias de bens, não tem consciência disso, antes que alguém lho tire. Para mim, foi amarga a sua morte, tal como foi doce para eles, e agradável para o próprio. É que aquilo que ele ambicionava obter foi-lhe concedido – a morte que ele queria. [Porque haviam então de rir-se dele?] Ele morreu perante os deuses e não perante eles, não!

965

970

Que, depois disto, Ulisses seja insolente sem ter de quê. Para eles, Ájax já não existe; mas, para mim, partiu deste mundo, deixando-me tristezas e lamentações.

*(Tecmessa entra na tenda. Ouvem-se gritos)*

## TEUCRO

Ai! Ai de mim!

## CORO

Silêncio! Parece-me ouvir a voz de Teucro a gritar, em tom que se ajusta a esta calamidade.

975

*(Entra Teucro)*

## TEUCRO

Ájax caríssimo, luz dos meus olhos e sangue do meu sangue, aconteceu-te o que para aí se conta?

## CORO

O homem está morto, Teucro, fica a saber.

## TEUCRO

Ai de mim! Que pesado destino o meu!

980

CORO

Tal como as coisas estão...

TEUCRO

Ó desgraçado, desgraçado de mim!

CORO

É caso para lamentações.

TEUCRO

Ó que súbito sofrimento!

CORO

E grande, ó Teucro.

TEUCRO

Ai! Que desgraçado! E o filho dele  
em que lugar da terra da Tróade se encontra?

CORO

Está sozinho, perto das tendas.

985

TEUCRO

*(Para Tecmessa)*

Se tu quanto antes, o trouxestes  
para aqui, não vá um inimigo arrebatá-lo, como se fosse a cria de uma leoa  
solitária?

Anda, apressa-te, ajuda-nos! Dos que jazem mortos, todos gostam de  
troçar.

*(Sai Tecmessa)*

## CORO

A verdade é que ainda em vida, ó Teucro, aquele herói te recomendou que olhasses por ele, como na verdade olhas. 990

## TEUCRO

Oh! De quantos espetáculos que com estes olhos vi o mais doloroso! Caminho, de entre todos os caminhos, o que mais afligi o meu coração, é este caminho que agora percorro, Ajax caríssimo, quando andava atrás de ti, à procura de vestígios teus, e soube do teu destino! É que um rumor veloz, como que propalado por uma divindade, de que havias perecido, percorreu as hostes dos Aqueus. Ao ouvi-lo, lá longe, gemi, na minha infelicidade, mas agora, ao vê-lo, sinto-me perdido. 995 1000

Ai de mim!

Vamos, destapai-o<sup>54</sup>, para eu ver toda a extensão da desgraça. Ó rosto para que se não pode olhar, de uma amarga ousadia, que sementeira de aflições a tua morte me causou! Para onde poderei eu ir, para junto de que mortais, eu que não fui capaz de te socorrer em parte alguma nos teus trabalhos? Sem dúvida que Télamon, teu pai e meu por igual, havia de receber-me, prazenteiro e propício, ao ver-me regressar sem ti<sup>55</sup>. Como não? Um homem que, mesmo para quem fosse bem-sucedido, nem por isso exibia um sorriso mais doce! Haverá alguma coisa que uma pessoa assim esconda? Algum mal que ele não diga do bastardo nascido da lança de um inimigo, daquele que por covardia e por vileza te traiu, Ajax caríssimo, ou mesmo por dolo, a fim de, por tua morte, possuir os teus bens e os teus palácios... Será isso o que um homem irascível, de uma velhice agreste, dirá – ele, uma pessoa que por nada se enfurece. Por último, serei expulso do país e exilado, devido às suas palavras, serei tido como um escravo, em vez do homem livre que sou<sup>56</sup>. Isto é o que sucederá em casa. Em Troia, muitos serão os meus inimigos, poucas as ajudas. E estas mesmo verei que, com a tua morte, desappareceram. Desgraçado de mim! Que hei de fazer? Como hei de arrancar-te 1005 1010 1015 1020 1025

<sup>54</sup> Em vv. 915-919, o cadáver de Ajax fora coberto por Tecmessa. A ordem para o destapar poderá ser dada a um figurante que acompanhe Teucro.

<sup>55</sup> Teucro prevê, da parte de Télamon, que é igualmente seu pai, uma reação semelhante à que imaginara Ajax, vv. 462-463, mas acentua muito mais os traços do caráter dele.

<sup>56</sup> Segundo a tradição, que provavelmente figurava na tragédia perdida de Sófocles, intitulada *Teucro*, o herói fora efetivamente expulso de casa pelo pai e veio a fundar, na ilha de Chipre, uma outra Salamina. A lenda tornou-se famosa, também, através da exortação aos companheiros desanimados em Horácio, *Odes*, I.7.21-32. Recorde-se, a propósito, a utilização que dela fez Fernando Pessoa no poema que principia: “O mesmo Teucro duce et auspice Teucro.”

Cf. a nossa análise desse texto – que tão bem revela que mesmo o sensacionista Álvaro de Campos não esquecera o seu latim – em *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa, 2012), 254-256.

do amargo fulgor desta espada? Da espada do assassino, ó infeliz, que te fez exalar o último suspiro? Tu sabias como, com o tempo, Heitor, mesmo depois de morto, havia de te deitar a perder<sup>57</sup>. [Reparai, pelos deuses, no destino de dois mortais: Heitor, a quem Ájax presenteou com o cinturão, foi com ele amarrado ao armão de uma quadriga e de contínuo dilacerado até exalar o ânimo<sup>58</sup>; Ájax, que recebeu de prenda por parte deste a espada, pereceu de uma queda mortal. Mas não foi a Erínia que forjou esta espada, e Hades, o artífice selvagem, o cinturão? Eu, por mim, diria que estes factos, e todas as coisas em geral, são os deuses que as forjam para os humanos. Quem quer que em seu espírito não goste deste pensamento, que guarde a sua opinião, e eu, a minha<sup>59</sup>.]

### CORO

Não te alongues mais. Planeia quanto antes como hás de ocultar este homem numa sepultura e o que hás de dizer. É que eu avisto um inimigo que, em breve, ao rir-se dos nossos males, se revelará um malfeitor.

### TEUCRO

Quem é o homem do nosso exército que vês à distância?

### CORO

Menelau, por quem nos fizemos ao mar.

### TEUCRO

Estou a vê-lo, pois está perto, e não é difícil reconhecê-lo.

(*Entra Menelau*)

<sup>57</sup> À troca de presentes entre Heitor e Ájax após o duelo entre ambos, no Canto VII da *Ilíada*, já se fizera referência anteriormente, vv. 661-663 e 817-818. Sobre eles, vide supra, nn. 36 e 44.

<sup>58</sup> A versão da morte de Heitor aqui referida diverge da de *Ilíada*, XXII. 395-405, em que o herói troiano está já sem vida quando Aquiles o amarra ao seu carro de combate.

<sup>59</sup> O final desta fala de Teucro, desde v. 1028 a v. 1039, foi atetizado por Morstadt, a quem Lloyd-Jones e Wilson seguem, por considerarem que é “demasiado bombástico” (*Sophocles*, Oxford, 1990, 32-33). Outros editores, como Jebb, conservam-no, por entenderem que, ao acentuarem a mutabilidade das relações humanas e o peso da intervenção divina, preparam também o debate final entre Agamémnon e Ulisses.

Tu aí, é a ti que eu falo<sup>60</sup>!  
 Não ponhas as mãos nesse cadáver, para o levar,  
 Mas deixa-o estar como está.

TEUCRO

E para que gastas tantas palavras?

MENELAU

Porque assim o entendo eu, e assim o entende quem comanda este exército. 1050

TEUCRO

Queres então ter a bondade de me dizer qual foi a razão que ele apresentou?

MENELAU

Porque, quando o trouxemos de casa, esperando que ele fosse um aliado e um amigo dos Aqueus, descobrimos, com o convívio, que ele era um inimigo maior do que os Frígios. Foi ele que, querendo massacrar o exército inteiro, fez uma expedição noturna, para nos matar com a lança. E, se não tivesse havido um deus para inutilizar a tentativa, nós teríamos morrido, vítimas da sorte que lhe coube a ele, e estaríamos expostos a um destino vergonhoso, e ele estaria vivo. Porém, um deus desviou a insolência dele, fazendo-a recair nas ovelhas e nos rebanhos. 1055 1060

É por isso que não há homem que seja capaz de encerrar num túmulo este cadáver, antes será lançado à fulva areia, para se transformar em pasto das aves marinhas. Lembra-te disto e domina a tua cólera terrível. É que se, em vida, não pudemos dominá-lo, pelo menos depois de morto mandaremos nele, ainda que não queiras, submetendo-o às nossas mãos. Pois, enquanto estava vivo, jamais quis ouvir as nossas palavras. 1065 1070

---

<sup>60</sup> Principia agora, com este vocativo em tom de desprezo, a longa discussão entre Menelau e Teucro, na qual se seguem as normas habituais destes debates: após uma breve troca de palavras, um extenso discurso (*rhesis*) de cada um dos contendores, que termina por uma contestação em que cada um deles profere, alternadamente, apenas um verso (*stichomythia*). As duas partes são separadas por uma breve intervenção do Coro, que procura moderá-los. Este tipo de discussão de princípios opostos (*agon*) é corrente na tragédia grega e, certamente, muito do agrado da assistência, habituada às controvérsias dos oradores.

A propósito deste *agon* em especial, Stanford, 192, recorda a observação de Reinhardt, 40, de que o tema da peça vai ser agora o confronto entre “a desprezível retidão de homens pequenos em contraste com a nobre falta de um homem grande, Ajax”.



É próprio de um homem mau ser subordinado de outro e não querer obedecer aos seus superiores. Pois nunca na cidade as leis seriam bem-sucedidas, se nela não reinasse o temor, nem o exército seria comandado com bom senso, se não tivesse na frente o bastião do medo e do respeito. É preciso que um homem, ainda que seja grande de corpo, compreenda que pode tombar, mesmo devido a um mal menor. Fica a saber que quem tiver igualmente receio e vergonha está salvo. Mas onde for permitido ser-se insolente e fazer-se o que se quiser, pensa que, com o tempo, uma pessoa assim, depois de ter sido levada por ventos favoráveis, cairá no abismo<sup>61</sup>. Por mim, quero sentir temor de acordo com a oportunidade, e que não pensemos que, fazendo o que nos apraz, não teremos depois de pagar a pena do que nos aflige. Estas situações ocorrem em alternativa. Outrora era ele que ardia em insolência; agora sou eu que, por minha vez, me imponho. Assim, diante de todos, eu te ordeno que não enterres este homem, não suceda que, ao sepultá-lo a ele, caias tu mesmo na sepultura.

### CORO

Menelau, depois de teres alinhado sábias sentenças, não te tornes culpado de insolência para com os mortos.

### TEUCRO

Homens que me ouvis, jamais me surpreenderia ver alguém de modesto nascimento cometer um erro, quando os que parecem ser de origem nobre cometem tais erros nos seus discursos<sup>62</sup>. Vamos lá, torna a dizer desde o começo, desde quando afirmaste que foste tu que trouxeste este homem para aqui, para ser aliado dos Aqueus? Não foi ele que de *motu proprio* se fez ao mar, como quem é senhor de si mesmo? De onde te vem o comando sobre ele? De onde te vem a soberania sobre os homens que ele trouxe do seu país? Vieste como senhor de Esparta, sem poder sobre nós. Em circunstância alguma tens o direito de mandar mais nele do que ele em ti. [Foi como subordinado de outros que para aqui navegaste, não como supremo comandante, para algum dia mandares em Ájax.] Mas governa aqueles de quem és senhor e castiga-os com as tuas palavras arro-

<sup>61</sup> Depois de teorizar sobre a precedência da lei (*nomos*), no governo da cidade, sobre o interesse individual, Menelau utiliza a metáfora da nau do Estado (já tradicional na poesia grega, e que vai reaparecer na *República* de Platão, VI. 488a-489a) e exprime em seguida a noção de alternância nas situações humanas, a qual fora tratada de forma sublime na “Trugrede” de Ájax.

<sup>62</sup> O confronto entre nobreza de nascimento e nobreza de sentimentos, que será fulcral na próxima cena, anuncia-se já aqui. Entretanto, Menelau é reduzido à sua condição de senhor de Esparta, um rei entre os muitos que, “por causa de juramentos”, se fizera ao mar para, sob o comando supremo de Agamémnon, reaver Helena.

gantes. A este, quer tu, quer o outro general o proibam, colocá-lo-ei, como é de justiça, no sepulcro, sem rechar as tuas palavras. É que não foi por causa da tua mulher que ele entrou em campanha, como os que vivem à custa do seu grande esforço, mas por causa dos juramentos a que se obrigara, e não por ti. Dos que nada valem, não se importava.

1110

Sendo assim, traz para aqui mais arautos, mais o comandante em pessoa. Não é pela tua algazarra que eu hei de voltar a cabeça, enquanto fores como és.

1115

### CORO

Não gosto de palavras dessas em plena desgraça. Por mais justas que sejam, as palavras duras magoam.

### MENELAU

Este arqueiro, ao que parece, não tem pensamentos humildes.<sup>63</sup>

1120

### TEUCRO

Não é a arte de plebeus a que eu adquiri.

### MENELAU

Muito te gabarias, se pegasses num escudo.

### TEUCRO

Contra ti, ainda que armado, eu bastaria.

### MENELAU

Como a tua língua aumenta a tua coragem!

<sup>63</sup> O motivo da inferioridade do arqueiro (que combate à distância) em relação ao hoplita (que lutava frente a frente, com escudo e lança) é frequente na tragédia e descendia, aliás, da poesia épica (e.g., *Iliada*, XI.369-395). Note-se que, nesse mesmo poema, Teucro é qualificado como “o melhor dos Aqueus como arqueiro, e igualmente bom no combate a pé firme” (XIII.312-313).

TEUCRO

Quem tem a justiça a seu lado pode ter um espírito altivo.

1125

MENELAU

Queres então dizer que é justo que quem me matou seja bem-sucedido?

TEUCRO

Quem matou? Falaste bem, se morreste e estás vivo.

MENELAU

Um deus me salvou; mas, para este, não existo.

TEUCRO

Então agora não desonres os deuses, já que foram eles que te salvaram.

MENELAU

Achas que eu desprezaria as leis divinas?

1130

TEUCRO

Sim, se com a tua presença não consentes que se sepultem os mortos.

MENELAU

Mas é que são eles os meus próprios inimigos. Portanto, não seria nobre fazê-lo.

TEUCRO

Alguma vez Ajax se defrontou contigo como inimigo?

MENELAU

Detestava quem o detestasse. E tu sabias.

TEUCRO

É que se descobriu que foste um falsificador de votos<sup>64</sup>.

1135

MENELAU

Foi o júri, e não eu, quem o fez cair.

TEUCRO

Bem podias, em segredo, cometer fraudes.

MENELAU

Essas palavras vão custar caro a alguém.

TEUCRO

Não mais, parece, do que custarão a outrem.

MENELAU

Uma só coisa te direi: este homem não pode ser sepultado.

1140

TEUCRO

Uma só resposta terás: ele será sepultado.

MENELAU

Conheci uma vez um homem de linguagem ousada, que incitava os marinheiros a navegar no inverno, mas a quem não ouvirias uma palavra, quando estivesse no auge da tempestade. Ocultava-se por baixo do manto e deixava-se calcar por qualquer marinheiro que o quisesse. Do mesmo modo, a ti e às tuas

1145

---

<sup>64</sup> É sempre dado como certo que os Aqueus consideravam Ajax o melhor guerreiro depois de Aquiles e, como tal, merecedor de herdar as armas do herói máximo. Este é o único passo da tragédia em que Menelau é acusado de ter falsificado a votação, acusação essa que ele, evidentemente, nega. Sobre a questão, vide Garvie, 5.

inflamadas palavras, se, a partir de uma pequena nuvem, de repente soprar uma grande tempestade, extinguir-se-á a grande gritaria<sup>65</sup>.

### TEUCRO

E eu vi um homem cheio de loucura, que tripudiava sobre os males do próximo. E depois alguém que se parecia comigo, e estava igualmente irritado, disse-lhe umas palavras assim: “Homem, não trates mal os mortais; se o fizeres, fica sabendo que hás de sofrer por isso.” Era assim que ele advertia aquele miserável. Ora eu estou a vê-lo, e não é, segundo me parece, ninguém mais senão tu. Acaso falei por enigmas? 1150  
1155

### MENELAU

Vou-me embora. Pois seria uma vergonha, se alguém soubesse que te castiga com palavras quem tem poder para exercer a força. 1160

### TEUCRO

Vai-te. Para mim, é a vergonha das vergonhas escutar um homem fátuo a proferir palavras despropositadas.

*(Sai Menelau)*

### CORO

Furioso vai ser o embate das iras.  
Mas corre, ó Teucro, o mais que possas,  
para descobrires um fosso para ele escavado,  
e aí Ájax terá a húmida sepultura, pelos mortais  
para sempre lembrada. 1165

*(Entra Tecmessa com o filho)*

<sup>65</sup> A discussão assume agora a forma de enigmas. Este é tirado, mais uma vez, da vida marítima. Sobre estas adivinhas de carácter popular, vide E. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon* (Oxford, 1950), III, 773-770; *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie* (Roma, 1964), I, 235-239; *Due Seminari Romani* (Roma, 1977), 35-36.

## TEUCRO

Ora vejam, mesmo na hora exata, aí vêm o filho e a mulher do herói, para preparar a sepultura do infeliz cadáver. Menino, avança para aqui, coloca-te perto e agarra-te ao pai que te gerou. Senta-te como um suplicante, segurando nas mãos cabelos meus, e da tua mãe e, em terceiro lugar, teus – são esses os tesouros de um suplicante. E, se alguém do exército te afastar deste cadáver, que o malvado seja expulso desta terra, insepulto, e toda a sua raça cortada pela raiz, tal como eu estou a cortar esta madeixa. Segura-a, menino, e guarda-a, e que ninguém te demova daqui, mas deixa-te estar prostrado, agarrado a ele<sup>66</sup>. *(Para o Coro)* E, vós, conservai-vos de guarda aqui perto, como homens que sois, e não como mulheres, mas acudi-lhe, até que eu chegue, depois de tratar da sepultura dele – ainda que ninguém mo permita.

*(Sai Teucro)*

## CORO

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

Qual será o último, quando terminará jamais  
o número de anos errantes  
que me traz a desgraça incessante  
do trabalho com a lança  
através da vastidão de Troia,  
triste opróbrio dos Helenos<sup>67</sup>?

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

Quem dera que antes tivesse mergulhado  
no éter profundo ou no Hades que a todos recebe  
aquele homem, que aos Helenos ensinou  
a guerra, lote comum a todos, com suas armas

<sup>66</sup> À chegada de Tecmessa (que se conservará em silêncio até ao final do drama) com o filho de Ajax, logo Teucro manda colocar a criança em posição de suplicante, agarrado ao cadáver do pai e segurando nas mãos madeixas de cabelos seus, da mãe e do próprio Teucro. Deste modo, o pequeno Eurísaces adquire o estatuto dos suplicantes, de quem Zeus é patrono. O ritual completa-se com o cortar do cabelo e o amaldiçoar de quem se atrever a arrancar a criança de junto do pai. Conforme observa Hesk, 118-119, “a súplica, a maldição e a oferta de cabelo são três práticas associadas à consagração do culto de um herói”. Ajax fica assim venerado como herói da Ática.

<sup>67</sup> O Coro retoma o tema do desgaste da longa guerra de Troia, que constava da primeira estrofe do estásimo primeiro. O outro tema dessa estrofe, o da “gloriosa Salamina”, deixa-se entrever no final deste canto, sob a forma do desejo de evasão, ao lembrar o promontório de Súnion, a sudeste da Ática, que pode ser invocado como o caminho para a ilha natal ou como uma visão unificada de Salamina e de Atenas. Entre esses dois eleva-se o da condenação da guerra e do seu criador (sem que se especifique, conforme tem sido notado, nenhum nome), em contraste com os deleites da vida civilizada. No meio desses deleites desenha-se, além do sono descansado e do gozo do amor, o ambiente festivo do *symposion*: as coroas de folhagem na cabeça, as “taças repletas”, a música da flauta.

odiosas. Trabalhos que geram trabalhos!  
Foi ele que destruiu a humanidade!

Foi ele que me privou das coroas, ESTROFE 2.<sup>a</sup>  
da deleitosa companhia das taças repletas, 1200  
do aprazível som da flauta – infeliz de mim! –  
e do prazer do sono noturno.  
Fez cessar o gozo dos amores, dos amores, ai de mim! 1205  
E estou para aqui desleixado,  
sempre com o cabelo  
pelo orvalho permanente humedecido,  
recordação da funesta Troia. 1210

Dantes era o impetuoso Ájax ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>  
o bastião contra o medo noturno  
e o receio dos dardos.  
Mas agora ele é pertença de um deus odioso.  
Que deleite, que deleite me resta ainda? 1215  
Quem me dera estar no promontório  
banhado pelo mar, coberto de florestas,  
junto do planalto de Súnion, 1220  
para saudar a sagrada Atenas!

*(Entra Teucro)*

TEUCRO

Apressei-me, ao ver o chefe da expedição, Agamémnon, a caminho deste lugar.  
Para mim, é evidente que se prepara para soltar a sua língua inepta<sup>68</sup>. 1225

*(Entra Agamémnon)*

AGAMÉMNON

És tu que, segundo me contam, te atreves a abrir a boca contra nós impunemente? Sim, é a ti que me refiro, ao filho de uma cativa<sup>69</sup>. Não há dúvida que, se

<sup>68</sup> Entre Agamémnon e Teucro vai ter lugar uma discussão formada por duas extensas *rheseis*. Mas a *sticomythia* que habitualmente se lhe segue vai processar-se entre Agamémnon e Ulisses.

<sup>69</sup> A mãe de Teucro era, na verdade, de sangue real, porquanto era filha de Laomedonte, rei de Troia. Depois da tomada da cidade por Hércules, este oferecera a Télamon a princesa como cativa de guerra.

fosses criado por uma mulher nobre, falarias de alto e andavas em pontas de pés, quando, não sendo ninguém, te ergueste contra nós em defesa de quem já não é ninguém, afirmando solenemente que não viemos nem como generais, nem como almirantes dos Aqueus, ou como teus chefes, mas que Ajax navegava, segundo dizes, como chefe independente. Não é um grande ultraje ouvir isto da boca de escravos? Que espécie de homem exaltas com tal arrogância, onde é que ele foi ou onde esteve, que eu não estivesse? Será que os Aqueus não têm mais guerreiros senão este?<sup>70</sup> Amarga foi a decisão, ao que parece, de anunciar então aos Argivos a competição pelas armas de Aquiles, se, por parte de Teucro, formos apontados em toda a parte como vilões, e se não vos bastar jamais, uma vez derrotados, ceder ao que aprouve à maioria do júri, mas ficareis sempre a lançar-nos injúrias ou a acicatar-nos à traição, vós, os que ficastes para trás. Por esse caminho, jamais poderá haver firmeza em lei nenhuma, se rejeitarmos os que venceram justamente e trouxermos para o primeiro lugar os que ficaram para trás. São essas tendências que devemos evitar. É que não são os homens espadaúdos e de costas largas que estão menos sujeitos a cair; são os que sabem pensar que dominam em toda a parte. Os flancos de um boi podem ser largos, mas é sempre o aguilhão que os encaminha para a rota certa. Este é o remédio que eu vejo que te espera em breve, se não alcançares algum senso. Tu, que, por um homem que já não existe, mas que é uma sombra, és tão arrogante e insolente, e falas como se fosses livre. E se ganhasses algum senso? E se percebesses que a tua natureza é diferente e terás de nos trazer para aqui um homem livre, que, na tua vez, nos fale sobre os teus assuntos? Se fores tu a falar, não mais entendo o que dizes, pois eu não compreendo a linguagem de um bárbaro.

### CORO

Quem dera que vós ambos tivésseis senso para serdes moderados! Não tenho nenhum conselho melhor para vos dar.

---

A essa ascendência se referem os vv. 1299-1303. A discussão vai prosseguir como se Teucro fosse um escravo, cuja condição social não lhe permitiria, afirma o rei de Micenas, ter direito a defender-se, pois a lei impunha que tivesse de se fazer representar por um homem livre. E a última injúria que lhe dirige atribui-lhe uma linguagem bárbara.

Apagam-se aqui por completo as reminiscências da *Ilíada*, VIII. 280-299, onde Agamémnon exaltara o valor guerreiro de Teucro.

<sup>70</sup> A valentia de Ajax estava bem provada em episódios da tradição homérica, como o já atrás citado duelo com Heitor, no canto VII da *Ilíada*, e não menos no combate junto às naus, no canto XIII do mesmo poema, em que ele impedira que elas ardessem. A ambos se referirá Teucro na sua resposta.



## TEUCRO

Ai! Como a gratidão pelos mortos se escoia, rápida, entre os mortais e, trai-  
 coeira, se desvanece, se nem em breves palavras este homem que aqui está  
 ainda tem memória de ti, Ájax, este homem por quem tantas vezes sofreste,  
 oferecendo a tua vida à lança. Mas tudo isto passou e foi atirado fora. Tu, que há  
 pouco proferiste tantas e tão desvairadas palavras, já não te lembras nada de  
 quando estáveis encerrados dentro da vossa muralha, e estáveis reduzidos a nada,  
 quando a sorte da batalha mudou, e ele sozinho veio socorrer-vos, quando já o  
 fogo ardia no topo das naus e das cobertas dos navios, e Heitor dera um salto a  
 grande altura, sobre os cascos dos navios, por cima do fosso? Quem é que evitou  
 este perigo? Não foi ele o autor deste feito, aquele que tu disseste que nunca pôs  
 o pé onde tu não estivesses? Para vós, ele apenas cumpriu o seu dever? E outra  
 vez em que ele, sozinho, contra Heitor, sozinho, lutou contra ele, em combate  
 singular, por ter tirado à sorte, e não por imposição, depois de ter posto no meio,  
 não uma sorte fugidia, como um torrão húmido, mas uma que, do elmo em-  
 plumado fosse, com um leve toque, o primeiro a sair<sup>71</sup>? Foi ele quem praticou  
 estes atos, e eu estava presente, ao lado dele, eu, o escravo, o que nasceu de  
 uma mãe que era escrava. Desgraçado, para onde estás a olhar, ao fazer tais  
 afirmações? Não sabes que o pai do teu pai era o Pélops de outras eras, o bárbaro  
 frígio<sup>72</sup>? E que Atreu, que por sua vez te gerou, serviu ao irmão a mais ímpia das  
 ceias, a dos seus filhos? E tu mesmo nasceste de uma mãe cretense, que o pai que  
 te gerou, ao apanhá-la em flagrante delito de adultério com um homem, deu em  
 alimento aos peixes mudos. Com tal passado, censuras-me, a um homem como  
 eu, a minha ascendência? Pelo lado paterno, sou filho de Télamon, que, por

<sup>71</sup> Sobre estes dois feitos, vide nota anterior. No v. 1283, temos mais um exemplo da figura de estilo chamada *polyptoton*, em que a mesma palavra se repete em casos diferentes. Para bem acentuar que nesse duelo lutara apenas, sem auxílio, um guerreiro contra outro, opõem-se *monos* e *monon*, num ponto do verso especialmente sensível, o final. Na tradução, só pudemos acentuar essa oposição repetindo o adjetivo: “ele, sozinho, contra Heitor, sozinho”.

<sup>72</sup> Depois de ter demonstrado a valentia de Ájax, que o próprio Teucro testemunhara, Teucro refuta as ofensas feitas à sua ascendência, contrapondo-a à genealogia do próprio Agamémnon. Limitando-nos aos factos pertinentes desta complexa lenda, e deixando de lado as múltiplas interpretações que cada exegeta lhes deu, diremos apenas o seguinte:

O “Pélops de outras eras”, filho de Tântalo, emigrara da Ásia Menor para a península do sul da Grécia, que do facto viria a tomar o nome de Peloponeso. Da competição do mesmo Pélops, em corrida de carros de cavalos, com Enómao, rei da Élide, pela mão da filha deste, Hipodamia, resultou a sua vitória e a consequente instituição dos Jogos Olímpicos. Desse casamento descendiam, entre muitos outros, Atreu e Tiestes, que se envolveram numa guerra de invejas e ciúmes (Tiestes, que conseguira ser eleito rei em vez de seu irmão mais velho, tornara-se amante de Aérope, esposa deste). Atreu matou em segredo três filhos de Tiestes e serviu-lhe, num banquete, os pedaços da carne das crianças (“a mais ímpia das ceias”). Por sua vez, a mãe de Agamémnon era filha de Catreu, descendente de Minos, rei de Creta, e, ao ser apanhada “em flagrante delito de adultério”, fora mandada a Náuplio, rei de Eubeia, para ele a atirar ao mar; este, porém, não cumpriu as ordens e enviou-a a Atreu como esposa – parte esta da lenda que aqui é omitida.

ter sido o mais valente do exército, obtive por companheira de leito a minha mãe, que por nascimento era rainha, a filha de Laomedonte. Foi uma oferta especial que lhe fez o filho de Alcmena<sup>73</sup>. E então, sendo eu assim nobre e descendente de duas pessoas nobres, havia de lançar a vergonha sobre os que são do mesmo sangue, e que tu, agora que eles jazem em tal situação, lanças fora sem sepultura, e não te envergonhas de o dizer? Mas fica a sabê-lo bem: se o atirares para qualquer sítio, atirar-nos-ás a nós três todos juntos, porque com ele morreremos. É que, para mim, é mais belo morrer a lutar abertamente por Ajax do que pela tua mulher, ou, digo melhor, pela tua e a do teu irmão<sup>74</sup>. Em relação a este ponto, não olhes só para o que me respeita, mas também pelo que a ti se refere. Se me fizeres alguma coisa, um dia desejarás mais ter sido covarde do que ousado para comigo.

1300

1305

1310

1315

(*Entra Ulisses*)

CORO

Ulisses soberano, fico sabendo que chegaste na ocasião propícia, se vieste, não para apertar o nó, mas para o soltar<sup>75</sup>.

ULISSES

Homens, de que se trata? Ouvi à distância o clamor dos Atridas por causa deste morto valente.

AGAMÉMNON

Pela simples razão de que acabamos de ouvir as palavras mais ofensivas, Ulisses soberano, por parte deste homem.

1320

<sup>73</sup> Sobre a ascendência de Teucro e a atribuição da princesa Hesíone a Télamon pelo vitorioso Hércules (“o filho de Alcmena”), vide supra, n. 69.

<sup>74</sup> Alusão, respetivamente, a Clitemnestra e a Helena. Apoiando-se no comentário antigo de Eustácio a *Ilíada*, IX. 336 sqq., outros, como Jebb, 195-196, pensam que a mulher de Agamémnon aqui referida seria a cativa Briseida. Para outras interpretações, vide Garvie, 242-243.

<sup>75</sup> Repare-se que a entrada de Ulisses não é anunciada pelo Coro, como habitualmente. Este emprega palavras carregadas de significado, dirigindo-se ao recém-chegado como soberano (*anax*) e classificando a sua vinda como “ocasião propícia”, o que corresponde ao famoso conceito de *kairos* (recordem-se, a propósito desta noção, os versos de Píndaro, *Olímpicas*, XIII. 67-68: “Em tudo cai bem a medida. Conhecer a ocasião (*kairos*) é o que há de melhor”).

Por sua vez, Agamémnon também se dirige a Ulisses, atribuindo-lhe o título de *anax* (v. 1321).

## ULISSES

Que espécie de palavras? Compreendo que quem ouve insultos atire com palavras violentas.

## AGAMÉMNON

Ouviu insultos; porque foi isso que ele me fez a mim.

## ULISSES

E o que é que ele te fez, que resultasse em injúria para ti?

1325

## AGAMÉMNON

Disse que não consentia que este cadáver ficasse privado de sepultura, mas que o enterraria à força, apesar de eu me opor.

## ULISSES

É lícito que um amigo possa falar verdade e não ficar menos companheiro de armas do que antes?

## AGAMÉMNON

Fala. Quando não, eu não estaria a pensar bem, uma vez que é a ti que tenho como o melhor amigo de entre os Argivos.

1330

## ULISSES

Ouve então. Não consintas, pelos deuses, que o homem que aqui está seja atirado fora com tanta insensibilidade, sem ser sepultado. E não deixes que prevaleça sobre ti de modo algum a violência de teres por este homem um desprezo tal que calques a justiça aos pés. Também para mim ele foi outrora o mais odioso do exército, desde que eu fiquei senhor das armas de Aquiles. De toda a maneira, conquanto ele assim fosse para mim, eu não o desonraria, a ponto de negar que houvesse um só homem mais valente entre os Argivos, de quantos viemos para Troia, à exceção de Aquiles. De modo que não seria justo que fosse por ti desonrado. É que não seria a ele, mas às leis dos deuses, que estavas

1335

1340

a destruir. Não é justo fazer mal a um homem nobre, depois de morto, mesmo no caso de o odiarmos<sup>76</sup>.

1345

AGAMÉMNON

Tu, Ulisses, defende-lo contra mim?

ULISSES

Defendo, sim. Detestava-o, quando detestá-lo era honroso.

AGAMÉMNON

E agora, que está morto, não deves tripudiar sobre ele?

ULISSES

Não te regozijes, ó filho de Atreu, com vantagens que não são justas.

AGAMÉMNON

Não é fácil a quem comanda ser piedoso.

1350

ULISSES

Mas é fácil ter apreço pelos amigos, quando eles aconselham bem.

AGAMÉMNON

Mas é preciso que um bom amigo atenda aos que estão no poder.

ULISSES

Para! Pois manténs a tua autoridade, quando vencido pelos amigos.

---

<sup>76</sup> A argumentação de Ulisses coloca-se no plano das leis divinas, tal como sucede em *Antígona*, em relação ao cadáver de Polinices, e retoma o motivo da valentia de Ájax, só ultrapassada pela de Aquiles, em todo o exército argivo.

AGAMÉMNON

Lembra-te bem da espécie de homens a quem favoreces.

ULISSES

Este homem era meu inimigo, mas outrora era uma pessoa nobre.

1355

AGAMÉMNON

Que vais então fazer? Tens tal veneração pelo cadáver de um inimigo?

ULISSES

É a sua valentia que em mim vence o ódio<sup>77</sup>.

AGAMÉMNON

Mas homens desses são instáveis entre os mortais.

ULISSES

Sem dúvida que muitos que agora são amigos serão depois hostis.

AGAMÉMNON

Achas então louvável ter amigos desses?

1360

ULISSES

Não acho louvável ter um espírito irreduzível.

AGAMÉMNON

Vais hoje fazer-nos parecer cobardes.

---

<sup>77</sup> Garvie, 246, nota, com razão, que “este é talvez o verso mais importante nesta cena final”. A excelência (*arete*) do guerreiro coloca-o acima dos sentimentos pessoais.

## ULISSES

Cobardes, não, mas, pelo contrário, homens justos perante todos os Helenos.

## AGAMÉMNON

Incitas-me então a autorizar que se sepulte o cadáver?

## ULISSES

Incito, sim. Também eu hei de chegar a essa situação.

1365

## AGAMÉMNON

São todos iguais. Todo o homem se esforça em seu benefício.

## ULISSES

E para que é natural que me esforce mais do que para meu proveito?

## AGAMÉMNON

Dir-se-á então que é obra tua, não minha.

## ULISSES

Se procederes deste modo, serás, em qualquer caso, uma pessoa digna.

## AGAMÉMNON

Contudo, fica sabendo uma coisa: eu era capaz de te fazer um favor maior ainda do que este. Mas ele, tanto aqui como no além-túmulo, será para mim igualmente odioso. A ti é permitido fazeres o que quiseres<sup>78</sup>.

1370

<sup>78</sup> Repare-se, mais uma vez, na observância dos princípios de simetria neste *agon*: a uma série de falas dos dois contendores com dois versos para cada um (vv. 1318-1323) segue-se um verso de cada um (vv. 1324-1325), para logo regressar ao esquema de dísticos (vv. 1326-1331), que desaguam numa argumentação cerrada de Ulisses (vv. 1322-1345); é então que se desenrola a longa *stichomythia* entre os dois (vv. 1346-1369). As palavras finais de Agamémnon são a sua rendição ao valor da amizade (*philia*). Como expressivamente escreve Hesk (2003), 128, Agamémnon “sucumbe à retórica da *philia*”, usada por Ulisses, e estas duas cenas de debate efetuam a “reabilitação” de Ajax e demonstram o heroísmo “iluminado” do rei de Ítaca (Hesk, 2003, 130).

*(Sai Agamémnon)*

## CORO

Quem quer que negue, ó Ulisses, que és sábio por natureza, sendo como és, é um louco. 1375

## ULISSES

E agora, a partir deste momento, anuncio a Teucro que tanto como era seu inimigo, sou agora seu amigo. E quero junto com ele sepultar este morto, com ele colaborar, sem omitir nenhuma das diligências que os mortais devem empreender para com os homens de maior valor. 1380

## TEUCRO

Valoroso Ulisses, em tudo só tenho louvores para as tuas palavras. Excedeste em muito as minhas expectativas. Tu, e só tu, sendo para Ájax o mais odioso dos Argivos, puseste-te ao lado dele para ajudar, e não consentiste, com a tua presença, estando tu vivo e ele morto, que ele sofresse um grande ultraje, como queria o frenético general ao chegar aqui, ele e o seu irmão de sangue, lançando-o fora sem respeito, privado de sepultura. Por isso, que o pai que governa o Olimpo, e a Erínia que não se olvida e a Justiça que tudo leva a seu termo destruam esses miseráveis miseravelmente, tal como eles queriam lançar fora, sem respeito e de forma indigna, este homem<sup>79</sup>. Porém a ti, ó descendente do velho pai Laertes, hesito em te deixar pôr a mão neste ritual fúnebre, a fim de nada se fazer que desagrade ao morto. Em tudo o mais, colabora connosco e, se quiseres trazer alguém do exército, não ficaremos nada ressentidos. De tudo eu vou tratar. E fica a saber que, para nós, és um homem nobre<sup>80</sup>. 1385  
1390  
1395

<sup>79</sup> Três divindades são invocadas, como é habitual, para garantir o efeito de uma maldição. Neste caso, são Zeus (“o pai que governa o Olimpo”), a Erínia e a Justiça (*Dike*).

Já anteriormente, vv. 835-844, Ájax clamara pelas Erínias, deusas vingadoras (vide supra, n. 47). Aqui, porém, Erínia no singular, em confronto com Zeus e *Dike*, são invocados, conforme nota Jebb, 257, “mais como mantenedores de uma ordem moral do mundo do que como deuses vingadores”.

<sup>80</sup> Teucro rejeita habilmente a piedosa oferta de Ulisses. Conforme observa Stanford, 232, a célebre cena do encontro dos dois heróis no Hades, em que a sombra do filho de Télamon não responde sequer ao rei de Ítaca (*Odisseia*, XI. 540-564), tornaria difícil a alteração aos dados da lenda.

Note-se que neste ponto Teucro dá a Ulisses o mesmo qualificativo (*esthlos*, “nobre”) que este aplicara a Ájax no v. 1344, durante a discussão com Agamémnon.

## ULISSES

Era assim que eu queria. Mas, se não te agrada que o executemos, elogio a tua  
atitude e retiro-me. 1400

(*Sai Ulisses*)

## TEUCRO

Basta! Já muito tempo se escoou<sup>81</sup>.  
Que alguns de vós abram depressa, com as mãos,  
uma vala profunda.  
Outros, que coloquem lá no alto  
uma trípode no meio das chamas, 1405  
ao banho sagrado apropriada.  
Que um grupo de homens  
traga de dentro da tenda  
os adereços que ele usava sob o escudo.  
E tu, menino, com a força que puderes, 1410  
toca com amor nos flancos do teu pai,  
para junto comigo o erguermos.  
Quentes estão ainda as veias,  
que projetam a sua negra força.  
Mas venham todos os homens que se dizem amigos,  
que se apressem, que andem,  
esforçando-se em honra deste homem 1415  
em tudo perfeito.  
† E não havia entre os mortais ninguém melhor †  
[do que Ájax, quando era vivo, digo-o eu.]

<sup>81</sup> Todo este final em anapestos é pura e simplesmente eliminado por Dawe na sua edição. Tal como naquela que seguimos, a de Lloyd-Jones e Wilson, apenas os vv. 1416-1417 se nos afiguram espúrios. Assim, as últimas palavras de Teucro soam como o epitáfio de um herói: *toi pant' agathoi* ("em tudo perfeito").

Além disso, para terminar o espetáculo, era necessário dar uma série de ordens. Tem-se discutido muito qual o modo como se executariam tais ordens, endereçadas, como são, a destinatários diferentes. Efetivamente, há um grupo que tem de abrir "uma vala profunda", outro que vai aquecer água para o banho ritual com que se purificava o cadáver, outro ainda que trará de dentro da tenda as armas de Ájax. Parece-nos mais avisada a solução adotada por Garvie, 250, segundo a qual, em vez do efeito de fragmentação causado pela partida de três grupos diferentes, teríamos apenas a visão de um cortejo fúnebre, em que todos tomavam parte, e que significaria, de acordo com as palavras de P. E. Easterling, *Metis* 3 (1988), 95, por ele citadas, "uma demonstração dos valores ideais da comunidade civilizada".



## CORO

Muitas coisas, depois de as verem,  
podem os mortais saber. Mas, antes disso,  
não há quem possa  
adivinhar o futuro<sup>82</sup>.

1420

(*Saem todos*)

---

<sup>82</sup> Os anapestos finais do Coro, de teor generalizante, são semelhantes, conforme já tem sido observado, aos de outras tragédias sofoclianas, como *Antígona* e *Electra*. Em Eurípides podem mesmo encontrar-se finais repetidos ou quase, como sucede com dois grupos de dramas: *Medeia*, *Alceste*, *Andrômaca*, *Helena* e *As Bacantes*, por um lado; e *Ifigénia entre os Tauros*, *Orestes* e *As Fenícias*, por outro.

EURÍPIDES

MEDEIA

AS TROIANAS

AS BACANTES

Página deixada propositadamente em branco

# MEDEIA\*

## INTRODUÇÃO

### A data

A *Medeia*, apresentada nas Grandes Dionísias de 431 a.C., juntamente com mais duas tragédias e um drama satírico que se perderam, não era a primeira peça de Eurípides. Pelo contrário, a estreia do mais jovem dos três grandes trágicos data-se habitualmente de 455 a.C., por sinal com uma peça ligada também a este tema, *As Peliades*. Mas é talvez *Medeia* a mais antiga das tragédias conservadas<sup>1</sup>.

Temos, portanto, um autor em plena maturidade (quer tenha nascido no dia da batalha de Salamina, em 480 a.C., como diz a tradição, quer em 485/84 a.C., como sugere o *Marmor Parium*), e uma representação que data de um ano que ficaria tristemente memorável: o do início da Guerra do Peloponeso. Tal não significa, porém, que Atenas não estivesse no seu máximo esplendor e que a ode entoada pelo coro no terceiro estásimo, em louvor da cidade, como lugar de eleição das Musas e da Sabedoria, não fosse plenamente merecida<sup>2</sup>.

---

\* Eurípides, *Medeia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013 (5.ª ed.).

<sup>1</sup> Das obras chegadas até nós, é provável que o *Ciclope* seja anterior, mas é um drama satírico. Anterior também *Alceste*, representada em 438 a.C. em quarto lugar da trilogia a que pertencia, o que tem motivado discussões infundáveis sobre a classificação a dar-lhe: tragédia ou drama satírico.

<sup>2</sup> A beleza da ode a Atenas tem sido exaltada repetidas vezes. Damos como exemplo as palavras de Page, 1938, vii (“o mais nobre dos seus hinos de louvor”) e as de Schlesinger, 1966, 49 (“o incomparável hino a Atenas”). Mais recentemente, a ode foi examinada à luz das teorias de Derrida e outros pós-estruturalistas no livro de Pucci, 1980, 116-121, que a cataloga como a descrição de um *locus amoenus*, que ao mesmo tempo representa a arte do autor e é uma peça convencional de *captatio benevolentiae*; atribui-lhe, é certo, um lugar de relevo no drama, mas considera que “a dimensão espiritual do jardim de Afrodite conota (...) o sentimento de vingança de Medeia, dá uma meta e centro à sua sobrevivência, e finalmente emblematiza tanto a arte do poeta que cria e encena esta Medeia como o seu ideal utópico de um espírito individual protegido por um enclave de sabedoria e beleza da violência da vida” (p. 109). Observa ainda que, com exceção dos Erotas, todas as figuras

## O mito

A história de Medeia é um caso excepcional na mitologia grega, por comportar elementos de magia. É certo que já na *Odisseia* encontramos Circe, descendente, como ela, do Sol, e que Hesíodo consagra um discutido passo da *Teogonia* (411-452) ao elogio de Hécate, a deusa presente a todos os actos, que mais tarde virá a ser a senhora das artes mágicas. Mas este tipo de figuras tinha uma conotação de exotismo que dificilmente se dissociava delas.

Ligada, desde tempos imemoriais, à expedição dos Argonautas, que, sob o comando de Jasão, foram à Cólquida reconquistar o velo de ouro e o trono de seu pai Éson, expedição essa que, por sua vez, parece assentar em reminiscências históricas que só agora começam a ser comprovadas<sup>3</sup>, Medeia, a princesa que ajudara o herói no difícil empreendimento, era referida no poema épico perdido de Eumelo, *Korinthiaka*<sup>4</sup>. Dessa história, só nos importa salientar que Hélios, o deus do Sol, deu Corinto a Aetes, pai de Medeia, e mais tarde os habitantes da cidade fizeram-na vir de Iolcos e proclamaram-na rainha, de onde resultou que Jasão se tornou rei de Corinto. Depois, continua Pausânias, que nos serve de fonte para aquele texto, “Medeia teve filhos, e, cada vez que dava um à luz, levava-o para o templo de Hera, a fim de o esconder, convencida de que, ocultando-os, eles se tornariam imortais; por último, compreendeu que as suas expectativas haviam falhado, e, sendo ao mesmo tempo surpreendida em flagrante por Jasão – que não teve perdão para os seus rogos, mas antes embarcou para Iolcos e se foi embora – por essa razão, Medeia também partiu, depois de entregar a Sísifo o poder”.

---

são femininas (pp. 121-122) e a esta feminilidade atribui um significado especial (p. 123). Em nosso entender, a “feminilidade” deriva apenas da prática da religião grega, documentada desde Homero e Hesíodo, de divinizar abstrações, e o segundo par estrófico do estásimo vinca profundamente a distância a que Medeia vai colocar-se dessa terra de eleição (vv. 846-850):

Mas dos rios sagrados a cidade,  
ou de amigos a terra hospitaleira  
como há-de receber  
a mãe que mata os filhos,  
ímpia entre as demais?

É interessante notar que Eurípides escreveu mais tarde uma obra, *As Suplicantes*, acerca da qual o autor do argumento observou: “Todo o drama é um encómio de Atenas”. Com outro famoso hino de Atenas viria Sófocles a embelezar a última das tragédias conservadas, *Édipo em Colono*, representada postumamente em 401 a.C.

<sup>3</sup> Vide J. Latacz, *Gymnasium*, 95 (1988) 410-411. Na *Odisseia* XII. 69-70, refere-se que, antes de Ulisses, só a nau de Argos “por todos cantada” passara entre Cila e Caríbdis. Este verso é um dos pontos de apoio da famosa tese de Meuli, *Odyssee und Argonautika* (Basel 1921), que só agora começa a ser impugnada, segundo a qual parte dos erros de Ulisses tomaram o seu modelo duma epopeia perdida sobre os Argonautas.

<sup>4</sup> O texto de Eumelo conserva-se num escólio a Píndaro, *Ol.* XIII.74, e num pequeno resumo em Pausânias 2.3.10 (frs. 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> Malcolm Heath, respectivamente).

O mesmo Pausânias (2.3.6) descreve a fonte de Glauce onde a princesa de Corinto se lançou para escapar ao veneno de Medeia. Tanto esta fonte como a de Pirene, mencionada no v. 69 da peça de Eurípidés, podem ainda hoje ver-se (embora reconstituídas na época romana) na cidade do Istmo.

É manifesto que se trata de duas versões distintas, como distintas são as que recolheram escoliastas e mitógrafos e o autor de um dos argumentos antigos, de que damos alguns exemplos: Hera prometeu tornar imortais os filhos de Medeia, por esta ter recusado os favores de Zeus, pelo que os Coríntios lhes prestaram honras; as mulheres de Corinto, não querendo obedecer a uma feiticeira estrangeira, mataram os seus sete filhos e sete filhas no templo de Hera Akraia, acto de onde derivou uma praga que só podia ser apaziguada pelo serviço anualmente prestado nesse santuário por outros tantos rapazes e raparigas da nobreza coríntia; Medeia matou Creonte e, com medo de retaliações, fugiu para Atenas, depois de depositar os filhos no templo da deusa, onde os parentes do rei os assassinaram, atribuindo-lhe a ela o crime.

Page, que refere esta e outras versões, conclui que dois pontos essenciais da tragédia de Eurípidés são da invenção do dramaturgo: o filicídio e a motivação do crime na infidelidade de Jasão<sup>5</sup>.

Se, por outro lado, Medeia começou por ser, como em tantas outras histórias, a donzela inocente que ajuda o herói a conquistar o velo de ouro, e só aos poucos se tornou a feiticeira que mata o irmão e o rei Pélias por artes mágicas<sup>6</sup>, ou se, pelo contrário, foi originariamente uma maga sinistra, devota de Hécate e a esta divindade muito ligada, é difícil de determinar. Note-se que o estudo de W. Burkert sobre as cerimónias do templo de Hera Akraia<sup>7</sup> apontam no sentido de o mito em causa ser um exemplo muito antigo de sacrifício ritual, de que se encontra um eco nas palavras da protagonista em 1053-1055: “A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios, é consigo”.

De qualquer modo, e para usarmos a terminologia do mesmo Burkert, é na forma que Eurípidés deu à história que o mito cristalizou<sup>8</sup>, foi assim que ele se transformou em motivo de inspiração de pintores e poetas desde a Antiguidade aos nossos dias<sup>9</sup>. E, porque assim é, chega a tornar-se irrelevante a questão da prioridade da

<sup>5</sup> Vide Page, 1938, XXII-XXV, que menciona todas as fontes e mais pormenores de cada uma das versões.

<sup>6</sup> A primeira interpretação é de K. Von Fritz, 1962, 325-333; a segunda de Gellie, 1988, 15.

<sup>7</sup> “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966) 118-119.

<sup>8</sup> O termo aplica-se, segundo este autor, quando o encontro e entrelaçamento de múltiplas estruturas recebe tratamento artístico tal, que a alteração de qualquer pormenor resulta em deterioração.

<sup>9</sup> De entre as pinturas, são especialmente famosas a do krater-de-volutas de Munique, do séc. IV a.C. (Pfuhl, fig. 795) e a de um fresco de Herculaneum e outro de Pompeia. Sobre o assunto, vide Page, 1938, LVII-LXVIII, e Trendall and Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London, 1971), 96-97, bem como E. Simon, “Die Typen der Medeadarstellung”, *Gymnasium* 61 (1954) 203-227.

perdida peça homónima de Néofron, que consideramos definitivamente resolvida por Page, na introdução à sua edição<sup>10</sup>, a favor do trágico de Salamina.

### Análise da peça

Numa só frase do seu argumento, Aristófanes de Bizâncio condensou o assunto da tragédia: “Medeia, devido ao seu ódio por Jasão, pelo facto de aquele ter desposado a filha de Creonte, matou Glauce e Creonte e os próprios filhos, e separou-se de Jasão para ir viver com Egeu”.

Outro argumento, certamente posterior<sup>11</sup>, para além de diversos comentários de natureza histórico-literária, a que já nos referimos, observa: “Admira-se a entrada, devido ao seu efeito extremamente patético”.

Com efeito, no início do prólogo, a ama de Medeia, sozinha em cena, começa uma longa e brilhante analepse evocativa da expedição dos Argonautas (vv. 1-15):

Quem dera que a nau de Argos, quando seguia para a terra da Cólquida, nunca tivesse batido as asas através das negras Simplégades, e que nas florestas do Pélion não houvesse tombado o pinheiro abatido, nem ele tivesse dado os remos aos braços dos homens valentes, que buscaram o velo de ouro para Pélias. Assim não teria Medeia, a minha senhora, navegado para as fortalezas da terra de Iolcos, ferida no seu peito pelo amor de Jasão. Nem, depois de convencer as filhas de Pélias a matar o pai, habitaria esta terra de Corinto com o marido e os filhos, alegrando com a sua fuga os cidadãos a cujo país chegara, em tudo concorde com Jasão. Porque é essa certamente a maior segurança, que a mulher não discorde do marido.

<sup>10</sup> Page, 1938, XXX-XXXVI, que reproduz os três fragmentos conservados, num total de 24 versos. Tudo deriva de uma afirmação contida nos argumentos antigos da peça, onde se declara, ao que parece com base em Dicearco, o qual teria seguido Aristóteles (o texto está corrupto), que Eurípides remodelou uma obra de Néofron, e de um passo de Diógenes Laércio (11.134), onde se regista que algumas pessoas atribuem a este último a autoria da tragédia que chegou até nós, rumor esse também ecoado pela *Suda*, s.v. Néofron.

A questão tem sido retomada nos últimos anos, frequentemente em apoio de Page. Já por exemplo B. Manuwald, 1983, reafirma a prioridade do Siciónio, e à sua defesa consagra todo um apêndice (pp. 50-56), concluindo que o fr. 3 não demonstra a prioridade de Eurípides, ao passo que particularidades estruturais ligadas à cena de Egeu e ao processo de motivação do infanticídio, bem como a notícia do argumento antigo, favorecem a anterioridade de Néofron. Devemos observar que parte destas conclusões assenta na flutuante questão da autenticidade do terceiro grande monólogo de *Medeia*, a que nos referiremos adiante, pelo que tudo se move num círculo vicioso. Por sua vez, Micheline, 1989, também defende a anterioridade de Néofron, embora aceite de novo o carácter genuíno do referido monólogo na totalidade. Pelo contrário, dois importantes livros, ambos publicados em 2002, o de Allan e o de Mastronarde (pp. 23 e 57-64, respectivamente) inclinam-se para a prioridade de Eurípides.

<sup>11</sup> Page, 1938, LV-LVI, supõe-no derivado da escola de estudos mitológicos do tempo de Dídimo (séc. I a.C.).

A última frase contém já uma das chaves da peça. A Ama amplifica sobre ela: actualmente é o contrário que sucede, pois Jasão desposou a filha do rei de Corinto, e Medeia, desesperada, clama pelos juramentos traídos, “abomina os filhos e nem se alegra em vê-los” (v. 36). E “ela é terrível, e quem a desafia como inimiga não alcançará facilmente vitória” (vv. 44-45).

Estão esboçados alguns dos motivos e perigos fundamentais: a discórdia conjugal, a perversão do sentimento materno, a quebra dos juramentos, a vingança.

A segunda parte do prólogo é constituída por um diálogo entre o Pedagogo, que acaba de entrar com os filhos de Medeia, e a Ama, a quem aquele fiel servidor da casa põe a par das últimas ameaças que sobre ela impendem: o exílio das crianças com a mãe. Em breve se escutam, vindos de entre cenas, os gritos de Medeia, que a Ama comenta, aterrada.

São esses gemidos que atraem o Coro, formado por quinze mulheres de Corinto, que, em versos líricos, entoam o párodo, alternando com novos gritos de Medeia e reflexões amarguradas da Ama.

É a pedido do Coro que a Ama vai buscar Medeia, a fim de a consolar com as suas palavras. Assim fica preparada a entrada da protagonista em cena, no primeiro episódio.

É uma presença surpreendente e quase contínua até final da peça. Efectivamente, não obstante algumas tentativas, ao longo dos últimos anos, para supor uma ou mesmo duas saídas de cena antes do v. 1250, em que vai dentro de casa para matar os filhos, para logo reaparecer em 1318, não há indícios seguros no texto de que tal se verificasse<sup>12</sup>.

Quem aparece em cena, porém, não é a mulher desesperada, quase aniquilada, que a Ama descreve nos vv. 24-25 (“jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo”), e que misturava com imprecações o anseio por uma morte libertadora (vv. 145-147). Pelo contrário, como já tem sido repetidamente notado, é uma pessoa que vem calmamente expor a sua situação de exilada e de esposa traída.

É um discurso célebre, quer pela sua habilidade, apontada ao desejo de ganhar a promessa de convivência do Coro, quer pelas informações que fornece sobre a condição da mulher perante as obrigações do casamento<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Designadamente, os artigos de Gredley, 1987, 27-39, e Gellie, 1988, 15-22. Entende o primeiro destes helenistas que a aplicação dos venenos anunciada no v. 789 tem de ter uma ocasião, e que essa é o tempo em que decorre a ode coral do elogio de Atenas, e que a partida simultânea, em 823, de Medeia e da Ama marca efectivamente o começo do plano de vingança. Ao contrário do que afirma este autor (p. 33), entendemos que todo o segundo par de estrofes, dirigido repetidamente à protagonista, não dispensa a sua presença. Tão-pouco nos parece que haja uma segunda saída em 1055 (no que é secundado por Gellie, p. 21), verso no qual, como tantos outros, ele marca o final do terceiro monólogo. A este ponto voltaremos adiante.

<sup>13</sup> O passo foi muito usado como prova da reclusão das mulheres gregas. Porém, como anotou Reckford, 1968, 338, com bibliografia na nota 18, o mito da mulher presa no gineceu explodiu. Muito



Em dois versos apenas, o Coro dá o seu assentimento, para logo anunciar a chegada do rei de Corinto. No diálogo que se segue, Medeia, de novo submissa e até suplicante, consegue de Creonte a concessão de mais um dia antes de partir para o exílio.

É então que Medeia profere o primeiro dos seus grandes monólogos: aquele em que, depois de esclarecer as razões da sua aparente subserviência, examina os vários planos possíveis de vingança<sup>14</sup>. É a primeira vez que vemos a mulher destrocada a reincarnar na servidora da deusa da magia<sup>15</sup> (“pela minha senhora, a quem presto culto acima de todos, e que escolhi para me ajudar, por Hécate, a que habita no recesso do meu lar” – vv. 395-397) e a planear na nossa frente. Ao mesmo tempo, os vv. 386-391 motivam a necessidade de aguardar que alguém lhe ofereça refúgio.

As últimas palavras da heroína anunciaram o grande combate. No estásimo primeiro, o Coro, ante a inversão de valores a que está a assistir, exulta com a perspectiva da fama que advirá às mulheres, para depois se compadecer das ofensas à esposa traída.

No segundo episódio, tem lugar uma violenta altercação entre marido e mulher, aquele aparentando no começo e no fim o desejo de ajudar, e tentando provar, com os mais cínicos argumentos, a bondade da sua decisão de contrair novas núpcias, esta, recordando todos os riscos a que se expusera para benefício dele: domar os touros ignispirantes, matar a serpente que guardava o velo de ouro, matar o próprio irmão e o rei Pélias. Os episódios míticos são mencionados à passagem; os sentimentos de despeito, ciúme, indignação de Medeia dominam a cena, que termina numa ameaça velada.

O Coro reflecte, no estásimo segundo, acerca dos perigos em que se encontra a heroína, sob o império de uma paixão que degenerou em discórdia insaciável, privada do solo pátrio, e faz votos por que nenhuma dessas situações lhe caiba em sorte.

Tem então lugar o discutido episódio de Egeu, que Aristóteles censurou expressamente na *Poética* 1461b, 20-21, considerando-o *alogon*, ou seja, não racionalmente motivado. Depois do Estagirita, muitos foram os autores que o criticaram, não obstante saber-se que a acção desta na cidade de Teseu dera o tema a outra tragédia perdida de Eurípides, *Egeu*, cuja data se desconhece. A posição inversa começou a acentuar-se na segunda metade do século XX, com os trabalhos de

---

se tem publicado sobre a matéria nos últimos anos. Mas talvez ninguém tenha resumido a questão em tão poucas palavras como Allan, 2002, 49: “Qual era então o estatuto das mulheres na Atenas do séc. V? Não há uma resposta simples nem única: depende tanto da área em questão (política, leis, religião, *oikos*, mito, etc.) como da classe social das mulheres em causa”.

<sup>14</sup> Sobre a possível inautenticidade de grande parte deste passo, de vv. 368 a 394, vide Hübner, 1985, 22-32.

<sup>15</sup> Discordamos, portanto, da interpretação de Knox, 1977, 212-214, e aproximamo-nos das de Pulquério, 1975, de Gellie, 1988, 15-22, e de Mastronarde, 2002, 24-25.

Buttrey e Dunkle, até ao extremo de a considerar uma cena trivial da peça<sup>16</sup>. Prevista, como dissemos, nos vv. 389-391, é o bastião por que Medeia ansiava para realizar o seu plano de vingança. Num arranjo de igual para igual<sup>17</sup>, a princesa obtém do rei de Atenas, mediante juramento, a promessa de hospitalidade, desde que consiga evadir-se da terra de Corinto, e Egeu recebe em troca a garantia de que conseguirá a descendência por que anseia. Pelo que podemos afirmar que se cruzam aqui três motivos fundamentais da peça: a fidelidade aos juramentos, o valor da hospitalidade, o desejo de perpetuação através dos filhos.

Outro grande monólogo de Medeia precisa, agora com todos os pormenores, o plano de vingança: mandará chamar Jasão, para o convencer a obter da noiva que receba os seus filhos, portadores de presentes envenenados; a seguir, virá “a mais ímpia das acções” (v. 796), o morticínio dos filhos, que aniquilará toda a casa do marido. O Coro, até aí concordante com a esposa ultrajada, tenta dissuadi-la.

Do terceiro estásimo já falámos: o hino a Atenas, motivado pela passagem de Egeu, essa terra de eleição que não pode receber a destruidora da sua progénie, “ímpia entre as demais” (vv. 849-850).

No episódio seguinte, uma Medeia aparentemente contrita, até à adulação, alcança do marido quanto pretendia, embora vacile por duas vezes, e os olhos se lhe encham de lágrimas ao ver os filhos.

Em dois pares de estrofes, o Coro antevê a desgraça que a todos vai atingir: a morte das crianças, a da filha de Creonte, as ilusões de Jasão, a dor futura de Medeia.

O quinto episódio é assinalado pelo regresso do Pedagogo com as crianças. Num breve diálogo, cheio de subentendidos sinistros, Medeia ouve, com lágrimas, a notícia de que os seus presentes foram aceites e os filhos autorizados a ficar.

Logo após a saída daquele, a mãe fica só com as crianças. O monólogo que então profere, em que se digladiam, no espírito da protagonista, a paixão da vingança e o amor maternal, é o mais célebre e o mais discutido da tragédia. Dele nos ocuparemos separadamente.

O Coro, num sistema anapéstico, reflecte tristemente sobre as preocupações causadas pelos filhos aos mortais, preocupações essas que podem transformar-se num drama pungente.

Um Mensageiro ofegante entra em cena para narrar, à própria autora do crime, ávida de pormenores, a morte horrorosa da filha de Creonte, seguida da do rei seu pai, ao tentar acudir-lhe. O comentário do Coro reforça a noção da justiça do castigo de Jasão, e, a acreditar na tradição manuscrita, tem uma palavra de

<sup>16</sup> T. V. Buttrey, “Accident and Design in Euripides’ Medea”, *American Journal of Philology* 79.1 (1958) 5-6, apud Dunkle, 1969, 97-107. Outros autores põem em relevo a simetria que se estabelece em volta desta cena, no meio de três visitas contrastantes, sendo a terceira paralela à primeira, e em ambas a heroína capaz de obter o que pretende devido à sua apregoada *sophia* (Easterling, 1977, 184-185).

<sup>17</sup> O facto, já observado por vários, foi novamente sublinhado por Gredley, 1987, 31-32, que notou ainda que Egeu contrasta, como verdadeiro amigo, com a falsidade de Jasão na cena anterior.

comiseração para com a sua noiva. Os melhores editores da peça continuam, porém, a considerar os três versos uma interpolação de um actor – uma das muitas, aliás, que se vão acumulando ao longo do texto<sup>18</sup>. Medeia renova os seus propósitos e sai de cena com uma conclusão desesperada (“E eu – que desgraçada mulher que eu sou!”). O Coro volta a invocar, como no começo do drama (e no ritmo agitado dos dócmios, e não dos dáctilo-epítritos dos estásimos anteriores), as divindades primevas da Terra e do Sol, antepassado daquela mulher, “antes que com mão suicida ela ataque os próprios filhos”. Ouvem-se os gritos das crianças e as hesitações do Coro<sup>19</sup>, logo seguidas da sua condenação final do acto, e da antístrofe, em que se invoca um precedente mítico conhecido – um único, o da enlouquecida Ino! – para tão nefando crime.

Jasão acorre, na esperança de poder ainda salvar os filhos da ira dos parentes da casa real. O Coro, porém, informa-o da dupla desgraça que acaba de atingi-lo. Jasão tenta, em vão, que lhe abram as portas.

O final da peça decorre no plano sobrenatural, simbolizado pelo aparecimento de Medeia, no carro do Sol, com os cadáveres dos filhos. No meio de um violento requisitório entre os dois esposos, a feiticeira de Colcos, tal como um *deus ex machina* (e assim lhe chamou Aristóteles na *Poética*, 1454b, 1, ao criticar este desfecho) anuncia a instituição do culto dos filhos, no templo da deusa Hera Akraia, a sua própria partida para Atenas, e a morte de Jasão, ferido por um fragmento da nau de Argos.

O Coro termina com cinco versos comuns a outros finais de dramas euripidianos, mas perfeitamente adequados ao factor do inesperado, também aqui presente<sup>20</sup>.

## As figuras

A personalidade de Medeia domina, indiscutivelmente, toda a peça. Traçado de antemão o seu impetuoso temperamento na fala da Ama, ela surge-nos como um ser de razão e observação no primeiro episódio, e a mesma frieza calculista se evidenciará na fala com Creonte, com Egeu, no segundo diálogo com Jasão. Mas, neste mesmo episódio, o sentimento maternal a trai por duas vezes, como já vimos, fazendo-lhe aflorar as lágrimas aos olhos. O mesmo sucede ao ouvir o anúncio do Pedagogo, de que os presentes haviam sido bem recebidos pela filha de Creonte.

<sup>18</sup> Vide infra, nota 109.

<sup>19</sup> Não cremos, ao contrário de Gredley, 1987, 39, que o Coro saia de cena nesta ocasião para tentar ajudar as crianças, a despeito do que se diz nos vv. 1275 sqq. Não só o procedimento seria de todo anormal na tragédia grega, como a essa possibilidade se opõem os vv. 1314 e 1317, que não deixam dúvidas de que as portas da casa estão trancadas.

<sup>20</sup> Para mais pormenores, vide infra, nota 132. A edição de Diggle (1987) atetiza-os, mas a norma do teatro de Eurípides é que seja o Coro a fazer o comentário final.

No êxodo, pelo contrário, todos os vestígios de humanidade parecem ter desaparecido. Na frase feliz de Cunningham, o carro é uma “metáfora visual da sua transformação interior”<sup>21</sup>. Por outro lado, pode também afirmar-se, com Reckford, que não há um momento preciso a partir do qual Medeia se torne fria e inumana<sup>22</sup>. Diremos que um dos grandes feitos de Eurípides foi precisamente o modo como combinou, nesta tragédia, três ingredientes dificilmente solúveis: a magia pertencente à lenda, a violência da paixão de uma mulher ofendida, a monstruosidade do crime praticado.

Naturalmente que uma figura tão complexa se tem prestado às mais variadas interpretações, sobretudo nos últimos tempos. Gellie<sup>23</sup> reconhece mesmo que a crítica moderna tem tendência para racionalizar “a faceta exótica de Medeia e deixar apenas o retrato de uma mulher ultrajada”. Sem tentar sequer sumariar as muitas teorias formuladas, não podemos deixar de mencionar, pela larga aceitação de que tem gozado, a que encontra na actuação da feiticeira da Cólquida a aplicação do código heróico que distingue um Aquiles, um Ajax, até mesmo uma Antígona<sup>24</sup>. Apontam-se as palavras-chave desse mesmo código, como as de honra e glória, a determinação de evitar, ainda que pelo preço da sua própria vida, o escárnio dos inimigos<sup>25</sup>. Knox, o autor do famoso estudo sobre os heróis sofoclianos, *The Heroic Temper* (Berkeley, 1966), fornece mesmo uma série de exemplos, acompanhados das palavras gregas correspondentes, que mostram a proximidade com aqueles, designadamente com Ajax, na peça homónima, onde, em seu entender, até o prazo de um dia acentua a semelhança<sup>26</sup>. O mesmo helenista observa, contudo, a existência de diferenças essenciais: a protagonista tem de esconder os seus planos de todos, excepto do Coro, donde resulta que não existe outra figura que lhe faça um apelo à razão; pelo contrário, uma das originalidades de Eurípides é que essa tirada é feita pela própria Medeia, na segunda fala com Jasão; além disso, a heroína tem como adversária a si mesma e, ao invés dos heróis sofoclianos, que se sentem abandonados pelos homens e pelos deuses, não tem dúvidas, desde a primeira vez que aparece, de que os deuses apoiam a sua causa<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> “Medea ἀπὸ μηχανῆς”, *Classical Philology* 49 (1954) 159, apud Reckford, 1968, 333.

<sup>22</sup> Reckford, 1968, 356 *et passim*.

<sup>23</sup> 1988, 19.

<sup>24</sup> Exemplos de comparação com o herói da *Ilíada*: Schlesinger, 1966, 53; Bongie, 1977, 27, 56; Easterling, 1977, 183; Foley, 1989, 76, 81; com Ulisses: Foley, 1989, 76, 81; Michelini, 1989, 134; com os heróis sofoclianos, Ajax em especial: Bongie, 1977, 30-33, 56; Easterling, 1977, 183; Knox, 1977, 196, que por sua vez cita A. Maddalena, “La Medea di Euripide”, *Rivista di Filologia e Istruzione Classica* 91 (1963) 137-138; Barlow, 1989, 161; Foley, 1989, 76, 81; Michelini, 1989, 134; com Antígona: Hübner, 1984, 415; com Hércules, da tragédia homónima de Eurípides: Barlow, 1989, 161.

<sup>25</sup> Exemplos em Barlow, 1989, 161, 162.

<sup>26</sup> Knox, 1977, 196, 198-199.

<sup>27</sup> Knox, 1977, 199-205.

Todas estas restrições, tão agudamente detectadas por um dos melhores conhecedores actuais da tragédia grega, demonstram, a nosso ver, a pouca consistência da tese inicial. Efectivamente, há uma contradição básica em atribuir à complexa psicologia de Medeia a estatura linear dos grandes heróis da *Ilíada*. Não é a “moral heróica da honra”, tão bem definida por Marrou<sup>28</sup>, e que leva Aquiles ao sacrifício consciente da própria vida, a que impele a descendente do Sol ao infanticídio, mas o desejo de torturar Jasão. O mesmo se aplica, quer ao Ajax homérico, quer ao sofocliano. Tão-pouco a figura luminosa de Antígona pode ser comparada com a tortuosa mentalidade da heroína da tragédia de Eurípides.

E contudo – e aqui se reconhece a arte do dramaturgo – ele consegue extrair a figura de Medeia das suas origens bárbaras e do seu passado criminoso e fazê-la entrar em consonância não só com as mulheres gregas que constituem o Coro, como com o espectador, que compartilha o seu sofrimento e as suas angústias, dentro dos melhores preceitos aristotélicos<sup>29</sup>.

Esquecidos, ou pelo menos esbatidos, os presságios sombrios delineados pela Ama no prólogo, remetidos para os venenos dos seus presentes e para o êxodo no carro do Sol os seus dotes sobrenaturais, Medeia aparece em cena como a mulher que tudo sacrificou – a sua família, o seu país – por um homem que acaba de a trair. Ela é nessa ocasião uma estrangeira desamparada, que facilmente capta a simpatia das mulheres de Corinto, simpatia que se transforma em convivência, até ao momento em que se lhes torna clara a última parte do plano da heroína (vv. 811-813). A partir daí, repetidamente, quer na segunda metade do estásimo terceiro (apenas com uma palavra de compaixão no final do estásimo quarto), quer no decurso do agitado estásimo quinto, o Coro tem consciência do horror do crime que não consegue evitar.

Mas essa consciência do horror do acto planeado é também a da própria Medeia. E mais ainda: ela debate-se, a partir do terceiro episódio, entre a atracção da vingança sobre o esposo infiel, e a autoflagelação que resultará do sacrifício dos filhos<sup>30</sup>. Precisamente, nas hesitações dilacerantes do seu espírito, que atingem o ponto culminante no último dos grandes monólogos, reside, a nosso ver, a essência do drama<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité* (Paris, 1965) 41. Note-se contudo que, Pulquério, 1975, 590, ao aproximar as hesitações de Medeia, no grande monólogo de que falaremos adiante, das de Orestes antes do matricídio, nas *Coéforas* de Ésquilo, observou com justeza: “Mas a responsabilidade terá de a assumir completa, porque não tem a seu lado ninguém a ajudá-la a construir a sua solução, ninguém que, no momento decisivo, lhe recorde a ordem de um deus”.

<sup>29</sup> *Poética* 1453b, 1-7.

<sup>30</sup> Aceitamos a hipótese, já defendida por vários (e.g., Schlesinger, 1966, 49), de que é a partir deste momento que se fixa o plano definitivo de Medeia, embora reconheçamos, com Easterling, 1977, 186, que vários passos apontam desde o começo para o infanticídio. Esta autora observa ainda que as estatísticas modernas de alguns países tidos como civilizados demonstram que esse tipo de crime está longe de ser raro (p. 186).

<sup>31</sup> Como muito bem observou Barley, 1989, 170, “o facto significativo é que Medeia, a despeito da enormidade do crime, é apresentada como um ser humano, não como um monstro, e, como a maior

Jasão tem sido justamente caracterizado como um exemplo acabado de egoísmo<sup>32</sup>. Falha por completo numa das mais sagradas obrigações para os Gregos: a lealdade aos juramentos (vv. 21-22). O primeiro dos seus diálogos com Medeia, o do segundo episódio, é cínico e calculista; o segundo, no quarto episódio, reencarece os seus ares protectores. No êxodo, não fica bem claro se prevalece o desgosto da perda irreparável dos filhos – a que nem sequer pode dar sepultura – se o desespero de se ver totalmente privado de descendência.

Diversas figuras menores são tratadas com o cuidado habitual em Eurípidés. Assim, a Ama é uma pessoa dedicada à sua senhora, que sofre com ela (vv. 56-58), mas não sua seguidora incondicional (como a sua congénere em *Hipólito*): pelo contrário conhece o seu carácter impulsivo e temível, e tenta afastar as crianças de perigos que só ela adivinha (vv. 44-45, 89-95, 98-105). O Pedagogo é homem prudente, que ouve “sem parecer estar à escuta” (v. 67), junto à fonte de Pirene, as últimas decisões que ameaçam o destino de Medeia, e só muito instado as revela à sua companheira de servidão (vv. 65-68); facilmente dá a sua sentença, quer sobre o comportamento de Jasão (vv. 76-77), quer sobre o dos seres humanos em geral (vv. 85-88). Mais compassivo no começo do quinto episódio, é novamente com uma fala sentenciosa que tenta consolar a sua senhora (vv. 1017-1018).

Egeu e Creonte têm cada um uma cena, em que ambos facilmente são persuadidos pela *sophia* de Medeia. “Os homens de idade não conseguem resistir-lhe” – como observa graciosamente Page<sup>33</sup>. Ambos tiranos no sentido histórico do termo, Creonte, a princípio solene e incisivo nas suas ordens, deixa-se envolver pela argumentação a que é mais sensível – o seu amor de pai –, e reconhece: “A minha vontade em nada é a de um déspota [literalmente: “tirânica”]; muitas vezes arruinei a situação, por ser compassivo. E agora eu vejo que erro, ó mulher, mas, mesmo assim, ser-te-á concedido” (vv. 348-351). Não mais tornamos a vê-lo. Mas sabemos pelo relato do Mensageiro que morreu ao tentar libertar a filha das chamas que a devoravam (vv. 1204-1221)<sup>34</sup>.

De Egeu se disse já que era um salvador pouco digno de admiração, que não queria ofender as leis da hospitalidade, e que a sua relação com Medeia era só de interesse<sup>35</sup>. Esta interpretação, porém, não leva em conta a importância de tais leis entre os Gregos. Por isso, tudo terá de ser feito “segundo a justiça” (v. 724).

---

parte dos seres humanos, como uma mistura de diferentes elementos”.

<sup>32</sup> Cf. Dunkle, 1966, 102: “Jasão é o arquétipo do homem egoísta. É-lhe impossível amar uma mulher”. Já nos parece duvidoso que Medeia deva considerar-se ainda mais egoísta (*ibidem*, p. 103).

<sup>33</sup> 1938, XIV.

<sup>34</sup> Dunkle, 1969, 103, vai ao ponto de afirmar. “As relações humanas que Eurípidés cria nesta peça são infrutíferas, estéreis, vazias de amor – excepto num caso, a relação entre Creonte e a filha. Sem dúvida como contraste para acentuar a esterilidade das outras figuras, Eurípidés tornou Creonte capaz de um amor real e descomprometido do interesse próprio”.

<sup>35</sup> Dunkle, 1969, 98, 100.

Com amizade e simpatia, ele ouvira a história da princesa da Cólquida e censura o procedimento de Jasão. Perante a súplica de Medeia e a promessa de lhe obter a descendência que procurava, responde: “Por muitos motivos estou pronto a conceder-te essa graça, ó mulher, primeiro por respeito aos deuses, depois pelos filhos cuja procriação me anuncias” (vv. 719-721). Prestado o juramento, o Coro confirma esta impressão de dignidade e bom senso do rei de Atenas (vv. 759-763):

Possa o filho de Maia, o deus que guia  
as gentes, a casa levar-te, e assim  
se cumpram teus desejos, ó Egeu,  
tu, que homem tão nobre nos pareces.

Os Mensageiros são geralmente, nas tragédias gregas, figuras compassivas para com aqueles a quem vêm anunciar as desgraças ocorridas. Mas algum pormenor individualiza habitualmente cada um deles em Eurípidés. Este, por exemplo, a ser autêntico o v. 1121, começa por invectivar o procedimento de Medeia, para logo adiante classificar de louca a sua alegria perante as terríveis notícias (vv. 1129-1131). As palavras iniciais da narrativa revelam a sua dedicação (“regozijámo-nos, nós, os escravos, que com teus males nos havíamos afligido” [...] “eu mesmo, era tal o prazer, que segui com elas [as crianças] para os aposentos das mulheres” – vv. 1038-1039, 1141-1142). O final da *rhexis*, porém, é peremptório: “E, para mim, o teu caso está fora de discussão [...] aqueles dentre os homens que têm fama de sábios e de artificiosos nos seus discursos, esses mesmos merecem o maior dos castigos” (vv. 1122, 1125-1127). É do Mensageiro, afinal, a mais incisiva das condenações do primeiro dos crimes praticados no decurso da peça.

As crianças, a que Eurípidés dá frequentemente no seu teatro papel de algum relevo, são figurantes todo o tempo, excepto no breve espaço entre cenas de 1271-1272 e 1277-1278, em que lhes cabe – ou melhor, cabe ao actor que lhes dava voz – descrever, quase graficamente, os movimentos da mãe filicida e silenciosa.

Do coro das mulheres de Corinto podemos dizer que não incorre na famosa censura de Aristóteles<sup>36</sup>. Já vimos como elas se tornam solidárias com a situação da esposa ultrajada e lhe dão o prometido apoio. Vimos ainda como, a partir do anúncio claro do plano do infanticídio, elas se distanciam da protagonista, a quem censuram horrorizadas. Não se pode afirmar que seja um coro interveniente – como sucede nalgumas tragédias gregas, embora geralmente se afirme o contrário – mas é pelo menos conivente e entusiasma-se facilmente com um certo feminismo que percorre a peça<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> “O Coro deve considerar-se como um dos actores, como parte do conjunto, que toma parte na acção, não como em Eurípidés, mas como em Sófocles” (*Poética* 1456a).

<sup>37</sup> Sobre o assunto, vide infra, nota 46 da tradução.

## O grande monólogo de Medeia (1021-1080)

Em toda esta peça se têm detectado as chamadas interpolações de actores, sobre as quais a maior parte dos editores está de acordo, e que vão devidamente assinaladas na tradução com os sinais diacríticos usuais. Geralmente são antecipações de versos que têm o seu lugar próprio mais adiante, e a sua exclusão só melhora o texto. Diferente é o caso do chamado grande monólogo de Medeia que, esse sim, está no centro do drama<sup>38</sup>. A controvérsia sobre a autenticidade desta *rhexis* entre 1056 e 1080<sup>39</sup> principiou há mais de um século e reacendeu-se nos dois últimos decénios, até atingir o clímax da excisão de todo o passo na edição de Diggle.

Saudada por alguns como uma medida salutar<sup>40</sup>, outros helenistas vieram, porém, em defesa – total ou parcial – dos versos em causa. Não vamos renovar a discussão, que não seria oportuna neste lugar, mas apenas mencionar as objecções principais: a presença ou ausência dos filhos em cena é pouco clara (1021, 1040, 1053, 1069 asseguram-na; mas, a ser assim, eles ouviriam algumas referências demasiado precisas à sorte que os aguardava); com o texto como está nos manuscritos, Medeia mudaria quatro vezes de resolução, em vez de uma só; e, sobretudo, os vv. 1068-1080 importariam um tema – o da *akrasia* – que seria estranho ao resto da peça.

A primeira e a segunda objecções poderão resolver-se com os argumentos de ordem estilística e lógica de Kovacs, para cujo artigo remetemos o leitor. Este helenista limita a excisão a 1056-1064<sup>41</sup>, o que diminui o espaço entre o acto de mandar os filhos para casa e a despedida e reduz o número de hesitações a uma só, a de 1040-1047. Ao contrário destes, os vv. 1065-1080 têm um “estilo rigoroso, lúcido”, e “os seus característicos maneirismos são os da grande época da tragédia ática”<sup>42</sup>.

A dificuldade persiste, porém, nos três últimos versos, justamente os mais célebres e impressionantes. É conhecido o entendimento que deles teve Crisipo, o primeiro a

<sup>38</sup> Pohlenz, 1954, 256, chama-lhe “o cume da tragédia”. “Não há tirada na tragédia ática que tenha feito uma impressão mais forte sobre gerações posteriores do que o adeus de Medeia aos filhos” observou Reeve, 1972, 51. “Um dos passos mais poderosos do drama europeu”, disse Kovacs, 1986, 352.

<sup>39</sup> Bergk, *Griechische Literaturgeschichte III* (1884), 512, n. 14. A bibliografia renovada sobre o assunto pode ver-se em Kovacs, 1986, 343 e n. 1, em Rickert, 1987, 92 e n. 3, e ainda em Foley, 1989, 61-62, à qual devem acrescentar-se Gellie, 1988, Barlow, 1989, Allan, 2002, 126, nota 13.

<sup>40</sup> E.g. Gredley, 1987, 36. Já, por exemplo, Foley, 1989, 84, n. 79, reconhece que a excisão de 1056-1080, total ou parcial, não resolve por completo as objecções levantadas contra esses versos. Também Michelini, 1989, defende a sua manutenção. Note-se que, segundo Allan, 2002, 126, n. 12, Diggle terá já reduzido a exclusão aos versos 1044-8 e 1053-66. Note-se que, na sua edição, Van Looy, 1992, apenas atetiza 1062-1063, tal como Pierson, por repetirem 1240-1241, propondo embora, no aparato crítico, que possam conservar-se desde que se eliminem aqueles. Mastronarde, 2002, procede de igual modo, apoiando-se na omissão de 1062-1063 num papiro.

<sup>41</sup> Kovacs, 1986, seguido por Barlow, 1989. Um dos argumentos de peso a favor da sua autenticidade é, no entanto, a possível paródia de Aristófanes nos *Acarneuses* 480-489, já notada por Leo, Page e muitos outros, e retomada por Michelini, 1989, 120, n. 28.

<sup>42</sup> Citações de Kovacs, 1986, 348, que seguidamente faz a análise estilística do passo.



citá-los, ao que parece, como a expressão do conflito entre paixão e razão. Depois do filósofo estoíco, muitos grandes autores retomaram a explicação, designadamente Snell e Diller<sup>43</sup>. O primeiro mostra (1964, 54-55) como o *θυμός* do v. 1079 corresponde ao que futuramente Platão designará por “concupiscível” no conhecido passo do Livro IV de *A República* em que analisa os elementos da alma (436a-439e) e colhe o seu sentido, mais do que na tradição homérica, no fragmento B 85 Diels-Kranz de Heraclito *θυμῶι μάχεσθαι χαλεπόν · ὃ γὰρ ἂν θέληι ψυχῆς ὠνεῖται* “é difícil lutar contra a fúria; quem o quiser paga-o com a alma”.

Autores mais recentes impugnam, não só esta interpretação, como a presença da chamada *akrasia* nas palavras da heroína<sup>44</sup>.

A estranheza do facto reside, sobretudo, no sentido a dar a *θυμός* e a *βουλευμάτων*, tanto mais que este último lexema figura duas vezes, apenas umas dezenas de versos atrás (1044, 1048), para designar os planos de matar os filhos, e aqui parece ser exactamente o contrário, pois a eles se vai sobrepor o *θυμός*. Por isso têm sido propostas emendas como *μαθημάτων* (Koechhy) – que seria um hábil reencarecimento sobre o *μανθάνω* do verso anterior, se não tivesse contra ele toda a tradição manuscrita e os muitos autores que citaram o passo. Difícil é também atribuir a *βουλεύματα* o sentido de “conhecimento do bem e do mal”, como observam vários helenistas<sup>45</sup>. Por outro lado, reduzir o passo a um reconhecimento, por parte da heroína, “da dor e do custo da sua acção”, como propõe Rickert, 1987, 114, parece insuficiente para epílogo do grande conflito moral que acaba de se desenrolar na nossa frente. Além disso, a insistência na palavra *κακός* (três vezes entre 1077 e 1080) e o valor do aprendido através da reflexão que está implícito em *μανθάνω* (1078) levam a reconhecer a presença de princípios morais em jogo. Por todos esses motivos, nem mesmo a solução proposta por Barlow<sup>46</sup>, “a minha raiva impele-me com mais poder do que o cálculo das suas consequências”, nos parece satisfatória, pelo que preferimos regressar à interpretação de Snell e de

<sup>43</sup> Snell no influente artigo “Das früheste Zeugnis über Sokrates”, *Philologus* 92 (1948) 125-135, e no livro *Scenes from Greek Drama* (Berkeley, 1964), cap. III (é dele a equivalência que demos a *thymos* ‘fúria’ e *psyche* ‘alma’ no fragmento de Heraclito); Diller, 1966, 267-275. Veja-se também W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch* (Berlin, 1926) 198.

<sup>44</sup> É o caso, entre outros, de Rickert, 1987, seguindo na esteira de Lloyd-Jones e Kovacs, que entendem que não está aqui presente o tema do conflito entre *Leidenschaft* e *besseres Wissen*. Por sua vez, Micheli, 1989, 133, julga, pelo contrário, que se encontra aqui o germe do que mais tarde há-de originar a linguagem filosófica da *akrasia*. Para outras interpretações e respectiva discussão, veja-se ainda Allan, 2002, 91-93 e notas 11-26, e Mastrorarde, 2002, 393-397.

<sup>45</sup> E.g. Kovacs, 1986, 351, nota 12; Rickert, 1987, 102. Diller, 1966, cita o v. 744 de *Hécuba*, onde a palavra significa “pensamentos”, “reflexões”. Gellie, 1988, 21, n. 20, propõe que se entenda por *βουλεύματα* “planos de vingança sem dor”. Foley, 1989, discute os vários sentidos dos dois lexemas em causa, sobretudo em Eurípidés, para concluir que é melhor não classificar *thymos* no monólogo como “paixão irracional” ou ‘fúria’, mas uma capacidade localizada em Medeia que a impele à acção” (p. 70), suprimindo assim a oposição moral entre paixão e razão (p. 71).

<sup>46</sup> 1989, 166.

tantos outros, designadamente Lesky, segundo o qual, diferentemente do seu emprego anterior, os *βουλεύματα* do v. 1079 se referem “às longas e oscilantes reflexões de Medeia”<sup>47</sup>.

### O “*deus ex machina*”

Das peças de Eurípidés conservadas, são numerosas as que terminam com um *deus ex machina*, cuja função é, como geralmente se reconhece, fazer regressar a história ao quadro mítico a que pertencia, fornecer um *aition* para qualquer culto local, prever o destino de algumas figuras. Tudo isto se verifica no final da peça de que estamos a ocupar-nos: Medeia volta a ser a descendente do Sol, institui o culto dos filhos no templo de Hera Akraia, e profetiza o modo como Jasão sucumbirá, depois de ter anunciado a sua própria partida para a terra de Erecteu.

Neste género de final, a divindade (com excepção do caso presente, é sempre um deus, ou mesmo dois, como os Dioscuros em *Electra*), pode querer provar aos homens que os seus caminhos, mesmo que aparentemente errados, estão certos (como em *Íon*), mas na maior parte dos exemplos não se preocupa com a reposição da justiça, ou, melhor dito, não é uma teodiceia. Assim sucede na discutidíssima e desconcertante aparição de Apolo ao terminar de *Orestes*, a última peça que Eurípidés apresentou em Atenas. O mesmo se passa na tragédia em apreço, onde, como escreveu Gellie “qualquer coisa que se pareça com um juízo ético está excluída”<sup>48</sup>. Por isso não podemos, de modo algum, aceitar a explicação de Bongie, de que esta dádiva do carro simboliza o reconhecimento, a glória que a heroína ganhou aos olhos dos deuses<sup>49</sup>. Diremos, sim, que, para além das várias funções habituais ao processo em

<sup>47</sup> Lesky, 1972, 312. O mesmo autor escreveu em “Psychologie bei Eurípidés”, in: *Eurípidés*, ed. E. R. Schwinge (Darmstadt, 1968) 92, que “a designação do opositor do *thymos* por *bouleumata* não será a mais fácil e a mais imediata; no entanto, compreendemos que por meio dela se significa aquela actividade do entendimento que Medeia mostra à ordenação do mundo”. Veja-se ainda a lúcida explicação de Dodds, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford, 1973) 81: “as molas de acção estão no *θυμός* além do alcance da razão”.

<sup>48</sup> 1988, 22. Easterling, 1977, 190, nota também que este *deus ex machina* não repõe o sentido da normalidade. Pucci, 1980, 158, por sua vez, entende que “a última imagem de Medeia no carro do Sol é símbolo do êxito da sua automutilação sacrificial, do *pharmakon* que cruelmente aplicou a si mesma” e que ela aparece nos ares “com uma aura sagrada”. Veja-se ainda, além de Mastronarde, 2002, 32-34, Allan, 2002, 96-99, que conclui (p. 99): “A cena final é a um tempo poderosamente emocionante e perturbadora, porquanto combina a impunidade semelhante à dos deuses de Medeia com a sua dor humana permanente, e o seu castigo impiedoso do inimigo com a sua vingança auto-destruidora e profundamente trágica”.

<sup>49</sup> 1977, 54.

Eurípides, este tem a mais a de possibilitar a confrontação final com Jasão<sup>50</sup>, e faz parte, portanto, da estrutura da peça<sup>51</sup>.

### O tema da tragédia

As mesmas dúvidas que têm agitado a crítica do teatro de Eurípides se aplicam também à dilucidação do verdadeiro tema da *Medeia*. Assim, será um drama psicológico, uma *Seelentragödie*, para usar a terminologia alemã consagrada? Será um estudo sobre o irracional, por aquele que antigamente se dizia ser o poeta racionalista<sup>52</sup>?

A noção de que era a análise psicológica que mais interessava a Eurípides foi seriamente abalada pela tese de W. Zürcher, mas não cremos que derrubada, embora, se possa admitir, com W. Jens, que lhe importavam mais “psicologemas” do que propriamente a psicologia<sup>53</sup>.

É difícil negar que a presença do irracional no comportamento humano mereceu ao dramaturgo uma desvelada atenção. É o caso das análises de perturbações do espírito, passageiras ou não, em obras como *Hipólito*, *Hércules*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Orestes*, *As Bacantes*. É também o caso de *Medeia*, escarpelizado em todas as direcções no grande monólogo de que nos ocupámos atrás.

Uma das mais subtis análises da peça, a de Mastronarde, 2002, 8-22, caracteriza-a como sendo, acima de tudo, um drama de vingança.

Mas a este tema, que, como tantos estudiosos, consideramos central, outros há a acrescentar. Aqueles outros que fazem da tragédia um campo de exercitação da *Geistesgeschichte*, a que diversos helenistas, sobretudo ingleses, se esforçam por se subtrair. Efectivamente, é fundamental para a compreensão da peça o conhecimento do valor dos juramentos na sociedade grega<sup>54</sup>, bem como do da

<sup>50</sup> O facto foi notado por Schlesinger, 1966, 36, que sublinha que, sem o carro dos dragões, este encontro não seria possível, e demonstra, na esteira de Strohm, 1957, a inversão de posições e simetria entre o segundo episódio e o final (pp. 6-9).

<sup>51</sup> Assim, se reconhecemos, como D. W. Lucas, *The Greek Tragic Poets* (London, 1969) 181 (apud Gellie, 1988, 18) que “o epílogo está num nível diferente do resto da peça”, já não diremos, com o mesmo autor, que “ela está virtualmente completa sem ele”.

<sup>52</sup> Cf. o título do livro de A. W. Verrall, que fez época, *Euripides, the Rationalist: A Study in the History of Art and Religion* (Cambridge, 1895) e o não menos influente do artigo de E. R. Dodds, “Euripides the Irrationalist”, *Classical Review* 43 (1929) 97-104, reeditado pelo autor na sua série de ensaios, *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford, 1973) 78-91, e além disso, incluído, em versão alemã, no volume *Euripides*, ed. E. R. Schwinge (Darmstadt, 1968) 60-78. Sobre a evolução da crítica em relação a este tragediógrafo, veja-se o cap. I de Michelini, 1987.

<sup>53</sup> W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (Basel, 1947); W. Jens, “Euripides” in: E. R. Schwinge, ed., *Euripides* (Darmstadt, 1968) 25.

<sup>54</sup> Sobre a questão do valor do juramento nesta peça, veja-se sobretudo Rickert, 1987, 107-113 (com exemplos, não só literários, como epigráficos).

hospitalidade e obrigações que esse vínculo comportava. Já vimos como é aquela a grande culpa de Jasão, e como a cena de Egeu só se esclarece bem vista à luz desta última. Também nos referimos já ao interesse das informações sobre a situação da mulher perante o casamento e o tão discutido “feminismo” da obra, bem como à corrente exegética actual que pretende ver na protagonista os traços característicos do espírito heróico, não obstante começar já a esboçar-se a noção de que Medeia não consegue iludir a sua condição feminil<sup>55</sup>.

Um certo relevo assume também a antinomia grego/bárbaro, um dos temas postos em voga pelos Sofistas<sup>56</sup>. O mesmo Eurípides o faz entrar várias vezes nos seus dramas, frequentemente para mostrar, pelo procedimento das suas figuras, que pode um bárbaro ser superior a um grego, tal como, noutras peças, um escravo pode sê-lo a um homem livre. O que é curioso é que, nesta tragédia, a antinomia joga nos dois sentidos. Efectivamente, quando, no segundo episódio, aquele que foi perjuro e traidor conta entre os benefícios que a mulher ganhou em o acompanhar o de habitar a terra dos helenos, em vez da dos bárbaros, conhecer a justiça e saber usar das leis, sem recorrer à força (vv. 536-538), a ironia é gritante. Mas já no êxodo as posições se invertem, quando o herói dos Argonautas reconhece que não havia mulher alguma na Grécia que ousasse assim proceder (vv. 1339-1341).

No êxodo, onde se ouvem estas palavras, Medeia recuperou a sua condição de feiticeira, que, embora não ausente, estivera diluída no decurso da acção. Não nos esqueçamos que, como já notaram vários comentadores, a heroína que agira e sofrera como mulher, se desumaniza agora ao sair no carro do Sol. Ao regressar ao plano mítico, tornou-se uma personificação da vingança, não deusa, mas impassível, como os deuses.

---

<sup>55</sup> Barlow, 1989, 158-171, pertence ao número dos que põem em grande evidência a sua adesão ao código heróico, mas reconhece (p. 167) que, depois do grande monólogo “vemos que Medeia, que anteriormente expressara tanto desprezo pelas opiniões tradicionais acerca da mulher, não pode, no fim de tudo, escapar à sua natureza como uma delas”.

Em linha semelhante, o artigo de Foley, 1989, e na sequência de outros autores como A. Burnett e A. Dihle, vê aqui o conflito num “eu” dividido entre o código heróico, masculino, que é afinal o seu, e o espírito, maternal, que a heroína também partilha. Foley distingue também outros temas subsidiários, como uma “indagação ambígua sobre a relação entre ética e estrutura social” (p. 83).

<sup>56</sup> Antifonte equacionou-o com o fim de negar a existência de qualquer diferença (fr. 44 A7 B2 Diels-Kranz). Ao tema foi consagrado o tomo VIII dos Entretiens Hardt, *Grecs et Barbares* (Genève, 1962), que mostra como tal oposição só tomou valores negativos após as Guerras Medo-Persas, e nos últimos tempos têm-se sucedido os estudos sobre o assunto. Há, no entanto, helenistas que negam o valor desta antinomia na peça, como Knox, 1972, 216-218, e vão ao ponto de afirmar que Medeia é tão grega como Jasão, Ájax e Aquiles. O mesmo autor não admite, também, que Medeia seja aqui uma feiticeira, até ser salva pelo carro do Sol (p. 214).

### A tradução e notas

Serviu de base à tradução a edição crítica de Eurípides por J. Diggle na *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Euripides. Fabulae, Tomus I* (Oxford, 1984)<sup>57</sup>.

Nos poucos passos em que não seguimos Diggle, assinalámos em nota essa discordância. O prefácio e anotações foram revistos e actualizados.

Estas últimas destinam-se, umas, a proporcionar dados mitológicos, históricos ou geográficos ao leitor não-especialista; outras, endereçadas aos estudiosos, discutem questões de autenticidade ou de encenação. Possam elas servir para facilitar a compreensão de um dos mais importantes textos dramáticos da literatura europeia.

---

<sup>57</sup> Tal como as duas precedentes, de 1991 e 1996. Duas outras publicadas anteriormente, também em Coimbra (<sup>1</sup>1955, <sup>2</sup>1958), com prefácios breves e algumas notas (só nesta última), seguiam o texto estabelecido por D. L. Page (Oxford, 1938).

## **BIBLIOGRAFIA SELECTA**

Página deixada propositadamente em branco

## EDIÇÕES CRÍTICAS E COMENTÁRIOS

- Diggle, J., *Euripides. Fabulae*. Tomus I. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Oxonii, 1984.
- Elliott, A., *Euripides: Medea*. Oxford, 1969.
- Flacelière, R., *Euripide, Médée*. Collection Érasme. Paris, 1970.
- Mastrorarde, D. J., *Euripides. Medea*. Greek and Latin Classics. Cambridge, 2002.
- Méridier, L., *Euripide. Tome I*. Collection des Universités de France. Paris, 1925 (reimpr. 1976).
- Page, D. L., *Medea*. The Plays of Euripides. Oxford, 1938 (reimpr. 1952, 1964).
- Van Looy, H. *Euripides. Medea*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Stutgardiae et Lipsiae, 1992.

## ESTUDOS

- Allan, W., 2002. *Euripides: Medea*. Duckworth Companion to Greek and Roman Tragedy. London.
- Barlow, S. A. 1989. "Stereotype and reversal in Euripides' Medea", *Greece and Rome* 36, 158-171.
- Bongie, E. B. 1977. "Heroic elements in the Medea of Euripides", *Harvard Studies in Classical Philology* 107, 27-56.
- Conacher, D. J. 1967. *Euripidean Drama*. Toronto.
- Deserto, Jorge, 1998. *Figuras sem Nome em Eurípides*. Lisboa.
- Diller, H. 1966. "Θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων", *Hermes* 94, 267-275.
- Dodds, E. R. 1952. "Three notes on the Medea", *Humanitas* 4, 13-18.
- Dunkle, J. R. 1969. "The Aegeus episode and the theme of Euripides' Medea", *Transactions of the American Philological Association* 100, 97-107.
- Easterling, P. E. 1977. "The infanticide in Euripides' Medea", *Yale Classical Studies* 25, 177-191.
- Flory, S. 1978. "Medea's right hand: promises and revenge", *Transactions of the American Philological Association* 108, 69-74.
- Foley, H. 1989. "Medea's Divided Self", *Classical Antiquity* 8, 61-85.
- Gellie, G. 1988. "The character of Medea", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 35, 15-22.



- Gredley, B. 1987. "The place and time of victory: Euripides' Medea", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 34, 27-39.
- Grube, G. M. A. 1961. *The Drama of Euripides*. London (1.<sup>a</sup> ed. 1941).
- Hübner, U. 1984. "Zum fünften Epeisodion der Medea des Euripides", *Hermes* 112, 401-418.
- Hübner, U. 1985. "Uneuripideisches in drei Reden Medeas", *Philologus* 129, 20-38.
- Kitto, H. D. F. 1966. *Greek Tragedy*, London; trad., port.: *A Tragédia Grega*, 2 vols. Coimbra, 1972.
- Knox, B. M. W. 1972 "The Medea of Euripides", *Yale Classical Studies* 25, 193-225 (reimp. in *Word and Action*, Baltimore 1979, 295-322, e *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. E. Segal, Oxford, 1983, 272-293).
- Kovacs, D. 1986. "On Medea's great monologue (1021-1080)", *Classical Quarterly* 36, 343-352.
- Lesky, A. 1972. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen (3.<sup>a</sup> ed.); trad. ingl. *Greek Tragic Poetry*, Yale University Press, 1983.
- Lourenço, Frederico. 2004. *Grécia Revisitada*, pp. 161-168. Lisboa.
- Manuwald, B. 1983. "Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron", *Wiener Studien* 17, 27-61.
- Michelini, A. N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison.
- Michelini, A. N. 1989. "Neophron and Euripides' Medea 1056-80", *Transactions of the American Philological Association* 119, 115-135.
- Murray, G. 1913. *Euripides and his Age*. Oxford (reimpr. 1965).
- Pohlenz, M. 1954. *Die griechische Tragödie*, 2 vols. Göttingen.
- Pucci, P. 1980. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Cornell University Press.
- Pulquério, M. O. 1975. "Julgamento de uma feiticeira", *Biblos* 51, 209-225.
- Reckford, K. J. 1968. "Medea's first exit", *Transactions of the American Philological Association* 99, 329-359.
- Reeve, M. D. 1972. "Euripide's Medea 1021-1080", *Classical Quarterly* 22, 51-71.
- Rickert, G. A. 1987. "Akrasia and Euripide's Medea", *Harvard Studies in Classical Philology* 91, 91-117.
- Rivier, A. 1975. *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris.
- Romilly, J. de. 1986. *La modernité d'Euripide*. Paris.
- Schlesinger, E. 1966. "Zu Euripides' Medea", *Hermes* 94, 26-53 (reimp. in *Twentieth Century Views of Euripides*, Englewood Cliffs, 1968, 70-89, e *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. E. Segal, Oxford, 1983, 294-310).
- Snell, B. 1964. *Scenes from Greek Drama*. Berkeley (cap. III).
- Strohm, H. 1957. *Euripides. Interpretation zur dramatischen Form*. München.
- Webster, T. B. L. 1967. *The Tragedies of Euripides*. London.

## RECEPÇÃO DO DRAMA

- Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (ed.), 1991. *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Actas do Colóquio. Coimbra.
- Dihle, A. 1976. "Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama", *Antike und Abendland* 22, 175-184.

- 
- Friedrich, W. H. 1968. "Medeas Rache" in: *Euripides* ed. E. R. Schwinge, Darmstadt, 177-237.
- Hall, E. – Macintosh, F. – Taplin, O. (eds.), 2000. *Medea in Performance 1500-2000*. Legenda, European Humanities Research Centre. Oxford.
- López, Aurora – Pociña, Andrés, (eds.), 2003. *Medeas. Versiones de un mito hasta hoy*. Universidad de Granada. Granada.
- Mimoso Ruiz, D. 1982. *Médée Antique et Moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*. Paris.
- Rocha Pereira, M. H. 1972. *Temas clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, 13-36 ("O mito de Medeia na Poesia Portuguesa").
- Von Fritz, H., 1962. *Antike und Moderne Tragödie*. Berlin, 322-429 ("Die Entwicklung der Iason – Medea Sage und die Medea des Euripides").

Página deixada propositadamente em branco

## FIGURAS DO DRAMA

AMA  
PEDAGOGO  
MEDEIA  
CORO DAS MULHERES  
CREONTE  
JASÃO  
EGEU  
MENSAGEIRO  
FILHOS DE MEDEIA

Página deixada propositalmente em branco

(A Ama só, em frente à casa de Medeia)

### AMA

Quem dera que a nau de Argos<sup>1</sup>, quando seguia para a terra da Cólquida, nunca tivesse batido as asas<sup>2</sup> através das negras Simplégades<sup>3</sup>, e que nas florestas do Pélion<sup>4</sup> não houvesse tombado o pinheiro abatido, nem ele tivesse dado os remos aos braços dos homens valentes, que buscaram o velo de ouro para Pélías. Assim não teria Medeia, a minha senhora, navegado para as fortalezas da terra de Iolcos, ferida no seu peito pelo amor de Jasão<sup>5</sup>. Nem, depois de convencer as filhas de Pélías a matar o pai<sup>6</sup>, habitaria esta terra de Corinto com o marido e os filhos, alegrando com a sua fuga os cidadãos a cujo país chegara<sup>7</sup>, em tudo concorde com Jasão. Porque é essa certamente a maior segurança, que a mulher não discorde do marido.

5  
10  
15

---

<sup>1</sup> Argos era o nome da nau em que navegaram Jasão e os outros heróis (por isso chamados Argonautas) até à Cólquida, onde, por ordem de Pélías, rei de Iolcos na Tessália, iam conquistar o velo de ouro.

<sup>2</sup> Metáfora náutica para sugerir o erguer e baixar rítmicos dos remos, de um e de outro lado da embarcação.

<sup>3</sup> As Simplégades eram rochas à entrada do Ponto Euxino (hoje, Mar Negro). Segundo a lenda, eram a princípio móveis e embatiam uma contra a outra, característica que transparece na etimologia do seu nome. Depois da passagem de Argos – o primeiro navio que conseguiu transpô-las (feito que já consta da *Odisseia*, XII. 69-70) – tornaram-se fixas.

<sup>4</sup> Montanha na Tessália, onde a nau fora construída.

<sup>5</sup> Medeia, filha de Eetes, rei da Cólquida, tendo-se apaixonado por Jasão, ajudou-o, com as suas artes mágicas, a vencer a prova que seu pai lhe impusera para poder levar o velo de ouro – lavar a terra com touros ignispirantes – e ainda a escapar ao dragão sempre vigilante que o guardava. Em seguida, fugiu com Jasão, depois de matar o irmão, Apsirto, e de espalhar os seus restos mortais, a fim de que o pai, ao colhê-los, se atrasasse na perseguição que movia ao par fugitivo.

<sup>6</sup> Chegada a Iolcos, Medeia convenceu as filhas do rei Pélías a cozerem o pai num caldeirão, com ervas mágicas, para que ele recuperasse a juventude. Por mais este crime, viu-se na necessidade de fugir para Corinto.

Sobre aquele tema, compôs Eurípidas a tragédia perdida *As Pelíades*.

<sup>7</sup> Segundo o escoliasta de Píndaro, *Olimpicas*, XIII.74, Medeia pôs termo à fome que lavrava em Corinto. O texto está corrupto, mas o sentido geral é claro.

Agora tudo lhe é odioso, e aborrece-a o que mais ama. Traindo a minha senhora e os seus próprios filhos, Jasão repousa no tálamo régio, tendo desposado a filha de Creonte<sup>8</sup>, que manda nestas terras; e Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos, invoca as mãos que se apertaram<sup>9</sup>, esse penhor máximo, e toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão. Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, sem erguer os olhos, sem desviar o rosto do chão. Como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham. A não ser quando alguma vez, volvendo o colo alvinitente, de si para si lamenta o pai querido, a terra e a casa que traiu para vir com o homem que agora a desprezou. Sabe a infeliz, oprimida pela desgraça, o que é não abandonar a casa paterna. Abomina os filhos e nem se alegra com vê-los. Temo que ela medite nalguma nova resolução. [É que o seu espírito é perigoso, e não suportará o sofrimento. Conheço o seu carácter, e temo que enterre no coração uma espada afiada, entrando silenciosa no palácio, onde está armado o leito; ou que mate o rei e a esposa, e em seguida sofra alguma desgraça maior]<sup>10</sup>. É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória.

Mas eis que os filhos, acabadas as corridas, se aproximam, sem nada saber da desgraça da mãe; é que a mente juvenil não gosta de sofrer.

*(Entra o Pedagogo com os filhos de Medeia)*

#### PEDAGOGO

Ó velha guardiã da casa da minha senhora, porque estás aqui à porta, nesta solidão, a gritar alto a tua dor? Medeia, como quer que a deixes só?

<sup>8</sup> Eurípides não dá nome à princesa de Corinto, embora já o argumento antigo da peça lhe chame Glauce, apelativo que se conserva na tradição local como o de uma fonte da cidade, a cujas águas ela se atirou, em busca de antídoto para os venenos de Medeia (Pausânias, 2.3.6). A par desse nome, os autores tardios designam-na também por Creúsa. O krater-de-volutas de Munique, ao ilustrar este tema, chama-lhe Creonteia, o que significa igualmente “filha de Creonte”.

<sup>9</sup> O juntar das mãos era parte do cerimonial do casamento. O normal era que o gesto fosse praticado pelo pai ou tutor da noiva e o noivo. Mas neste caso a promessa de fidelidade fora entre Jasão e Medeia (cf. Mastronarde, 2002, 28-29). A tradução literal, segundo a acentuação adoptada no texto seria: “invoca o penhor máximo da mão direita”.

<sup>10</sup> Os parêntesis rectos assinalam, como é de regra, uma interpolação. Efectivamente, os vv. 38-43 são em parte uma antecipação do desenrolar dos acontecimentos, feita com frases que ocorrem mais adiante no lugar próprio (assim, 40-41 = 379-380).

## AMA

Velho companheiro dos filhos de Jasão, aos escravos fiéis atinge-os duramente a desgraça de seus amos, e do seu coração se apodera. A tal ponto chegou a minha dor, que me veio o desejo de vir aqui clamar à terra e ao céu a sorte da minha senhora. 55

## PEDAGOGO

Ainda a pobre não cessou de gemer?

## AMA

Invejo-te; o mal está no começo, não vai ainda em meio. 60

## PEDAGOGO

Pobre louca – se dos amos é lícito dizê-lo – que nada sabe de males mais recentes.

## AMA

Que é, ó ancião? Não te negues a dizê-lo.

## PEDAGOGO

Nada. Arrependo-me até do que já disse.

## AMA

Não faças segredo, por quem és<sup>11</sup>, de uma companheira de servidão; sobre isso mantereis o silêncio, se tanto for preciso. 65

<sup>11</sup> O texto diz exactamente “pelo teu queixo”, modo de implorar em relação com a atitude clássica do suplicante: tocar com a direita na barba ou no queixo, e com a esquerda nos joelhos (cf. *Iliada*, I.500-501, e o quadro de Ingres, no Museu do Louvre, que ilustra esse passo).



## PEDAGOGO

A alguém ouvi dizer, sem parecer estar à escuta, quando passava no lugar dos jogos de dados<sup>12</sup>, onde afluem os anciãos, junto da linfa sagrada de Pirene<sup>13</sup>, que Creonte, senhor destas terras, queria expulsar do país de Corinto estas crianças com a mãe. Se o que se disse é verdade, ainda não sei; quisera que o não fosse. 70

## AMA

E Jasão, apesar da dissensão com a mãe, há-de consentir que os filhos sofram tal? 75

## PEDAGOGO

O antigo parentesco cede ao novo, e ele não é amigo desta casa.

## AMA

Estamos perdidos, se ao mal antigo juntamos um novo, antes de aquele ter murchado.

## PEDAGOGO

Mas tu fica quieta e guarda silêncio, que não é o momento de a senhora saber. 80

## AMA

Ó filhos, ouvis como é para vós o vosso pai? Não lhe desejo a morte é o meu senhor. Mas a sua falsidade é a perdição dos seus.

---

<sup>12</sup> É duvidoso se se tratava de um jogo de dados ou das damas, pois a dificuldade em distingui-los data já do texto de Homero (*Odisseia*, I.107). O segundo, que tem larga representação em vasos gregos, vinha já dos tempos micênicos, e inclinar-nos-íamos para ele, sem reservas, se não fosse a nota do escoliasta a este passo, que o identifica com o primeiro.

<sup>13</sup> A mais famosa fonte de Corinto, que, tal como a mencionada na n. 8, ainda hoje se conserva, na forma que lhe deram os Romanos.

## PEDAGOGO

E quem não é assim dentre os mortais? Ainda agora é que sabes como cada um se ama mais a si do que ao próximo, [uns justamente, outros devido ao lucro<sup>14</sup>] ao ver que é por causa de novas núpcias que o pai os não estremece? 85

## AMA

Ide, ó filhos, para dentro de casa, que lá tudo estará bem. E tu conserva-os à parte o mais que for possível, e não te aproximes da mãe em delírio; que eu já a vi olhá-los com os olhos bravos de um toiro, que vai fazer algo de terrível; nem cessará a sua cólera, eu bem o sei, sem se abater sobre alguém. Que ao menos recaia sobre os inimigos, não sobre os amigos. 90  
95

## MEDEIA

*(de dentro)*

Ai!

Desgraçada de mim e dos meus males.

Ai, ai de mim, que fim será o meu?

## AMA

Vêdes, caros filhos: a vossa mãe o peito se lhe agita e move à ira. Correi depressa p'ra dentro do palácio, e não vos acerqueis da sua vista, nem vos aproximeis, mas defendei-vos do carácter selvagem, temeroso, de um ânimo indomável. Ide, então, correi céleres p'ra dentro. 100  
105

*(Os filhos de Medeia entram no palácio com o Pedagogo)*

É bem claro, em breve com maior paixão inflamará a nuvem de gemidos que começa a surgir; e que fará,

<sup>14</sup> Já o escoliasta antigo notou que era supérfluo o v. 87.

Do mesmo modo pensou Brunck, seguido por quase todos os editores modernos.

tão mal-ferida, e inaplacável,  
um'alma mordida p'la desgraça?

110

### MEDEIA

Ai! Ai!  
Sofri, desgraçada, sofri males muito para lamentar.  
Ó filhos malditos de mãe odiosa,  
pereci com vosso pai, e a casa  
caia toda em ruínas.

### AMA

Ai, ai de mim, desgraçada!  
Porque entram as crianças na culpa  
que é do pai? porque os odeias? Ai,  
filhos, como eu temo que algo sofráis!  
Duro é dos soberanos o querer  
e, pouco mandados, podendo muito,  
dificilmente mudam suas iras.  
Melhor é o costume de viver  
na igualdade; a mim me seja dada  
velhice tranquila e sem grandezas.  
Da mod'ração, val'nome mais que tudo,  
dela usar é bem melhor para os mortais;  
aos homens de nada serve passar tal medida.  
Maior a pena da desgraça que sofrem, quando em fúria  
o demónio anda em casa.

115

120

125

130

*(Entra o Coro, formado por quinze mulheres de Corinto)*

### CORO

Ouvi, ouvi a voz e o clamor  
da Cólquida infeliz e sem sossego.  
Mas fala, ó anciã,  
que já à minha porta e dentro do palácio  
ouvi um gemido; e eu não folgo,  
ó mulher, com as dores desta casa,  
de quem fiquei amiga.

135

## AMA

Casa – já não é; isso já lá vai,  
 que a um detém-no o régio leito,  
 ela consome no tálamo a vida,  
 a senhora, sem que falas amigas  
 confortem o seu peito.

140

## MEDEIA

Ai! Ai!  
 O fogo do céu me trespasse a cabeça.  
 De que vale ainda viver? Ai, ai!  
 Quem me dera deixar a vida odiosa,  
 pela morte libertada!

145

## CORO

Ouvis, ó Zeus, ó Terra, ó luz,  
 que grito agora soltou essa esposa desgraçada?  
 Que desejo é esse das núpcias  
 que deves evitar<sup>15</sup>, ó louca?  
 Acaso tens pressa de chegar  
 ao termo da morte?  
 Não peças tal.  
 Se o teu esposo  
 faz honra a novo leito,  
 não te exasperes com ele;  
 Zeus te fará justiça.  
 Não te consumas, lamentando  
 demais teu companheiro.

ESTROFE

150

155

## MEDEIA

Ó grande Témis<sup>16</sup>, Ártemis venerável,

160

<sup>15</sup> Alusão ao leito fúnebre.

<sup>16</sup> Témis é a deusa da Justiça, qualificada logo adiante pela Ama como “patrona dos votos” (v. 169) e como “guardiã dos juramentos” (v. 209). A invocação seguinte, a Ártemis, é mais difícil de explicar, razão por que alguns comentadores têm proposto emendas ao texto. Torna-se clara, se admitirmos que já se deu o sincretismo com Hécate, deusa das artes mágicas, pela qual Medeia muito apropriadamente jura em 395-398.

vêdes o que eu sofro, eu que preendi a mim,  
 com grandes juras<sup>17</sup> o esposo maldito!  
 Que eu um dia o veja  
 a arder com a própria casa,  
 ele e a sua noiva, que primeiro  
 ousou injuriar-me. 165  
 ó meu pai, ó minha terra que eu deixei,  
 matando com opróbrio meu irmão<sup>18</sup>.

### AMA

Ouvis como fala e grita  
 por Témis, patrona dos votos, e por Zeus,  
 que val' como guardião das juras p'ra os mortais<sup>19</sup> 170  
 Não é com pouco que a minha senhora  
 acalmará a ira.

### CORO

Como poderia ela vir  
 à nossa vista, receber  
 das nossas palavras o som,  
 a ver se a pesada ira  
 e capricho abandonava?  
 Porque, dos amigos, o nosso zelo  
 não estará longe.  
 Mas anda, vai 180  
 dentro de casa  
 e leva-lhe estas palavras  
 amigas. Apressa-te já,  
 antes que o mal chegue  
 aos que lá moram; que a dor  
 já cresce, desmedida.

ANTÍSTROFE

175

180

<sup>17</sup> Cf. a afirmação da Ama nos vv. 21-22 e a n. 9.

<sup>18</sup> Primeira referência explícita ao assassínio de Apsirto. Cf. supra, n. 5.

<sup>19</sup> Desde a *Ilíada* (III.276-280 e XIX.258-260) se afirmara a noção de que Zeus castiga os perjuros.

## AMA

Assim farei; mas temo não convencer 185  
 a minha senhora;  
 mas este penoso favor eu te concedo,  
 apesar de o seu olhar de leoa que pariu  
 ser bravo como um toiro para os servos, quando algum,  
 p'ra falar-lhe, se aproxima.  
 Se disseres inábeis e ignaros 190  
 os antigos mortais, não erras;  
 eles que para festas, banquetes e ceias  
 acharam da vida suaves acentos,  
 compondo hinos<sup>20</sup>.  
 Mas entre os mortais, nem um descobriu  
 como fazer cessar  
 com a musa e o canto multíssonos,  
 o hórrido desgosto, donde sai a morte 195  
 e o fado terrível que abala as casas.  
 E contudo era bom  
 sarar com cantos os mortais.  
 Onde há lautos banquetes 200  
 p'ra que em vão levantam clamores?  
 Lá está a abundância do banquete  
 que em si tem deleite para os mortais.

(A Ama retira-se)

## CORO

Um grito ouvi 205  
 pleno de lamentos,  
 e agudos gritos de dor clamam  
 pelo esposo infiel ao seu leito.

<sup>20</sup> Segundo E. Fraenkel (apud Page, 1938, 85), uma alusão aos antigos aedos, que durante os banquetes entreteriam os convivas com os seus cantos. Murray, *The Medea of Euripides* (London, 1913) 83-84, encontra nestes versos a descrição da essência da tragédia. Ao citar o famoso helenista, Pucci, 1980, 21-45, acrescentou que nesta decisão de pôr na boca de uma escrava a versão de um mito heróico, Eurípides quer degradar intencionalmente “a nobre e heróica poesia de Píndaro, herdeiro da tradição épica”, pois, se fosse uma história de poetas sensatos, seria também um mito sensato e ajudaria os homens nos seus desgostos (p. 45). Parece-nos que o desígnio do dramaturgo terá sido formular a questão, sempre latente, do poder consolador da poesia, tópico que surge em Hesíodo, *Teogonia* 94-103 e será repetido vezes sem conta.

A que sofreu o mal invoca a filha de Zeus,  
 dos juramentos guardiã, Témis<sup>21</sup>,  
 a que a trouxe  
 à Hélade fronteira,  
 através do mar escuro da noite,  
 para a entrada marinha do Ponto sem limites<sup>22</sup>.

210

(*Entra Medeia*)

### MEDEIA

Saí de casa, ó mulheres de Corinto, para que nada me censureis. Porque eu sei que muitos dentre os mortais são arrogantes, uns longe da vista, outros à porta de casa; outros, atravessando a vida com passo tranquilo, hostil fama ganharam de vileza. Porque não há justiça aos olhos dos mortais, se alguém antes de bem conhecer o íntimo do homem, o odeia só de o ver, sem ter sido ofendido. Força é que o estrangeiro se adapte à nação; tão-pouco louvo o cidadão que é acerbo para os outros, por falta de sensibilidade<sup>23</sup>.

215

220

Sobre mim este feito inesperado se abateu, que a minha alma destruiu. Fiquei perdida e tenho de abandonar as graças desta vida para morrer, amigas. Aquele que era tudo para mim (bem o sei) no pior dos homens se tornou – o meu esposo.

225

De quanto há aí dotado de vida e de razão, somos nós, mulheres, a mais mísera criatura. Nós, que primeiro temos de comprar, à força de riqueza<sup>24</sup>, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo – dói mais ainda um mal do que o outro. E nisso vai o maior risco, se o tomamos bom ou mau. Pois a separação para a mulher é ingloria, e não pode repudiar o marido. Entrada numa raça e em leis novas, tem de ser adivinha, sem ter aprendido em casa, de como deve tratar

230

235

<sup>21</sup> Em Hesíodo, *Teogonia*, 901-906, Témis é esposa de Zeus, mãe das Horas e das Parcas. Ésquilo, *Prometeu Agrilhoado*, 209-210, dá-a como mãe de Prometeu, identificando-a assim com a Terra. Vide supra, n. 16.

Confiada no juramento de que a deusa era guardiã, é que Medeia abandonara a Cólquida e viera para a Hélade.

<sup>22</sup> O sentido exacto dos vv. 211-212 é muito discutido (vide Page 86-87 e Mastronarde 204-205). Tanto Diggle como Mastronarde adoptam a emenda do poeta Milton, que substitui o acusativo ἀπειράτων pelo genitivo ἀπειράτου (“sem limites”), que assim concorda com πόντου (o Ponto Euxino, hoje Mar Negro). Mas persiste a dificuldade quanto à geografia da região, pois Medeia navegava em direcção ao Helesponto (hoje Dardanelos), que não pode qualificar-se de “sem limites”. Uma das hipóteses possíveis é que o Helesponto seja aqui considerado como um rio de vasta corrente, que atravessava aquele estreito desde o Mar da Mármara ao Egeu (também Heródoto VII.35 lhe chamou “rio lodoso e salgado”).

<sup>23</sup> Os vv. 219-224 são dados como não autênticos por Hübner, 1985, 20-22, com base na sua inadequação ao momento e em pormenores de estilo. Embora contenham, efectivamente, dificuldades, os argumentos aduzidos por esse autor não nos parecem decisivos.

<sup>24</sup> Referência ao dote.

com o companheiro de leito. E quando o conseguimos com os nossos esforços, 240  
 invejável é a vida com um esposo que não leva o jugo à força; de outro modo,  
 antes a morte. O homem, quando o enfadam os da casa, saindo, liberta o coração  
 do desgosto [ou voltando-se para um amigo, ou para um companheiro]<sup>25</sup>. Para 245  
 nós, força é que contemplemos uma só pessoa. Dizem: como nós vivemos em  
 casa uma vida sem risco, e eles a combater com a lança. Insensatos! Como eu  
 preferiria mil vezes estar na linha de batalha<sup>26</sup> a ser uma só vez mãe! 250

Mas a vós e a mim não serve a mesma argumentação. Vós tendes aqui a vossa  
 cidade e a casa paterna, a posse do bem-estar e a companhia dos amigos. E eu,  
 sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, 255  
 sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher desta desgraça.

Apenas isto de vós quero obter: se alguma solução ou processo eu encontrar  
 para fazer pagar ao meu marido a pena deste ultraje [e ao que lhe deu a filha que ele  
 desposou]<sup>27</sup>, guardai silêncio. Aliás, cheia de medo é a mulher, e vil perante a força  
 e à vista do ferro. Mas quando no leito a ofensa sentir, não há aí outro espírito que 260  
 penda mais para o sangue. 265

### CORO

Assim farei. Com justiça castigarás o teu marido, ó Medeia. Não me admiro  
 que deplores a tua sorte.

Mas vejo também Creonte, o príncipe desta terra, que se aproxima, mensageiro 270  
 de novas deliberações.

*(Entra Creonte, acompanhado pelos seus guardas)*

### CREONTE

A ti, ó Medeia de olhar turvo, com teu esposo irada, eu digo que saias como  
 exilada deste país, levando contigo os teus dois filhos. E não hesites. Que eu sou 275  
 de tal ordem o árbitro, e não voltarei para minha casa antes de te expulsar dos  
 confins desta terra.

<sup>25</sup> Verso interpolado, que já Wilamowitz condenou.

<sup>26</sup> Literalmente, “colocar-me ao lado do escudo”. Os escudos dispunham-se em combate de maneira a formar uma linha contínua.

<sup>27</sup> O verso 262 foi considerado interpolado por Lenting e, na sequência dele, pelos melhores e mais recentes editores, por razões de ordem linguística e também dramática (Medeia não iria revelar o seu plano tão claramente antes de obter a promessa de silêncio por parte do Coro).



## MEDEIA

Ai! Ai! Desgraçada, que de todo estou perdida! O navio inimigo avança a todo o pano, e não há saída deste mal, que seja fácil de abordar<sup>28</sup>. Mas, na minha desgraça, mesmo assim te pergunto: porque me mandas embora desta terra, ó Creonte? 280

## CREONTE

Eu temo – não vale a pena dissimular as palavras – que faças à minha filha algum mal irreparável. Motivos de temor, há-os de sobra. Tu és por natureza astuta e sábe- 285  
dora de muitos artifícios, e torturas-te por estares privada do tálamo conjugal. Oiço dizer – e anunciam-mo – que algo ameaças fazer ao que dá em casamento, ao esposo e à desposada. Disto me guardo, antes de o sofrer. Melhor é para mim mostrar-me 290  
agora odioso, ó mulher, do que gemer depois de enfraquecido. 290

## MEDEIA

Ai! Ai! Não é agora a primeira vez, ó Creonte, mas já muitas vezes a fama me foi nociva e me causou grandes males. Que jamais alguém, que seja por natureza astuto, instrua os filhos mais do que o preciso, fazendo deles sábios. Porque, além 295  
da mancha de inércia, que têm, ganharão malevolente inveja dos seus concidadãos. É que, para a multidão ignara, quem for portador de uma nova sabedoria, passará por inútil, e não por sábio. E quem, na cidade, for julgado melhor do que aqueles 300  
que aparentem saber muitas coisas será tido como indesejável<sup>29</sup>. 300

De tal sorte também eu mesma participo. A minha ciência faz com que eu para uns seja invejada, [para uns sou uma pessoa tranquila, para outros ainda é outro o meu carácter]<sup>30</sup>, para outros ainda desagradável. E, contudo, não sou 305  
muito sábia. E então tu tens medo de mim? Medo de sofreres algo de desagradável? Não estou na disposição – ai! não temas, Creonte – de me tornar culpada contra quem governa. Pois tu que mal me fizeste? Deste a tua filha a quem o coração te indicava. Ao meu esposo, a esse é que eu detesto. Tu – creio eu – procedeste 310  
assim com sensatez. E agora, eu não invejo o teu bem-estar. Casai, sede felizes. Mas deixem-me habitar neste país. Mesmo ultrajadas, calar-nos-emos, vencidas pelos mais poderosos. 315

<sup>28</sup> Uma das muitas metáforas náuticas da tragédia grega. Vide infra, vv. 523-524.

<sup>29</sup> Este famoso passo, de 292 a 301, tem sido considerado como uma defesa do próprio poeta. Aliás, Eurípidés retomou várias vezes o tema dos inconvenientes da *sophia*.

<sup>30</sup> O verso 304 é geralmente considerado espúrio, não só porque se repete, com pequenas variantes, no v. 808, onde faz sentido, como porque prejudica a clareza da argumentação da heroína.

## CREONTE

Dizes palavras brandas aos ouvidos, mas dentro da tua alma tenho o temor de que premedites algum mal para mim, e tanto mais que antes acreditei em ti. Porque a uma mulher irascível, tal como a um homem, é mais fácil guardá-la do que a um sábio silencioso. Mas vai-te embora o mais depressa possível, não discutas. É assim que convém, e não terás artes de ficar junto de nós, tendo más intenções contra mim.

320

## MEDEIA

*(abraçando-se aos joelhos de Creonte)*

Não, suplico-te<sup>31</sup> pela tua filha há pouco desposada!

## CREONTE

Estás a gastar palavras; nunca me convencerias.

325

## MEDEIA

Expulsas-me então e não te amerceias das minhas preces?

## CREONTE

Não te amo mais a ti do que ao meu lar.

## MEDEIA

Ó minha pátria, como eu agora me lembro de ti!

## CREONTE

Depois dos filhos, nada me é mais caro.

## MEDEIA

Ai! Ai! Que grande mal é o amor para os mortais!

330

<sup>31</sup> Literalmente: "suplico-te pelos teus joelhos e pela tua filha há pouco desposada". Vide supra, n. 11.

CREONTE

Conforme a fortuna, ao que me parece.

MEDEIA

Zeus, não vos escape o causador desta desgraça!

CREONTE

Vai-te, ó louca, e livra-me de trabalhos.

MEDEIA

Trabalhos serão os nossos, e de mais não precisamos<sup>32</sup>.

CREONTE

Em breve serás levada à força, nos braços dos escravos.

335

MEDEIA

Isso, ao menos, não, suplico-te, Creonte.

CREONTE

Tu causarás dificuldades, ao que parece, ó mulher.

MEDEIA

*(agarrando a mão de Creonte)*

Fugiremos; mas não era esse o objecto da minha súplica.

<sup>32</sup> Page aceita o v. 334, tal como está nos manuscritos, e propõe para ele a versão que seguimos, embora reconheça o seu carácter tautológico e artificial. Van Looy também o aceita. Diggle assinala-o como corrupto.

## CREONTE

E então porque insistes e porque não largas a minha mão<sup>33</sup>?

## MEDEIA

Este dia só consente que eu fique, a pensar na maneira de nos irmos e na direcção que hão-de tomar os meus filhos, já que o pai nada se importa com o que se há-de arranjar para eles. Tem pena deles. Que tu também és um pai com filhos. É natural que tenhas benevolência. Pelo que me diz respeito, não tenho cuidados, quando nos formos, mas choro-os a eles, pela desgraça que os atingiu.

## CREONTE

A minha vontade em nada é a de um déspota; mas muitas vezes arruinei a situação, por ser compassivo. E agora eu vejo que erro, ó mulher, mas, mesmo assim, ser-te-á concedido. Mas previno-te, se a luz do Sol<sup>34</sup> que há-de surgir te vir e às crianças dentro dos confins desta terra, morrerás; esta é sentença iniludível. [E agora, se é preciso ficares, fica por um dia; que não farás nada do mal que eu temo.]<sup>35</sup>

*(Sai Creonte, acompanhado dos guardas)*

## CORO

Ai de ti! infeliz pela desgraça,  
pobre mulher,  
p'ra onde hás-de voltar-te? que hospitalidade<sup>36</sup>,

<sup>33</sup> Traduzimos de acordo com o texto de Diggle, que segue a emenda de Wilamowitz no v. 338 (χερός), a qual reforça a insistência de Medeia, melhor do que a lição dos manuscritos (χθονός), que levaria a traduzir por “não te afastas desta terra”.

<sup>34</sup> Literalmente: “o facho do deus” – perífrase para designar o Sol, dando maior solenidade ao decreto que Creonte está a proclamar.

<sup>35</sup> Os vv. 355-356 foram eliminados por Nauck, a quem segue Diggle, como supérfluos. Embora dubitativamente, Van Looy conserva-os. Na verdade, o argumento da inocuidade de “um só dia” é uma das ilusões de Creonte.

<sup>36</sup> O Grego exilado pensava, em primeiro lugar, em recorrer àqueles a quem estava ligado pelo vínculo da hospitalidade. Efectivamente, quem acolhia alguém sob o seu tecto, dando-lhe assim protecção, tinha direito a esperar retribuição de favores, se um dia as posições se invertessem. Esta norma de etiqueta social, já bem definida nos Poemas Homéricos, enforma o ideal aristocrático de felicidade de Sólon:

Feliz o que tem filhos caros, cavalos monodáctilos,  
cães de caça, e um hóspede em terra alheia.

(fr. 23 West)

A salvação de Medeia virá, de facto, da hospitalidade que Egeu há-de prometer-lhe, no terceiro episódio.

que casa, que país salva teus males<sup>37</sup>?  
 Como um deus te conduziu, ó Medeia,  
 por um mar sem fim de calamidades.

360

### MEDEIA

De todos os lados a desgraça. Quem contestará? Mas ainda não fica assim, não suponhais. Ainda há lutas para os noivos de há pouco; para os sogros, não pequenos trabalhos. Ou pensais que, se o lisonjeei, não era para ganhar ou tramar alguma coisa? Nem lhe falava nem lhe tocava com as minhas mãos<sup>38</sup>... E ele a tal loucura chegou que, sendo-lhe dado tolher os meus planos, expulsando-me do país, concedeu-me ficar este dia, em que dos meus inimigos farei três cadáveres: o pai e a donzela e o marido – mas o meu.

365

370

375

Dispondo de muitos caminhos, para lhes dar a morte, não sei, amigas, qual ensaiar primeiro. Se hei-de deitar fogo à casa nupcial ou enterrar no coração<sup>39</sup> uma espada afiada, entrando silenciosa no palácio, onde está armado o leito. Mas uma só coisa me é adversa: se sou apanhada ao entrar em casa e ao preparar o ardil, a minha morte dará motivo ao escárnio dos meus inimigos. O melhor é pela via mais directa, na qual somos mais sábias, suprimi-los com veneno. Seja. Eles estão mortos. E que cidade me receberá? Quem, oferecendo uma terra imune de ofensa e uma casa fidedigna, salvará o meu corpo com a sua hospitalidade<sup>40</sup>? Não há ninguém. Espero então ainda algum tempo, a ver se me aparece algum baluarte seguro<sup>41</sup>, e com o dolo e o silêncio executo este crime. E, se uma sorte irreparável me atingir, eu mesma empunharei a espada, ainda quando tenha de morrer, e os matarei, e seguirei os caminhos violentos da ousadia. Porque, pela minha Senhora, a quem presto culto acima de todos, e que escolhi para me ajudar, por Hécate<sup>42</sup>, a que habita no recesso do meu lar, nenhum deles torturará incólume o meu coração. Amargos e funestos lhes farei

380

385

390

395

<sup>37</sup> Entre este verso e o seguinte, omitiu-se o 361, constituído apenas por um verbo, “descobrirás”, incompatível com a sintaxe da frase. Diggle coloca-o entre parêntesis.

<sup>38</sup> Alusão à atitude de suplicante, que Medeia tomara no v. 324 (vide supra, n. 31). Quer esta explicação, quer o delinear de um plano, de vv. 368 a 394, é dada como inautêntica por Hübner, 1985, 22-32. Sendo assim, ficaríamos privados do desvelamento em cena do carácter e dos planos de Medeia, e o discutido episódio de Egeu não ficaria previsto.

<sup>39</sup> O texto diz “no fígado”. Entre os Gregos, “coração” e “fígado” empregam-se indiferentemente para designar a sede da vida ou das emoções.

<sup>40</sup> Medeia retoma e analisa as dúvidas do Coro. Vide supra, n. 36.

<sup>41</sup> Insere-se aqui a motivação dramática da cena de Egeu – cena cuja relevância para a tragédia tem sido objecto de larga discussão, como vimos na Introdução.

<sup>42</sup> O juramento por Hécate, deusa das artes mágicas, é especialmente apropriado a este monólogo, em que Medeia prepara o seu plano de vingança por meio de venenos.

os esponsais, amarga a aliança e a minha fuga destas terras. Coragem, Medeia, não te poupes a nada do que sabes, agora que já deliberaste e arranjaste um expediente. Avança para esse fim terrível; agora é a luta dos ânimos fortes. Vês o que sofres? Não deves oferecer motivos de escárnio por causa destas núpcias entre a raça de Sísifo<sup>43</sup> e Jasão, tu que descendes de um pai nobre e do Sol<sup>44</sup>. Bem o sabes. Além de que nascemos mulheres, para as acções nobres incapacíssimas, mas de todos os males artífices sapientíssimas.

400

405

## CORO

P'ra trás volvem as águas dos rios sagrados<sup>45</sup>,  
 ao contrário andam justiça e o mais;  
 nos homens, fraudulentas sentenças; nos deuses  
 não mais temos confiança.  
 A fama mudará, trazendo à minha vida  
 glória; a honra virá p'ra a raça das mulheres  
 e fama inglória não mais nos manchará.

ESTROFE

410

415

420

Dos velhos aedos as musas cessarão  
 de celebrar do meu sexo a infidelidade<sup>46</sup>.  
 O canto inspirado da lira, não o quis  
 Febo, senhor dos sons<sup>47</sup>,  
 em nossa mente infundir<sup>48</sup>; que, se o fizera,

ANTÍSTROFE

425

<sup>43</sup> Sísifo era o fundador da casa real de Corinto, à qual pertencia a noiva de Jasão.

<sup>44</sup> O pai de Medeia, o rei Eetes, era filho de Hélios (o Sol).

<sup>45</sup> Partindo de uma expressão proverbial para sublinhar a alteração da ordem natural das coisas, o Coro significa o seu espanto perante a inversão de valores na ordem moral. Doravante, os homens, e não as mulheres, serão acusados de falsidade.

<sup>46</sup> As objurgatórias antifeministas surgem em vários passos de Hesíodo e têm a sua expressão mais violenta na chamada “Sátira contra as Mulheres”, composta no séc. VI a.C. por Semónides de Amorgo.

O próprio Eurípides era acusado de misoginia pelas suas contemporâneas, como o prova a esfusante paródia de Aristófanes na comédia *As mulheres que celebram as Tesmofórias*. É certo que muitas das peças conservadas (nomeadamente *Andrómaca*, *Hécuba*, *Hipólito*) abundam em tiradas antifeministas; mas, por outro lado, a *Medeia*, embora inclua algumas (veja-se, por exemplo, o final do monólogo que termina o primeiro episódio e vv. 889-890), toma frequentemente a defesa dos direitos da mulher (cf. a primeira fala da protagonista, a partir do v. 230), a ponto de os seus versos terem sido cantados, no século passado, pelas Inglesas participantes no chamado movimento sufragista (vide Murray, *Euripides and his Age*, 1965, 18). Todos estes factos servem para nos advertir do perigo de confundir a verdade dramática com a verdade do autor.

<sup>47</sup> Já na *Ilíada* Febo Apolo era deus do canto e da música.

<sup>48</sup> A Literatura Grega regista uma série de nomes que invalidam a afirmação destes versos sobre a incapacidade poética da mulher. Porém, anteriormente a Eurípides, só duas alcançaram notoriedade,

eu comporia um canto contra os homens. 430  
Deles e de nós tem que dizer o longo Tempo.

Tu da casa paterna navegaste, ESTROFE  
coração tresloucado, separando  
do mar os dois escolhos<sup>49</sup>,  
em terra estranha habitas, 435  
o tálamo deserto;  
infeliz, p'ra o exílio,  
sem honra, te atirarão.

Do juramento partiu a lealdade; ANTÍSTROFE  
na Grécia magna a vergonha nos ares 440  
se evolou. Tu, coitada,  
a pátria casa não tens,  
p'ra refúgio das penas,  
mas outra mais potente  
reinará em teu lar. 445

(*Entra Jasão*)

## JASÃO

Não é esta a primeira vez, mas já muitas eu vi como a cólera violenta é um mal irremediável. Era-te permitido estar neste país e nesta casa, se suportasses bem os desígnios dos mais poderosos, mas pelas tuas palavras estultas serás expulsa desta terra. Eu não tenho nada a ver com isso. Não cessarás nunca de 450  
dizer que Jasão é o pior dos homens? Mas, quanto ao que disseste contra os soberanos, fica sabendo que é para ti grande lucro ser a fuga o teu castigo. E eu sempre a tentar dissipar as iras dos reis enfurecidos, e a querer que tu ficasses; e 455  
tu sem desistires da tua insensatez, sempre a dizer mal dos soberanos. Por isso serás expulsa desta terra. Venho, não obstante, depois disto, sem me negar aos amigos, olhando pela tua sorte, ó mulher, para que não vás daqui para fora com 460  
as crianças, indigente ou necessitada. Muitos males carrega consigo o exílio. E, ainda que tu me odeies, jamais eu seria capaz de te querer mal.

Safo e Corina (se é que esta última não é mais tardia, como sustenta com bons argumentos, D. L. Page, *Corinna*, London, 1953). Compare-se com a restrição feita adiante, vv. 1085-1089.

<sup>49</sup> Nova referência à travessia das Simplégades, mencionada no começo do drama.

## MEDEIA

Bandido dos bandidos – que esta é a pior injúria que a minha língua tem para a tua covardia – tu vieste ter conosco, tu vieste, odiosa criatura [para os deuses e para mim e para toda a raça humana?]<sup>50</sup> Isto já não é atrevimento, isto já não é ousadia – olhar de frente para os amigos a quem se fez mal – mas a maior de todas as enfermidades humanas, a falta de vergonha. Mas fizeste bem em vir. Porque eu, injuriando-te, aliviarei a minha alma, e tu, ouvindo-me, passarás pela tortura.

Pelo princípio principiarei a dizer. Fui eu quem te salvou, como sabem dos helenos quantos embarcaram na mesma nau de Argos, quando te mandaram pôr o jugo aos touros ignispirantes e semear o campo mortífero. E o dragão, que, envolvendo o velo de ouro, enrolado em espiral, o guardava insone, matei-o<sup>51</sup>, levando à tua frente a luz da salvação.

E fui eu que, traíndo o meu pai e a minha casa, contigo vim para Iolcos do Pélion, com mais paixão do que sensatez. E matei Pélias, da maneira mais dolorosa, às mãos das suas filhas, e toda a casa destruí<sup>52</sup>.

E, depois de teres recebido tais benefícios da nossa parte, tu, o mais celerado dos homens, atraíste-nos e contraíste novas núpcias, havendo filhos; se ainda ao menos não tivesses descendência, seria perdoável teres-te enamorado de um novo tálamo. Desvaneceu-se a fé nos juramentos, nem sei se crês que os deuses de então já não governam, ou que há novas leis agora para os homens, já que ao menos tens consciência de não teres sido fiel ao juramento que me fizeste. Ai, minha mão direita, que tantas vezes apertaste, e estes joelhos, como em vão se agarrou a eles, como suplicante<sup>53</sup>, um homem perverso! Como falhámos nas nossas esperanças!

Mas vamos; conversarei contigo, como se meu amigo foras. Supondo que algum bem me virá da tua parte? Seja como for. Sujeito a um interrogatório, mais infame parecerás. E, agora, para onde hei-de voltar-me? Para a casa paterna e para a minha pátria, que traí por amor de ti, vindo para este país? Ou para junto das desgraçadas filhas de Pélias? Sem dúvida, elas haviam de receber-me bem na casa onde lhes matei o pai... É assim mesmo. Aos da minha casa, que me eram caros, me tornei odiosa e, naqueles a quem não devia fazer mal, criei inimigos, para te favorecer a ti. Foi assim

<sup>50</sup> Este verso tem sido considerado espúrio a partir de Brunck, como antecipação desnecessária do v. 1324. Van Looy aceita-o, embora dubitativamente.

<sup>51</sup> Vide supra, n. 5.

<sup>52</sup> Vide supra, n. 6. A partir do v. 490 até 515, Hübner, 1985, 32-38, dá tudo como interpolado, por perturbar a unidade da fala, quer nos argumentos (repetidos, por vezes), quer no estilo, quer na adequação. Não vemos, no entanto, que este acumular de motivos, entre os quais o do valor dos filhos (496), seja estranho ao modo de ser da heroína.

<sup>53</sup> Jasão fora suplicante de Medeia, mas esta agora não recebia a paga da sua generosidade. Sobre a atitude da súplica, vide supra, nn. 11, 31 e 38. É provável que, como supõe Flory, 1978, 71, a meio do v. 496 Medeia se voltasse para Jasão, para lembrar a sua anterior humildade.



que, em troca de tudo isto, me fizeste feliz aos olhos das mulheres gregas. Admirável  
 é o marido que eu tenho – e fiel – desgraçada de mim! Se me expulsarem e eu fugir  
 desta terra, privada de amigos, sozinha, com os filhos, sozinho, bela honra para  
 o recém-casado, que vão errantes, como mendigos, os teus filhos e eu – a que te  
 salvei. Porque seria, ó Zeus, que do ouro falso deste à humanidade indício claro, e  
 para conhecer nos homens a maldade não há contraste<sup>54</sup> no corpo, que os distinga?

### CORO

Terrível é a ira, e insanável, quando amigos contra amigos lançam a discórdia.

### JASÃO

Força é, ao que parece, que eu não seja mau orador, mas, qual timoneiro de uma  
 nau valente, com os extremos das velas me furte à tua loquacidade temerária, ó  
 mulher. Eu, por mim, já que tanto exaltas o teu favor, creio que, dentre homens e  
 deuses, foi Cípria a única salvadora da minha viagem. Tu tens o espírito subtil, mas  
 é-te desagradável explicar como Eros te forçou com armas iniludíveis a salvar a  
 minha pessoa. Mas não vou insistir por demais nesse argumento. Fosse qual fosse  
 a tua ajuda, não está mal. Recebeste mais do que deste para me salvar, como te  
 vou demonstrar. Em primeiro lugar, habitas na terra dos helenos, em vez da dos  
 bárbaros, conheces a justiça e sabes usar das leis, sem recorrer à força<sup>55</sup>. Todos os  
 gregos perceberam que eras sábia e tornaste-te famosa; se habitasses nos confins  
 da terra, não se falaria de ti. Que eu não tivesse o oiro em casa, nem cantasse uma  
 melodia mais bela que a de Orfeu<sup>56</sup>, se a fortuna insigne me não tocasse!

Tal é o que eu tenho para dizer dos meus trabalhos, já que tu preferiste uma  
 luta de palavras. Quanto ao que me censuraste sobre as núpcias reais, nisso te  
 mostrarei primeiro que fui sensato, depois que fui esperto, depois ainda que fui  
 um grande amigo, para ti e para os meus filhos. (*Medeia faz um gesto de indignação.*)  
 Mas está quieta. Desde que da terra de Iolcos para aqui passei, transportando mui-  
 tas desgraças irreparáveis, que solução podia achar mais acertada do que esta, de

<sup>54</sup> Metáfora tirada da cunhagem das moedas.

<sup>55</sup> Depois de afirmar que Medeia se limitara a obedecer à sua paixão – simbolizada aqui por Cípria ou Afrodite (vide infra, n. 85) – Jasão aponta como primeiro benefício o tê-la trazido para a Grécia. O tema da oposição entre bárbaros e helenos, posto em voga pelo sofista Antifonte (vide supra, n. 56 da Introdução), era corrente na segunda metade do séc. V a.C., e quase um lugar comum das tragédias de Eurípides. Geralmente, o contraste definia-se a favor da superioridade grega, atribuída ao conhecimento da Justiça – como aqui. Note-se, no entanto, a ironia dramática resultante do facto de essas palavras serem postas na boca de Jasão.

<sup>56</sup> Orfeu era um cantor mítico, que com a sua arte subjugava até a natureza. O facto de ele ter sido um dos membros da expedição dos Argonautas não é certamente o motivo desta referência, por trás da qual sentimos o ideal artístico do próprio poeta.

desposar a filha do rei, sendo um exilado? Não da maneira pungente que supões, 555  
 por abominar o teu leito, ou tomado pelo desejo de outra noiva, nem com a aspi-  
 ração de rivalizar com os que têm muita descendência. Bastam os que nasceram, 560  
 nada tenho a censurar. Mas – o que é mais importante – para que pudéssemos viver  
 bem, e não sofrêssemos privações, sabendo que todos os amigos fogem de quem é  
 pobre... e para criar os filhos como é devido à minha linhagem, dando-lhes irmãos,  
 às crianças de ti nascidas... para os colocar no mesmo grau e, aliando a raça, sermos 565  
 felizes. Pois tu para que precisas de filhos? A mim importa, com os que hão-de vir,  
 ser útil aos que já existem. Acaso pensei mal? Não eras tu que o dirias, se não te  
 dilacerasse o novo tálamo. Mas a tal ponto chegastes que, estando o consórcio em 570  
 boa ordem, vós, mulheres, supondes ter tudo; se, porém, surge algum contratempo  
 no matrimónio, das melhores e mais belas relações fazeis as mais hostis. Deviam  
 os mortais gerar os filhos de outra maneira, e não existir o sexo feminino<sup>57</sup>.

E assim não haveria mal para os homens. 575

### CORO

Bem efectaste, ó Jasão, tuas palavras; mas a mim se me afigura, se bem que  
 contra a tua opinião fale, que, traindo tua esposa, não fizeste justiça.

### MEDEIA

É verdade que em muitas coisas sou diferente da maioria dos mortais. Para 580  
 mim, quem, sendo injusto, é hábil no dizer merece muito maior castigo<sup>58</sup>.  
 Com uma língua artificiosa se gaba de enfeitar a injustiça e ousa cometer o mal;  
 mas ele não é tão destro como isso. É o teu caso. Agora vais mostrar que não és tão  
 hábil para mim, nem eloquente; porque uma só palavra te abaterá! Era preciso, se 585  
 não fosses malvado, que fizesses esse casamento depois de me teres convencido,  
 e não a ocultas dos que te amam.

### JASÃO

Belamente terias favorecido tal proposta, bem o creio, se eu te houvesse falado 590  
 do casamento, tu que nem agora te afoitas a depor a grande ira do teu coração.

<sup>57</sup> Uma argumentação semelhante, embora em circunstâncias bem diversas, é usada por Hipólito na tragédia homónima de Eurípides, vv. 616-629.

<sup>58</sup> Tópico muito versado por Eurípides, especialmente na *Hécuba*, 1187-1194. Os perigos resultantes da ausência de ligação entre a eloquência e a ética eram já apontados pelos inimigos dos Sofistas, aos quais tal relação era indiferente.

## MEDEIA

Não foi isso o que te deteve, mas é que não te pareceu que, na velhice, um tálamo bárbaro te seria glorioso.

## JASÃO

Pois fica a saber duma vez para sempre: Não foi por amor de uma mulher que eu fiz esta aliança com o leito real que agora tenho, mas, como já disse, com o desejo de te salvar e de gerar filhos régios, da mesma origem dos mais, que sejam o sustentáculo da casa. <sup>595</sup>

## MEDEIA

Que não me caiba em sorte essa próspera vida de dor, nem essa felicidade, que dilacera o meu espírito!

## JASÃO

Tu sabes como hás-de mudar e mostrar-te mais sensata. Um dia o que é útil não te parecerá doloroso, nem te julgarás infeliz, sendo afortunada. <sup>600</sup>

## MEDEIA

Mostra-te insolente, tu que tens refúgio, que eu sozinha hei-de evadir-me desta terra.

## JASÃO

Tu mesma escolheste; não acuses mais ninguém. <sup>605</sup>

## MEDEIA

Fazendo o quê? Casando, por ventura, e atraícoando-te?

## JASÃO

Lançando maldições molestas aos soberanos.

## MEDEIA

Sim, também para a tua casa eu sou uma fonte de maldições.

## JASÃO

Não continuemos a questionar sobre isto. Mas, se algum auxílio queres dos meus haveres, para os filhos ou para a tua partida, fala, que eu estou pronto a dar com mão liberal, e a mandar senhas aos amigos<sup>59</sup>, que te hão-de receber bem. E, se o não quiseres, é loucura, ó mulher. Cessando a tua cólera, ganharás mais.

## MEDEIA

Da hospitalidade dos teus amigos não carecerei; nem receberei coisa alguma, nem no-la dê; que a dádiva de um malvado não tem utilidade.

## JASÃO

Mas eu tomo os numes por testemunhas de que quero fazer todo o bem, a ti e às crianças. A ti não te agrada o que é bom, mas por orgulho rejeitas os amigos; tanto mais há-de doer-te.

## MEDEIA

Corre. Tomar-te-á a saudade da donzela recém-desposada, se te demoras fora de casa, longe da sua vista. Celebra as tuas núpcias; que ainda pode ser que, com o auxílio do deus, se diga que casarás de maneira a chorares o casamento.

(Sai Jasão)

## CORO

O amor, quando é forte<sup>60</sup>,  
nem renome nem virtude  
dá aos homens.  
Ai! mas Vénus, quando é branda,

<sup>59</sup> O texto diz “aos hospedeiros”. Jasão promete a Medeia que gozará da mesma hospitalidade a que ele teria direito, segundo a etiqueta já mencionada em notas anteriores. Esta “transferência” da hospitalidade equivale, *grosso modo*, à nossa moderna “carta de apresentação”.

Os antigos provavam a existência deste vínculo da hospitalidade por meio das “senhas” a que o texto se refere, as quais, segundo o escoliasta, se formavam partindo um dado de osso; a metade do hóspede devia acertar com a do hospedeiro.

<sup>60</sup> No primeiro par de estrofes, o Coro faz votos por que lhe seja concedida uma união tranquila, livre da ira, da discórdia, do adultério; que Afrodite não perturbe os casamentos felizes! O segundo par de estrofes evoca as amarguras do exílio (tema que Eurípides retomará mais tarde nas *Fenícias*, por exemplo) e censura veladamente a ingratidão de Jasão.

não há deusa mais graciosa!  
 Contra mim, nunca, senhora, tu lances  
 do arco doirado a seta inevitável  
 ungida de paixão. 635

Seja eu antes sensata, ANTÍSTROFE  
 é dos deuses dom mais belo; nunca, ferida  
 a minha alma pela ira adversa  
 e discórdia insaciável,  
 Vénus terrível me dê outro leito; 640  
 antes honrando uma união tranquila,  
 a distinga das outras.

Ó pátria, ó meu lar, ESTROFE  
 nunca eu de vós seja privada, 645  
 tendo na frente uma vida  
 impossível de viver,  
 misérrima em seus males.  
 A morte, a morte me vença antes 650  
 de chegar esse dia.  
 Dentre as penas maior não há  
 que ser da pátria arrancado.

Nós vimos, não soubemos ANTÍSTROFE  
 por outros o que nós pensamos. 655  
 Nem cidade nem amigo  
 do teu mal se condeou,  
 que é dos males o pior.  
 Possa como ingrato perecer  
 quem não honra os amigos, 660  
 depois de dar da alma pura  
 as chaves. Para mim não é amigo.

*(Entra Egeu)*

EGEU

Medeia, salve: que não há prelúdio mais belo do que este, para nos dirigirmos a um amigo<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Com as últimas afirmações do Coro, de censura ao amigo ingrato, forma contraste a intervenção de Egeu. O facto evidencia-se logo na saudação, que repete a palavra “amigo”.

## MEDEIA

Salve tu também, ó filho do sábio Pandión, Egeu<sup>62</sup>. Donde vens para o solo desta terra?

665

EGEU

De Febo deixei o oráculo vetusto<sup>63</sup>.

MEDEIA

E porque ao centro da terra fatídico chegaste?

EGEU

Buscando ter dos filhos a geração.

MEDEIA

Ó deuses! Sem filhos chegaste até aqui?

670

EGEU

Sem filhos somos, pelo fado de algum deus.

MEDEIA

Tendo mulher, ou sendo estranho ao tálamo?

EGEU

Não somos livres do leito nupcial.

<sup>62</sup> Egeu, filho de Pandión e pai de Teseu, era um dos rei míticos de Atenas, a quem, por tradição, estava ligada a figura de Medeia. Eurípides compôs uma tragédia intitulada *Egeu*, que não se conserva.

<sup>63</sup> O oráculo de Apolo em Delfos, o mais famoso da Grécia, donde vem Egeu, era consultado, desde meados do século VIII a.C., por todos os Helenos e até veio a sê-lo por bárbaros. Dentro do templo guardava-se, entre outras preciosidades, o *omphalos* (literalmente: “umbigo”) que os Gregos diziam assinalar o centro da Terra. Os modernos pensam que se trata de uma pedra adorada pelos antepassados.

MEDEIA

E que te disse Febo sobre filhos?

EGEU

Palavras demasiado sábias para um homem entender.

675

MEDEIA

Mas é lícito conhecermos o oráculo do deus?

EGEU

Claro, tanto mais que ele pede um espírito subtil.

MEDEIA

Que oráculo deu então? Diz, se é lícito ouvir.

EGEU

Que do ventre eu não solte a parte proeminente.

MEDEIA

Antes de fazer o quê ou de chegar a que terras?

680

EGEU

... Antes de voltar a entrar no lar paterno.

MEDEIA

E com que necessidade navegaste para esta terra<sup>64</sup>?

---

<sup>64</sup> O acesso a Delfos, ainda hoje difícil, devido às altas montanhas em cujas encostas se situa, faziam-no geralmente os antigos através do porto de Itea. Aí embarcara Egeu para efectuar a travessia do golfo de Corinto, até ao Istmo. Daí seguirá para Trezeno, que fica a nordeste do Peloponeso.

EGEU

Há um homem chamado Piteu, senhor da terra de Trezeno...

MEDEIA

Filho ao que dizem, muito piedoso, de Pélops<sup>65</sup>.

EGEU

... Com ele quero conversar sobre a ordem divina.

685

MEDEIA

Sábio é o varão e experimentado no assunto.

EGEU

E a mim o mais caro de todos os companheiros de armas.

MEDEIA

Que sejas bem sucedido e consigas o que desejas!

EGEU

*(atentando melhor em Medeia)*

Mas porque tens esse olhar e essa cor<sup>66</sup>?

MEDEIA

Egeu, de todos os maridos, o meu é o pior.

690

<sup>65</sup> Pélops, filho de Tântalo, era o herói epónimo de toda a Península (“Peloponeso” é a “ilha de Pélops”), antepassado dos Atridas, e primeiro vencedor dos Jogos Olímpicos.

<sup>66</sup> Só neste momento Egeu repara na expressão de sofrimento de Medeia, que provavelmente a máscara representava. De qualquer modo, na tragédia grega as rubricas de cena quase sempre se deduzem do texto, como aqui sucede.



EGEU

Que dizes? Conta-me claramente as tuas aflições.

MEDEIA

Jasão me ultraja, sem que eu nada lhe tivesse feito.

EGEU

E que fez ele? Explica-me com mais clareza.

MEDEIA

Uma mulher está agora acima de nós, como senhora da casa.

EGEU

Mas ele não ousou cometer esse feito tão vergonhoso?

695

MEDEIA

Pois fica a saber que sim; desonrada está quem dantes era sua amada.

EGEU

Mas ele apaixonou-se ou aborreceu o teu leito?

MEDEIA

Uma grande paixão – e não é fiel aos que o amam.

EGEU

Deixá-lo ir, se é um malvado, como dizes!

MEDEIA

O seu desejo foi apoderar-se da glória de mandar.

700

EGEU

E há alguém que lha dê? Completa a tua história.

MEDEIA

Creonte, que é quem manda nesta terra de Corinto.

EGEU

Compreensível era, ó mulher, a tua aflição.

MEDEIA

Estou perdida. E, além disso, sou expulsa do país.

EGEU

Por quem? Estás a falar de outros males ainda.

705

MEDEIA

Creonte me expulsa, exilando-me da terra de Corinto.

EGEU

E Jasão consente? Também o não louvarei.

MEDEIA

Não o diz com palavras; porém, a sua vontade é consentir. (*Toca-lhe com a mão direita na barba e a esquerda nos joelhos*). Mas imploro-te pelas tuas barbas e pelos teus joelhos, como tua suplicante<sup>67</sup>, compadece-te de mim que sou uma desgraçada, e não olhes com indiferença a minha queda e o meu abandono, mas recebe-me no teu lar, no teu país, na tua casa. Assim o desejo de ter filhos seja atendido pelos deuses e tu morras feliz! Tu não sabes que achado fizeste. Farei com que deixes de ser um homem sem descendência e far-te-ei gerar filhos. Eu conheço esses remédios.

710

715

<sup>67</sup> Novamente a atitude de súplica, já descrita na n. 11.

## EGEU

Por muitos motivos estou pronto a conceder-te essa graça, ó mulher, primeiro por respeito aos deuses, depois pelos filhos cuja procriação anuncias. 720  
Que eu para isso já de todo estou sem forças. Mas será assim: vindo tu ao meu país, tentarei dar-te hospitalidade, segundo a justiça. [Aqui tens contudo, mulher, os avisos que te dou: eu desta terra não quero levar-te.] Por ti mesma sairás desta 725  
terra; mas tu é que, se fores por tua vontade para minha casa, ficarás livre de ofensas, e não tenhas medo que a alguém te abandone. Pois até para os que me deram a hospitalidade quero ser ileso de culpas<sup>68</sup>. 730

## MEDEIA

Assim será. Mas se eu tivesse disso a fé, em tudo estaria de bem contigo.

## EGEU

Acaso não confias em mim? Ou que dificuldade existe?

## MEDEIA

Confio. Mas inimiga é para mim a casa de Pélias<sup>69</sup>, e Creonte.  
Ligado por estes juramentos, ainda quando quisessem levar-me à força da tua terra, não me abandonarias. Ao passo que, sendo o nosso acordo só em palavras, 735  
e sem juramento à face dos deuses, tornar-te-ias num amigo, que logo obedeceria às proclamações do arauto<sup>70</sup>. Débil é o meu estado; ao passo que eles detêm a felicidade e uma casa reinante. 740

## EGEU

Grande prudência mostram as tuas palavras. Mas, se assim te parece, não me negarei a fazê-lo. Para mim é mais seguro mostrar aos inimigos que tenho um pretexto, e a tua situação ficará mais firme.

Nomeia tu primeiro os deuses. 745

<sup>68</sup> Enquanto se encontra no território de Corinto, Egeu é hóspede de Creonte, motivo por que não pode desrespeitar as suas ordens, sem faltar à lealdade que lhe deve.

Seguimos a ordem dos versos adoptada por Diggle, de acordo com um papiro de Oxirinto inédito (II.11), o qual também omite os vv. 725-726.

<sup>69</sup> A casa reinante da Tessália. Vide supra, n. 6.

<sup>70</sup> O arauto que, em nome do rei de Corinto, iria reclamar a entrega de Medeia.

## MEDEIA

Jura pelo solo da Terra e pelo Sol<sup>71</sup>, pai do meu pai, e associando dos deuses toda a raça.

## EGEU

E o que é preciso fazer ou não fazer? Diz.

## MEDEIA

Que jamais me expulsarás do teu país, espontaneamente, nem me abandonarás com vida, por tua livre vontade, se algum dos meus inimigos desejar levar-me.

750

## EGEU

Juro pela Terra e pela luz brilhante do Sol e por todos os deuses manter-me fiel ao que de ti ouvi.

## MEDEIA

Basta. E se não mantiveres o juramento, que terás de sofrer?

## EGEU

A sorte dos ímpios.

755

## MEDEIA

Podes ir-te em paz. Está tudo bem. Eu chegarei à tua cidade o mais depressa que puder, depois de ter feito o que pretendo e de ter conseguido o que quero!

## CORO

Possa o filho de Maia<sup>72</sup>, o deus que guia as gentes, a casa levar-te, e assim

760

<sup>71</sup> Sobre a ascendência de Medeia, vide supra, n. 44.

A Terra e o Sol costumavam ser invocados em primeiro lugar, para garantir os julgamentos. Assim na *Ilíada* III.276-280 e XIX.258-260.

<sup>72</sup> O filho de Maia (e de Zeus) é Hermes, o deus dos viajantes.

se cumpram teus desejos, ó Egeu,  
tu, que homem tão nobre nos pareces.

(*Sai Egeu*)

### MEDEIA

Ó Zeus, ó Justiça, filha de Zeus, e luz do Sol<sup>73</sup>, vitoriosas estamos agora, ó  
amigas, sobre os nossos inimigos, e entrámos já no caminho. Agora há espe- 765  
rança de fazer justiça sobre os nossos inimigos. Porque este homem, quando  
penávamos na maior aflição, apareceu como um porto de abrigo das minhas  
decisões. A ele prenderemos as amarras da popa<sup>74</sup>, dirigindo-nos para a fortaleza  
e cidade de Palas<sup>75</sup>. Os meus planos, já tos vou dizer todos. Mas não recebas as 770  
minhas palavras a título de deleite.

A Jasão alguém mandarei, dentre os meus servidores, pedindo-lhe que compa- 775  
reça à minha presença. E, quando ele chegar, dir-lhe-ei palavras brandas, de como  
também eu sou desse parecer<sup>76</sup>, que estão bem as núpcias reais, que, traindo-me, ele  
celebra, e que belo é o partido e bem calculado. Pedirei que os meus filhos fiquem, 780  
não para os deixar em terra hostil, [a fim de serem maltratados pelos inimigos,]<sup>77</sup>  
mas para matar ardidamente a filha do rei. Mandá-los-ei então com presentes  
nas mãos [para os levarem à noiva, e não saírem desta terra]<sup>78</sup>, um peplos subtil e 785  
uma coroa de ouro lavrado. E quando ela pegar nesses enfeites e os cingir ao seu  
corpo, terá uma morte horrorosa, assim como todo aquele que tocar na donzela.  
Tais serão os venenos com que hei-de ungir os presentes! Mas neste ponto eu 790  
suspendo as minhas palavras. Gemo ao pensar na acção que em seguida tenho  
de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos. Não há quem os possa livrar.  
E, depois de ter derrubado toda a casa de Jasão, saio do país, fugindo do assassínio 795  
dos meus filhos adorados, eu, que ousei a mais ímpia das acções. É que não se pode  
tolerar que os inimigos escarneçam de nós, ó amigas.

<sup>73</sup> Medeia invoca os deuses que protegem os juramentos, Zeus e Dike (a Justiça) – aqui sinónima de Témis – e ainda o Sol, seu antepassado.

<sup>74</sup> Outra metáfora náutica. Os navios gregos tinham, além das âncoras, amarras na popa, para os prenderem à praia.

<sup>75</sup> Atenas, cidade cuja divindade protectora era Palas Atena.

<sup>76</sup> Texto sintacticamente duvidoso, mas cujo sentido geral é claro.

<sup>77</sup> Brunck omitiu este verso, por repetir em parte o v. 780 e antecipar, também em parte, 1060-1061. Diggle segue-o.

<sup>78</sup> Desde Valckenaer que se omite este verso, que é um arranjo de 950, 940 e 943.

[Vamos. De que me vale viver? Não tenho pátria, não tenho casa, não tenho refúgio para esta calamidade.]<sup>79</sup> Errei uma vez, quando abandonei a casa paterna, confiada nas palavras de um grego, que, com a ajuda do deus, sofrerá a nossa justiça. Porque não tornará a ver com vida doravante os filhos que de mim teve, nem gerará nenhum da noiva recém-casada, porque será forçoso que essa má tenha má morte com os meus venenos. Ninguém me suponha fraca e débil, nem sossegada; outro é o meu carácter: dura para os inimigos, benévola para os amigos. Porque de tais pessoas a vida é gloriosíssima<sup>80</sup>.

800

805

810

## CORO

Já que tais desígnios nos comunicaste, nós, no desejo de te ajudar, e de acordo com as leis dos mortais, não te aconselhamos a que cometas essa acção.

## MEDEIA

Não pode ser de outra maneira. Tu tens desculpa de assim falar, tu que não sofreste, como eu, duramente.

815

## CORO

Mas tu hás-de atrever-te a matar a tua descendência, ó mulher?

## MEDEIA

Nada morderá mais rijo no coração de meu marido.

## CORO

E tu virás a ser, por certo, a mais desventurada das mulheres.

<sup>79</sup> Na esteira de Leo, Diggle considera interpolados estes versos, que, na verdade, são inconsequentes. O mesmo faz Mastronarde. Page, no entanto, pensa que Medeia terá no palácio de Egeu apenas um refúgio contra o castigo, não contra a sua desgraça.

<sup>80</sup> Era a doutrina corrente entre os antigos, não só em espíritos vulgares, como Arquíloco (fr. 126 West) ou Teógnis (vv. 869-872), como num homem a muitos títulos superior, como era Sólon (fr. 13,5 West). A primeira derrogação a esta lei de Talião encontra-se no *Criton* (49c) de Platão, posta na boca de Sócrates.

## MEDEIA

Vamos. Supérfluos são todos os argumentos que se meterem de permeio. (*Chamando uma aia*) Mas, anda<sup>81</sup>, corre a trazer Jasão, já que de ti nos servimos <sup>820</sup> para todas as missões de confiança. Nada digas das minhas decisões, se na verdade queres bem aos teus amos e és mulher. (*A aia sai*).

## CORO

Felizes são de há muito os Erectidas <sup>82</sup> ,	ESTROFE
filhos dos deuses bem-aventurados,	825
os da sagrada terra inviolada,	
que da mais ilustre Ciência <sup>83</sup> se nutrem,	
e pelo ar do mais belo fulgor	
movem seu passo leve, onde uma vez	830
as Musas puras, as nove Piérides,	
criaram – é fama – a loura Harmonia <sup>84</sup> .	

E dizem que Cípria <sup>85</sup> ao pé do Cefiso <sup>86</sup>	ANTÍSTROFE
das belas águas que ela fez brotar,	835
largou sobre o país as brisas suaves	
dos ventos moderados <sup>87</sup> ; de róseas flores	840
as comas com grinaldas odoríferas	
enfeitadas, como é do seu costume,	

<sup>81</sup> Esta ordem é dada a uma das aias de Medeia. As palavras que se seguem sugerem que a encarregada do recado seja a Ama. Neste caso, seria a sua única presença em cena, depois do párodo. Não nos parece necessário supor, como Gredley, 1987, 32 e n. 29, que o facto de no v. 180 o Coro dar instruções à Ama para trazer cá fora Medeia sugira que a mesma reapareça como figura muda em 214 e permaneça ao fundo de cena até ser mandada procurar por Jasão em 820. Sobre a hipótese do mesmo helenista, de que Medeia também sai da cena nesta ocasião, vide infra, nota 93, bem como a nota 12 da Introdução.

<sup>82</sup> O Coro canta o elogio de Atenas, a hospitaleira metrópole das artes e da ciência, onde Medeia vai habitar.

Os Atenienses intitulavam-se Erectidas, como descendentes de Erecteu, fundador mítico da sua cidade, o qual nascera da Terra. O conhecido templo da Acrópole dedicado a Erecteu só começou a construir-se em 421 a.C., dez anos depois de estreada esta peça.

<sup>83</sup> Aqui “Ciência” traduz o grego *Sophia*, que designa o conhecimento das Letras e das Artes.

<sup>84</sup> A união das nove Musas, patronas de todas as formas de *Sophia*, produz a harmonia.

<sup>85</sup> Um dos nomes de Afrodite, por ter abordado primeiro a ilha de Chipre, quando nasceu das águas do mar (outra versão da lenda refere o mesmo em relação a Citera, donde o epíteto de Citereia).

<sup>86</sup> O Cefiso era um dos rios de Atenas. No v. 846 alude-se de novo a ele, bem como ao Ilisso (“dos rios sagrados a cidade”).

<sup>87</sup> Exaltação do clima de Atenas, como causa da sua excelência.

à Ciência mandou, para a acompanharem,  
os Eros que das Artes<sup>88</sup> são estímulo. 845

Mas dos rios sagrados a cidade ESTROFE  
ou de amigos a terra hospitaleira  
como há-de receber  
a mãe que mata os filhos  
ímpia, entre as demais? 850  
Olha o golpe nos filhos,  
olha o crime que fazes!

Nós te suplicamos e te imploramos:  
não mates os teus filhos! 855

Onde a coragem na alma e na mão ANTÍSTROFE  
terás, dos filhos<sup>89</sup> contra o coração,  
com audácia tremenda?  
Como, volvendo os olhos, 860  
a teus filhos, sem lágrimas,  
darás sorte fatal?

Quando eles caírem, súplices,  
não poderás tingir mão homicida  
com ânimo constante. 865

*(Entra Jasão)*

JASÃO

Ao teu chamamento venho. Apesar da tua hostilidade, não deixarás certamente de ser servida. Mas quero ouvir o que pretendes de novo da minha parte, ó mulher.

MEDEIA

Rogo-te, Jasão, que perdoes as minhas palavras. É natural que suportes as minhas iras, dadas as muitas provas de amor que trocámos. Eu entrei em discussão comigo mesma, a mim censurei. Miserável, que insânia é esta, e que hostilidade para com 870

<sup>88</sup> Afirma-se nestes versos que Afrodite mandou os Amores, bem como a Ciência (*Sophia*), pois todos juntos levam à excelência na poesia, na música, na filosofia. É essa superioridade (em grego, *arete*) que, por esse motivo, aqui traduzimos por “Artes”.

<sup>89</sup> Dificuldades sintáticas de vária ordem levam os editores a dar o texto como corrupto neste passo. O sentido geral, porém, não oferece dúvidas.



quem me quer bem? E estou, como uma inimiga, contra os soberanos do país e  
 contra o marido, que fez o que havia de mais conveniente para nós, desposando 875  
 uma rainha e gerando irmãos para os meus filhos? Não hei-de eu libertar-me desta  
 ira? Porque me aflijo, se os deuses dão providências desta maneira? Não tenho eu  
 os filhos e não sei que temos de abandonar esta terra e que são escassos os amigos? 880  
 Nisto reflectindo, compreendi que fora estulta e em vão me enfurecera. Agora eu  
 louvo-te e pareces-me sensato em nos arranjar este parentesco, e eu insensata, 885  
 eu que devia tomar parte nestas decisões e ajudar a levá-las a bom termo, e estar  
 ao lado do teu tálamo e regozijar-me por prestar à noiva e a ti os meus cuidados.  
 Porém nós somos como somos, não direi más, mas mulheres; mas não debes igualar- 890  
 -te na maldade, nem a uma loucura responder com outra. Pedimos-te este favor  
 e admitimos que errámos há pouco, mas agora pensámos melhor.

*(Medeia vai à porta da casa chamar os filhos)*

Ó filhos, filhos, vinde cá, deixai a nossa casa. *(Os filhos entram.)* Saí, vinde 895  
 beijar o vosso pai e dizer-lhe adeus comigo e, ao mesmo tempo, abandonai a  
 antiga aversão contra os inimigos, tal como a vossa mãe. Porque tréguas já fi-  
 zemos e a ira aplacámos. Tomai-lhe a mão direita. *(As crianças pegam na mão do*  
*pai.)* Ai de mim, como eu penso nos males dissimulados! *(As crianças estendem os*  
*braços para o pai.)* Ó filhos meus, ainda por muito tempo podereis assim estender 900  
 os braços caros? *(Medeia chora.)* Desgraçada de mim, como eu estou propensa às  
 lágrimas e cheia de temor! Agora, enfim, que erradiquei a inimizade ao pai, esta  
 cena de ternura encheu-me os olhos de lágrimas. 905

CORO  
*(chorando)*

Também a mim aos olhos vem um pranto vivo. Oxalá o mal não avance mais  
 do que agora!

JASÃO

Isso louvo, ó mulher, e aquilo não censuro. Porque é natural que o sexo  
 feminino se enfureça contra os maridos quando eles contraem núpcias 910  
 estranhas<sup>90</sup>. Mas o teu ânimo mudou para melhor e, embora só com o tempo,  
 reconheceste a decisão que prevaleceu. Esse procedimento é de uma mulher  
 sensata. Para vós, ó filhos, conseguiu vosso pai, não sem cuidados e com o  
 auxílio dos deuses, perfeita segurança. Penso, na verdade, que haveis de ser 915

<sup>90</sup> O v. 910 aparece em quase todos os manuscritos com uma sintaxe certamente errada, e o único que difere não oferece um texto seguro. Das muitas emendas propostas nenhuma é totalmente satisfatória.

ainda, com vossos irmãos, os primeiros desta terra de Corinto. Crescei, que o resto vos arranjará vosso pai e quem dos deuses vos for propício. Possa eu ver-vos chegar florescentes ao termo da juventude, superiores aos meus inimigos! *(Medeia volta a cara e chora novamente).*

920

Mas tu, porque de lágrimas abundantes banhas teus olhos, volvendo para o lado o branco rosto, e sem prazer recebes as minhas palavras?

MEDEIA

Não é nada. Pensava nestas crianças.

925

JASÃO

Está descansada. Eu velarei por elas.

MEDEIA

Assim farei. Nem eu desconfiarei da tua palavra. Frágil é a mulher e nascida para as lágrimas.

JASÃO

Mas porque tanto gemes por estes filhos?

MEDEIA

Eu lhes dei o ser. E, quando tu fazias votos por que os pequenos vivessem, invadiu-me um sentimento de piedade, se assim viria a acontecer ...

930

Quanto aos motivos que te trouxeram a falar comigo, uns foram já ditos, dos outros vou fazer menção. Já que aos soberanos parece conveniente mandar-me embora do país (e que é melhor para mim – reconheço-o bem – que eu não habite demasiado perto de ti e dos senhores desta terra, pois que me consideram maléfica para a casa deles), nós fugiremos destes lugares; mas as crianças, pede a Creonte que sejam educadas por tuas mãos e que não sejam exiladas desta terra.

935

940

JASÃO

Não sei se o convencerei; é preciso tentar.

MEDEIA

Mas, ao menos, manda a tua esposa pedir ao pai que as crianças não saiam do país.

## JASÃO

Sim, imagino que, a ela, sempre a poderei convencer, se realmente é uma mulher como as outras<sup>91</sup>.

945

## MEDEIA

Mas também nessa diligência eu te ajudarei. Vou-lhe mandar uns presentes, que em beleza excederão em muito o que se usa, creio eu, [um peplos subtil e uma coroa de ouro lavrado]<sup>92</sup>, e que serão levados pelas crianças. (*Chamando para dentro de casa.*) É preciso que um dos criados traga aqui o adereço a toda a pressa<sup>93</sup>. E ela será feliz não uma, mas mil vezes, por lhe ter cabido em sorte por companheiro um homem excelente, como tu, e por possuir um adereço que outrora o pai do meu pai, o Sol, deu aos seus descendentes.

950

955

*(Um servo traz o adereço e retira-se)*

Tomai estes dons nupciais em vossas mãos, ó filhos e, levai-os, para os dardes à feliz noiva real, que não receberá dádiva desprezível.

## JASÃO

Insensata! Para que deixas tuas mãos vazias destes bens? Julgas que o palácio real é escasso em peplos, escasso em ouro? Guarda essas coisas, não as dês. Se, na verdade, alguma consideração tem por nós a esposa, colocar-nos-á acima dos dons, eu bem o sei.

960

## MEDEIA

Não me digas isso. Há um provérbio que diz que os presentes até aos deuses convencem. O ouro é para os mortais mais potente que mil argumentos. Dela é o génio protector, é a ela que o deus dá agora a prosperidade, é jovem e é soberana.

965

<sup>91</sup> Uns manuscritos atribuem este verso a Jasão, outros a Medeia, outro ainda omite-o. A verdade é que tem uma certa relevância dramática, e, sob o ponto de vista formal, parece mais apropriado que Jasão responda à mulher com o mesmo número de versos. A hipótese de esta restrição vir de Medeia contribuiria para acentuar a falsidade da atitude que assume em todo o episódio.

<sup>92</sup> Em verso é apenas a repetição de 786, pelo que Bothe, seguido por Diggle, o deu como interpolado.

<sup>93</sup> A ordem aqui dada por Medeia é prontamente realizada, pois cinco versos adiante já ela faz entrega das dádivas aos filhos. Como a protagonista nunca sai da cena até ao v. 1250, não ficou oportunidade para ungir os presentes com venenos, conforme anunciara no v. 789. A maior parte dos comentadores, entre eles Page, explica o facto como uma pequena inconsequência do dramaturgo.

Outros, como Gredley, 1987, 33, entendem que os venenos anunciados em 789 têm de ser realmente aplicados pela protagonista, e que a acção se realiza enquanto o Coro entoa a ode de elogio a Atenas.

E o exílio dos meus filhos, por ele eu dava a vida, que não ouro apenas. Ó filhos,  
 entrai os dois no rico palácio e suplicai à nova esposa de vosso pai, e minha se- 970  
 nhora, implorai-lhe que não vos expulse desta terra, e dai-lhe o adereço, porque  
 o mais necessário é que estes dons sejam recebidos pelas próprias mãos dela. Ide  
 o mais depressa que puderdes. Sede bem recebidos, para serdes para vossa mãe  
 os arautos da boa-nova, que ela anseia por que aconteça. 975

*(Saem Jasão e os filhos)*

CORO

Não mais tenho, não mais 970  
 esperança que vivam  
 as crianças: p'ra a morte  
 já caminham.  
 Dos adereços de ouro  
 a noiva o mal recebe.  
 Oh! Recebe!  
 E na loira cabeça 980  
 co'as próprias mãos  
 o enfeite mortal colocará.

A beleza esplendente 985  
 e a graça divina  
 lhe farão pôr o peplos  
 e a coroa  
 dourada; sob a terra  
 em breve noivará.  
 Desgraçada,  
 tal a rede fatal,  
 onde ela há-de cair.  
 E não pode fugir a tal desgraça.

E tu, ó desgraçado, mal-casado, 990  
 genro do soberano, sem saberes,  
 morte funesta, horrível,  
 aos filhos, à mulher, a ti preparas.  
 Ilusão, infeliz, é teu destino. 995

Contigo gemo ainda a tua dor, 995  
 mãe desgraçada de filhos, que matas,

por causa de um noivado,  
que celebra teu marido, vivendo  
com uma companheira, contra a lei.

1000

*(Entra o Pedagogo com as crianças)*

PEDAGOGO

Senhora, teus filhos que aqui estão escaparam ao exílio e a noiva real com prazer recebeu os presentes das suas mãos; daquele lado haverá paz para as crianças. *(Medeia mostra-se aflita e volta o rosto.)* Mas então? Como estás perturbada, quando tudo corre bem? <sup>1005</sup> [Porque volves para o lado o branco rosto, e sem prazer recebes as minhas palavras<sup>94</sup>?]

MEDEIA

Ai! Ai!

PEDAGOGO

Os lamentos não estão de acordo com tão boas notícias.

MEDEIA

Ai! Ai! Digo eu ainda.

PEDAGOGO

Acaso anunciei uma desgraça sem saber, e me enganei, julgando trazer boas-novas? <sup>1010</sup>

MEDEIA

O dito está dito; não te censuro. *(Baixa os olhos e chora.)*

PEDAGOGO

Então porque baixas os olhos e choras?

<sup>94</sup> Estes versos, que repetem com pequenas variantes 923-924, são considerados uma interpolação desde Valckenaer.

## MEDEIA

Fortes razões tenho, ó ancião; porquanto os deuses e eu pensámos mal, quando planeei este acto<sup>95</sup>.

## PEDAGOGO

Tem confiança; ainda um dia hás-de partir para junto dos teus filhos.

1015

## MEDEIA

Antes disso, outros farei partir<sup>96</sup>, coitada de mim!

## PEDAGOGO

Não és só tu que te separas dos filhos. E quem é mortal tem de suportar melhor a desgraça.

## MEDEIA

Assim farei. Mas tu vai dentro de casa e prepara aquilo de que as crianças necessitam todos os dias<sup>97</sup>.

1020

*(O Pedagogo retira-se)*

Ó filhos, filhos, vós tendes país e tendes morada, na qual, depois de terdes abandonado esta desgraçada, habitareis, para sempre privados de vossa mãe. Eu tenho de partir para o exílio, para outra terra, antes de ter gozado a vossa companhia e de vos ter visto felizes, antes de ter adornado o leito, e a noiva, e o tálamo, e de ter pegado nos fachos nupciais<sup>98</sup>.

1025

<sup>95</sup> A responsabilidade dos seus actos é suficientemente nítida para Medeia, para a levar a este aparente anacoluto de usar a primeira pessoa do singular, depois de ter principiado por falar dos deuses como sujeito da acção. Esta é também a interpretação de Page, *comm. ad loc.* Pelo contrário, Knox, 1977, 205, considera que este passo é mais um exemplo de como Medeia pensa sempre ter os deuses a seu lado. Diferentemente, Mastronarde, 2002, 332-333, entende que é a partir daqui que Medeia se apresenta “como compelida por circunstâncias exteriores a levar o seu plano até à sua amarga conclusão”.

<sup>96</sup> Jogo de palavras sinistro sobre o sentido de “partir”.

<sup>97</sup> Medeia manda o Pedagogo sair para cumprir a sua tarefa diária de tratar das coisas das crianças – tarefa que ela sabe não mais será necessária. É provável, como pensa Hübner, 1984, 402, que ele estivesse em cena desde o v. 894.

<sup>98</sup> Série de cerimónias nupciais que pertencia à mãe do noivo executar.

Oh! Desventurada que eu sou, por ser tão indomável! Não era para isto que eu vos tinha criado, ó filhos, não foi para isto que eu sofri trabalhos e passei torturas, suportando as dores agudas de dar à luz. 1030

Coitada de mim, que em tempos tive tanta esperança em vós, que havíeis de amparar-me na velhice, e que, depois de morta, me havíeis de arranjar por vossas mãos, piedosamente, causando inveja aos homens; e agora se foi o doce pensamento. Porque, privada de vós, eu levarei uma vida amarga, e para mim dolorosa. E vós nem sequer ao menos vereis a vossa mãe com esses queridos olhos, porque tereis passado a outro género de vida<sup>99</sup>. 1035

Ai! Ai! Porque fitais em mim os olhos, ó filhos? Porque sorrisdes pela última vez? Ai! Ai! Que hei-de eu fazer? O ânimo fugiu-me, mulheres, desde que vi o olhar límpido dos meus filhos. Não, eu não seria capaz. Deixá-las ir, as minhas decisões anteriores. Levarei desta terra os filhos, que são meus. Para que hei-de eu, para afligir o pai deles com a sua desgraça, infligir a mim duas vezes os mesmos males? Não, eu não, por certo. Deixá-las ir, as minhas decisões. 1040 1045

E contudo, que se passa em mim? Quero provocar o escárnio dos meus inimigos, deixando-os sem castigo? Tenho de me atrever. Ah! Mas que vileza a minha, ter sequer admitido pensamentos de brandura no meu espírito! Ide, ó filhos para casa<sup>100</sup>. A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios, é consigo. O meu braço não estará enfraquecido. 1050 1055

Ai! Ai! Mas não, meu coração, tu, ao menos, não farás isso. Deixa-os, ó desgraçada, poupa as crianças. Vivendo lá connosco, eles serão a tua alegria.

Juro pelos génios da vingança, que estão no Hades<sup>101</sup>, nunca acontecerá que eu entregue os meus filhos aos inimigos para lhes sofrerem as insolências. É absoluta a necessidade de os matar, e, já que é forçoso, matá-los-emos nós, que os gerámos. É assim, absolutamente, e não há que fugir-lhe. E é certo que com a coroa na cabeça, envolta no peplos, a noiva perecerá, eu bem o sei. Mas eu sigo pelo caminho mais desgraçado, e a estes vou mandá-los por um ainda pior! Quero dizer adeus aos meus filhos. Deixai-me, ó filhos, deixai à vossa mãe apertar a vossa mão direita. 1060 1065 1070

<sup>99</sup> Novamente um jogo de palavras que alude ao destino que espera as crianças.

<sup>100</sup> Murray entende que os filhos saem de cena neste ponto e regressam, chamados pelos servos, no v. 1069. Page e outros supõem que as crianças hesitam, mas não chegam a retirar-se, neste v. 1053. A edição de Diggle, ao considerar interpolados os vv. 1056-1080, exclui esta última hipótese. Merece especial relevo a solução proposta por Dodds 1952, 13-18, ao escrever que “as palavras *παῖδας προσειπεῖν βούλομαι* não são instruções para escravos visíveis, mas parte integrante do seu solilóquio”. Mais recentemente, Hübner, 1984, 403, vai ainda mais longe, ao colocar a saída das crianças em 1020, juntamente com a do Pedagogo. Barlow, 1989, 166, reconhece que a sua presença em cena é crucial, visto que confronta Medeia com uma realidade que ela não é capaz de evitar. Refira-se ainda, neste ponto, a observação de Foley, 1989, 84, de que “o contraste visual entre a perturbada mãe e as crianças inocentes produz um efeito cénico que vale a pena prolongar”.

<sup>101</sup> O inferno grego.

*(Medeia agarra nas mãos dos filhos, beija-os e abraça-se a eles)*

Ó mão tão querida, ó boca mais cara de todas, e figura e rosto nobre dos meus filhos, gozai de felicidade, mas lá; que a daqui vosso pai vo-la tirou. Ó doce abraço, ó tenro corpo e sopro suavíssimo dos meus filhos!

1075

Ide, ide. Já não estou em estado de olhar mais para vós, que sou dominada pelo mal. E compreendo bem o crime que vou perpetrar, mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais<sup>102</sup>.

1080

*(Os filhos saem)*

### CORO

Muitas vezes já,  
tenho usado de razões mais subtis  
e entrado em disputas mais altas  
do que é dado ao sexo das mulheres.  
Mas também para nós há uma Musa,  
connosco anda p'ra nos ensinar.  
Mas não com todas. Talvez entre muitas,  
poder-se-á <alguma><sup>103</sup> encontrar,  
não estranha às Musas.

SISTEMA

ANAPÉSTICO

1085

Dentre os mortais, quem filhos nunca teve  
nem experimentou, digo eu que está  
no melhor caminho da felicidade,  
mais que quem os teve.

1090

Quem não tem filhos nem experimentou,  
seja isso um bem, seja isso um mal  
para os mortais – não tendo descendência,  
muita dor evitam.

1095

Mas aqueles p'ra quem dos filhos em casa  
existe o doce rebento, eu vejo

<sup>102</sup> A edição de Diggle segue aqui a opinião de Bergk, segundo a qual todo este passo (1056-1080) é uma interpolação. Gredley, 1987, coloca aqui a segunda saída de cena de Medeia. Do muito que sobre este texto se tem escrito, veja-se, em especial, Kovacs, 1986, e Michelini, 1989, e o que dissemos na Introdução.

<sup>103</sup> A emenda é de Elmsley, por comparação com *Heraclidas* 327-328. Quanto à ideia, confronte-se com o que o Coro disse supra, 424-426, e a nossa nota 48.



o tempo em tormento passar.  
 Como criá-los da melhor maneira,  
 depois, da vida deixar-lhes os meios.  
 Depois, se p'ra o bem, se p'ra o mal os criam,  
 e para isso se esforçam,  
 Até isso é incerto.

1100

De todos os males, guardei p'ra agora  
 um só que é pior pr'a todos os homens.  
 Na vida acharam bem-estar bastante,  
 à flor da juventude eles já chegaram,  
 e nobres são; mas a sorte o decide,  
 os tira do caminho e a morte lhes leva  
 dos filhos pr'a o Hades os corpos belos.  
 Pr'a que serve então aos homens que os deuses,  
 além dos outros males, um desgosto,  
 mais forte que todos,  
 por causa de ter filhos, lhes acrescentem?

1105

1110

1115

### MEDEIA

Amigas, há muito que eu aguardo os acontecimentos, com o ânimo atento ao que há-de vir de acolá. Mas eis que vejo um dos criados de Jasão aproximar-se. A sua respiração arquejante indica que vai anunciar uma nova desgraça.

1120

*(Entra o Mensageiro ofegante)*

### MENSAGEIRO

[Ó tu, que cometeste uma acção terrível e fora da lei]<sup>104</sup>, ó Medeia, fuge, fuge, não desprezes navio que te leve ou carro que ande sobre o solo!

### MEDEIA

Que aconteceu que exija a minha fuga?

<sup>104</sup> Vários manuscritos omitem este verso, que Lenting, seguido por Diggle, deu como interpolado. Deste modo a fala do Mensageiro torna-se mais abrupta e incisiva, e justifica-se melhor a aparente surpresa de Medeia.

## MENSAGEIRO

Morreu há pouco a princesa e Creonte, que a gerou, por causa dos teus venenos. 1125

## MEDEIA

Disseste as palavras mais belas, e entre os benfeitores e amigos meus para sempre te contarei.

## MENSAGEIRO

Que dizes? Estarás no teu juízo, ou estarás louca, ó mulher, tu que, depois de arruinar a casa dos soberanos, te comprazes em ouvi-lo e não te atemorizas? 1130

## MEDEIA

Também tenho algo para responder às tuas palavras. Mas não tenhas pressa, amigo, conta. Como morreram? Porque nos deleitarás duplamente, se eles morreram na maior aflição. 1135

## MENSAGEIRO

Depois que os teus dois filhos chegaram com seu pai e entraram nos aposentos nupciais, regozijámo-nos, nós, os escravos, que com teus males nos havíamos afligido. Logo se murmurava com insistência que tu e teu marido vos tínheis reconciliado da vossa prévia dissensão. Beija um a mão, outro a loira cabeça das crianças. Eu mesmo, era tal o prazer, que segui com elas para os aposentos das mulheres. 1140

A senhora que nós agora veneramos na tua vez, antes de fitar os teus dois filhos, tinha o olhar ardente preso em Jasão. Depois, cobriu os olhos e voltou para o lado a face branca, tocada pela aversão que lhe causara o ingresso das crianças. Porém o teu marido dissipa as iras e a fúria da donzela, dizendo-lhe assim: – Não sejas hostil a quem me é caro, aplaca a tua ira, torna a volver o rosto, e tem por amigos aqueles que o são para teu esposo; recebe estes presentes e roga a teu pai que perdoe o exílio a estas crianças, por amor de mim. 1145

E ela, ao ver o adereço, não resistiu, e deu ao marido o seu consentimento para tudo. E, mal se tinham afastado de casa o pai e teus filhos, pegou no peplos matizado e vestiu-o e, colocando a áurea coroa sobre os anéis do cabelo, compõe o penteado a um espelho brilhante, sorrindo à imagem inanimada do seu corpo. E depois, levantando-se do trono, passeia pela casa, caminhando leve, com seus alvos pés, muito feliz com as dádivas e, muitas e muitas vezes, retesando a perna, olhava para trás, a ver se caía bem. 1160 1165

Então um espectáculo terrível se pôde ver: a cor se lhe muda, e avança cambaleante, os membros trementes, e a custo consegue deixar-se cair sobre o trono, antes de tombar por terra. 1170

Uma das criadas antigas, crendo que vinham aí as iras de Pã<sup>105</sup> ou de algum dos deuses, soltou um grito, antes mesmo de ver pela boca golfar alva espuma, as meninas dos olhos reviradas e o corpo exangue. Então um grande lamento em contrário respondeu àquele grito. Logo uma se precipitou para a casa do pai, outra para o esposo de há pouco, a contar a fatalidade da noiva. E toda a casa ressoava com o ruído das correrias apressadas. 1175 1180

Já então um corredor veloz, movendo-se num dos lados de uma liça de seis plectros, teria tocado na meta<sup>106</sup>. E ela, no meio do seu silêncio e de olhos semi-cerrados, despertou, pobre donzela, com um gemido.

Uma dupla aflição a atacava: o diadema de ouro, colocado na cabeça, a largar uma torrente mágica de fogo omnívoro, e o peplos subtil, dádiva dos teus filhos, lacerava as brancas carnes da desventurada. 1185

Do trono se ergue, em chamas, agitando o cabelo e a cabeça em todas as direcções, querendo arrancar a coroa. Mas, solidamente, o ouro retinha a sua presa, e o fogo, depois de ela sacudir a cabeça, brilhava com outro tanto fulgor. Cai no solo, vencida pela desgraça, perfeitamente irreconhecível, excepto a quem a gerara. Pois já nem dos olhos era visível a bela forma, nem a nobreza do seu rosto, mas sangue à mistura com fogo que gotejava do alto da cabeça, e dos ossos as carnes lhe escorriam, tal a lágrima que cai do pinheiro, consumidas pelas fauces ocultas dos venenos – um espectáculo pavoroso! Todos tinham medo de tocar no cadáver. A sorte fora a nossa mestra. 1190 1195 1200

Mas eis que o infeliz pai, da desgraça ignaro, entra de súbito em casa e cai sobre o cadáver. Logo um grito soltou, e cingindo-a com os braços, beija-a, exclamando: 1205

– Ó desventurada filha, quem dos deuses te perdeu desta forma ignominiosa? Quem priva de ti este velho, ao pé da sepultura? Ai de mim! Possa eu, ó filha, contigo sucumbir! 1210

Depois que cessou gemidos e lamentações, querendo erguer o velho corpo, ficava aderente ao peplos subtil, como a hera aos ramos do loureiro, e era uma luta temerosa. Ele tentava levantar o joelho, e ela retinha-o. E cada vez que fizesse força separava dos ossos as suas velhas carnes. Por fim, desistiu e exalou, o infeliz, o seu 1215

<sup>105</sup> O escoliasta explica: “Antigamente os homens supunham que quem sucumbia de repente era porque o seu espírito fora atingido por Pã, sobretudo, e por Hécate.” Algo desta noção prevalece ainda nas expressões modernas “medo pânico” ou “ser tomado de pânico”.

<sup>106</sup> Texto pouco seguro (Diggle adoptou a emenda de Lenting, ἀνελθὼν para ἀνελλκῶν dos manuscritos, em 1181, e a de Musgrave, ἀν ἤπτετο para ἀνθήπτετο no v. 1182), mas no qual se percebe claramente a metáfora tirada das corridas, para sugerir o breve lapso de tempo decorrido. Um plectro equivalia a pouco mais de 30 m. Portanto, o corredor teria percorrido um dos lados do estádio, ou seja, pouco mais de 90 m.

espírito, pois já não era superior ao mal. Jazem os cadáveres, o da filha e o do velho pai [ao pé um do outro, uma desgraça que clama pelas lágrimas]<sup>107</sup>. 1220

E, para mim, o teu caso está fora de discussão. Tu mesma descobrirás a maneira de te subtraíres ao castigo. As coisas dos mortais, não é agora a primeira vez que as tenho por uma sombra, nem sinto temor de dizer que aqueles dentre os homens que têm fama de sábios e de artificiosos nos seus discursos, esses mesmos merecem o maior dos castigos. Dos mortais, não há um só homem que seja feliz. Pode, se sobrevier a prosperidade, ser um mais bem sucedido do que o outro; mas feliz, não é nenhum<sup>108</sup>. 1225  
1230

(*Sai o Mensageiro*)

### CORO

Parece que muitos foram os males que com justiça o nume infligiu a Jasão neste dia. [Ó desgraçada, como lamentamos a tua desventura, ó filha de Creonte, que partiste para a mansão de Hades por causa das núpcias de Jasão!]<sup>109</sup> 1235

### MEDEIA

Amigas, decidida está a minha acção: matar os filhos o mais depressa que puder e evadir-me desta terra, não vá acontecer que, ficando eu ociosa, abandone as crianças, para serem mortas com mão mais hostil. É absoluta a necessidade de as matar, e, já que é forçoso, matá-las-emos nós, nós que as gerámos. Mas vamos, arma-te, coração! Porque hesitamos e não executamos os males terríveis, mas necessários? (*Erguendo a mão.*) Anda, ó minha desventurada mão, empunha a espada, move-te para a meta<sup>110</sup> dolorosa da vida, não te deixes dominar pela cobardia, nem pela lembrança dos teus filhos, de como eles te são caros, de como os geraste. Mas por este breve 1240  
1245

<sup>107</sup> O v. 1221 apresenta uma construção obscura, que tem suscitado várias tentativas de emenda e a rejeição total de Reeve, a quem Diggle segue.

<sup>108</sup> Depois de verberar os perigos da sabedoria e da eloquência (vide supra, n. 58), e de lamentar a triste condição do homem, o Mensageiro abandona a cena.

<sup>109</sup> Já Wilamowitz (*Hermes*, XV, 485 seqq., apud Page 1938, 166) declarou estes três versos interpolados por "um actor sentimental que entendeu que a atitude do Coro para com a noiva inocente era demasiado impiedosa".

<sup>110</sup> Outra metáfora tirada das corridas. Vide supra, n. 106. Quanto à espada, Gredley, 1987, 38, supõe que podia ser um objecto visível, trazido por Medeia no v. 1116, quando da reentrada em cena que atribui à protagonista nessa ocasião. A formulação do texto não obriga, porém, a essa hipótese. Mais provável parece a suposição de Flory, 1978, 71, de que Medeia aqui faria um gesto com a mão direita, para reforçar o efeito dramático.

dia, ao menos, olvida, que depois os chorarás. Porque, mesmo matando-os, eles te são sempre caros e eu – que desgraçada mulher que eu sou<sup>111</sup>!

1250

(*Medeia entra em casa. As portas ficam trancadas.*)

### CORO

Ó Terra, ó raios  
do Sol coruscantes<sup>112</sup>,  
vêde, oh! vêde esta mulher perdida,  
antes que com mão suicida<sup>113</sup>  
ela ataque os próprios filhos.  
Da tua dourada estirpe  
ela procede<sup>114</sup>, e os mortais  
temem derramar o sangue de um deus.  
Detém-na tu, ó luz, filha de Zeus!  
Desta casa arranca o crime infeliz  
e a vingança da Erínia<sup>115</sup>!

ESTROFE

1255

1260

Em vão o trabalho  
dos filhos, em vão  
a descendência cara tu geraste.  
Tu, que sem medo passaste  
das Simplégades o estreito  
com as suas rochas negras<sup>116</sup>.  
Porquê, desgraçada, a ira  
pesada na alma te cai e o crime  
hostil vem? Mancha que não se redime

ANTÍSTROFE

1265

<sup>111</sup> Medeia sai por algum tempo de cena, onde se tinha mantido sem interrupção desde a primeira entrada, ao começar o primeiro episódio.

<sup>112</sup> As mesmas invocações do v. 148.

<sup>113</sup> “Mão suicida”, porque, destruindo a sua descendência, se aniquilava também a si.

<sup>114</sup> Vide supra, n. 44.

<sup>115</sup> As Erínias eram divindades subterrâneas, que vingavam os crimes cometidos contra pessoas do mesmo sangue.

O texto grego apresenta várias dificuldades, entre as quais a expressão ὑπ’ἀλαστόρων, que Page emendou para ὑπαλάστορον e Diggle coloca entre *crucis*, pois é sintacticamente inaceitável. Quanto ao *alastor*, um *daimon* maléfico que está próximo da esfera de acção das Erínias, vide E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951) 39-40.

<sup>116</sup> Vide supra, n. 3.

em casas genocidas, onde cai  
dos deuses a maldição<sup>117</sup>. 1270

FILHO  
(dentro)

Ai de mim! 1270A

CORO

Ouves este grito? ESTROFE  
Ouves as crianças? 1273  
Ai que desgraçada,  
mulher de má sorte! 1274

1.º FILHO

Ai, que farei? P'ra onde fugir à mãe? 1271

2.º FILHO

Não sei, querido irmão, perdidos estamos. 1272

CORO

Entramos? 1275  
Salvemos do crime  
estas crianças.

1.º FILHO

Sim, pelo deuses, salvai-nos, precisamos.

<sup>117</sup> Tradução aproximada de um texto corrupto.

## 2.º FILHO

Como a ponta da espada já está perto!

1280

## CORO

Desgraçada, eras de pedra  
ou de ferro, tu que os filhos,  
esses frutos que geraras,  
com a própria mão mataste!

ANTÍSTROFE

Uma só mulher  
uma só 'té agora  
ouvi, que p'ra os filhos  
levantasse a mão.

1285

Foi Ino<sup>118</sup> que os deuses enlouqueceram,  
quando Hera<sup>119</sup> de casa a quis expulsar.

No mar cai a pobre,  
pelo ímpio crime  
dos próprios filhos,  
estendendo o pé para além da margem,  
morre, consigo os dois filhos levando.

1290

Que horror pode vir ainda?  
Ó tálamo feminino,  
causa de tantos trabalhos,  
que mal tens feito aos mortais!

*(Entra Jasão, acompanhado por servos)*

<sup>118</sup> Segundo a versão mais corrente, Ino, filha de Cadmo, lançou-se ao mar com o seu filho Melicertes, fugindo à perseguição de seu marido, o rei Atamante, que, tendo enlouquecido, matara já o outro filho, Learco. Ino foi depois divinizada, com o nome de Leucoteia, e outro tanto aconteceu a Melicertes, que passou a chamar-se Palémon. Nesta peça, é Ino que, tomada de loucura, matou os dois filhos e saltou para o mar. Provavelmente seria esta a versão adoptada por Eurípides na sua tragédia perdida, *Ino*.

<sup>119</sup> O texto diz precisamente “a esposa de Zeus”, que, por conveniência métrica, substituímos por “Hera”.

## JASÃO

Mulheres, que estais junto destes tectos, por ventura ainda se encontra nesta casa a autora de tantos horrores, Medeia, ou conseguiu ela fugir? Pois força é que ela se oculte debaixo da terra ou que asas lhe levantem o corpo para o ar profundo, se não quer pagar a pena à casa real. Estará ela convencida de que, depois de matar os soberanos do país, lhe será dado fugir incólume desta casa?

1295

Mas não venho tanto por cuidado nela, como nas crianças.

1300

Aquela que fez mal, o pagará com a desgraça. Eu vim para salvar a vida dos meus filhos, não vão os parentes fazer-lhes alguma coisa para vingar o ímpio crime materno.

1305

## CORO

Ó desgraçado, que não sabes a que ponto chegaram teus males, Jasão! Se não, não proferirias tais palavras.

## JASÃO

Que é? Acaso também quer matar-me, a mim?

## CORO

Teus filhos estão mortos pela mão de sua mãe.

## JASÃO

Ai de mim, que dizes? Como tu me deitaste a perder, mulher!

1310

## CORO

Pensa em teus filhos, como seres que já não existem.

## JASÃO

Onde os matou então? Dentro ou fora de casa?

## CORO

Abre essas portas, verás os teus filhos assassinados.



## JASÃO

Correi já as fechaduras<sup>120</sup>, ó servos, soltai essas trancas, para eu ver a dupla 1315  
desgraça, [os que morreram... e aquela a quem eu farei pagar as culpas.]<sup>121</sup>

(Medeia aparece na *mechane*,<sup>122</sup> em plano mais elevado, no carro do Sol, com os  
cadáveres dos filhos)

## MEDEIA

Para que abalas e tentas destrancar essas portas, procurando os cadáveres e a  
mim, autora dessa obra? Cessa esse trabalho. Se precisas de mim, fala, se quiseres,  
que com a mão nunca me tocarás. O Sol, pai de meu pai, me deu este carro como 1320  
meio de defesa contra mãos inimigas.

## JASÃO

Ó abominada, ó mais que todas odiosa mulher, para os deuses e para mim e  
para toda a raça humana, tu que quiseste enterrar a espada nos filhos que geraras, 1325  
e me deitaste a perder, deixando-me sem descendência! E depois de fazer isto,  
ainda contempas a luz do Sol e a Terra, tendo executado a mais ímpia das acções?

Quem dera que morresses! Vejo agora o que então não via, quando de uma  
casa e de um país bárbaro te trouxe para um lar helénico, a ti, grande flagelo, que 1330  
atraíste o pai e a terra, que te criara<sup>123</sup>. O teu génio da vingança, os deuses o  
asstaram contra mim<sup>124</sup>. Depois de teres matado o teu irmão junto do próprio  
lar, embarcaste na nau de Argos, de bela proa. 1335

<sup>120</sup> Medeia tinha fechado e trancado as portas, razão por que o Coro estava fisicamente impossibilitado de intervir. Agora, Jasão tem de chamar pelos servos, para abrirem a casa. Não é, portanto, aos criados que o acompanhavam que ele dá esta ordem.

<sup>121</sup> A tradição manuscrita apresenta aqui variantes, das quais a de L e P é a mais satisfatória: τίσωμαι δίκην. Mesmo assim, Diggle, na esteira de Schenkl, assinala o verso como interpolado, e Van Looy também. Por sua vez, Mastronarde entende que o verso em causa permite uma transição mais fácil para a fala de Medeia.

<sup>122</sup> Enquanto Jasão tenta forçar a porta, Medeia aparece na *mechane* (maquinismo que colocava em cena as figuras num nível mais elevado). Vem no carro do Sol, que, segundo os comentadores antigos, era puxado por serpentes. Este carro está presente no famoso krater-de-volutas de Munique (Pfuhl, fig. 795), que ilustra, com pequenas variantes, a peça de Eurípides. Sobre a sua descrição e interpretação, veja-se Page, 1938, LX-LXIII.

<sup>123</sup> Vide supra, n. 5. Regressa aqui a antinomia gregos e bárbaros (supra, n. 55), mas agora sem ironia.

<sup>124</sup> A vingança divina, que devia ter-se exercido sobre Medeia, atingiu o próprio Jasão. A palavra usada é *alastor*, sobre a qual vide supra, n. 115.

Tais foram os teus princípios. Casando com este homem, e gerando-me filhos, às núpcias, ao leito os imolaste. Não há mulher alguma na Grécia que queira jamais fazer tal, essas às quais eu te dei preferência como esposa, contraindo uma aliança odiosa e funesta para mim, tu, que és leoa, não mulher, dotada duma natureza mais selvagem do que a Cila Tirrénica<sup>125</sup>.

1340

Mas a ti nem mil impropérios seriam capazes de te morder. Tal é o impudor inato que possuis. Desaparece, desavergonhada assassina de teus filhos! A mim cabe-me em sorte lamentar-me, a mim, que nem gozarei do novo leito nupcial, nem me é dado dizer adeus ainda em vida aos filhos que gerei e criei, pois que os perdi.

1345

1350

### MEDEIA

Podia alongar-me muito a refutar os teus argumentos, se o pai Zeus não soubesse o que de mim sofreste, o que de mim ganhaste. Tu não havias de gozar uma doce vida, depois de teres desprezado o meu leito, escarnecendo de mim. Nem a soberana, nem o que te propôs o casamento, Creonte, de expulsar-me incólume desta terra. Depois disto, chama-me leoa, se quiseres, chama-me Cila, a que habita o rochedo tirrénico,<sup>126</sup> que o teu coração, eu atingi como cumpria.

1355

1360

### JASÃO

Mas também sofres esta tortura e participas da desgraça.

### MEDEIA

Fica sabendo bem. A dor se esvai, desde que não podes rir-te de mim.

<sup>125</sup> Cila era um grande escolho marinho, em frente a outro mais temível ainda, Caríbdis. Segundo a *Odisseia* (XII.85-94), era um monstro horrível, com doze pés disformes, seis pescoços compridos, cada um com sua cabeça, e três filas serradas de dentes; até meio corpo, estava metida numa caverna, e apenas deitava de fora as cabeças, ladrando de maneira temível. Nunca os navios passavam por ela incólumes, pois Cila arrebatava-os e devorava a tripulação. Assim fez a seis dos companheiros de Ulisses, que viu então a cena mais lamentável de toda a sua viagem de regresso.

Como todos os sítios homéricos, este veio também a ser localizado. Seria o estreito de Mesina, que dá acesso ao Mar Tirrénico. Daí viria talvez o qualificativo do texto que já o escoliasta explicava como vindo do Mar Tirrénico (ou dos Etruscos). É provável que, como sugerem alguns comentadores, houvesse aqui também uma alusão aos actos de pirataria do povo etrusco, conhecidos do próprio Eurípidés (*Ciclope*, 11 -12).

<sup>126</sup> Verrall, que considerou este verso interpolado, objectou que é uma imitação de 1342 e que, além disso, “Cila não morava em solo tirrénico, nem em solo nenhum [...] nem Eurípidés teria dado esta precisão à sua geografia poética”. Seguiu-o Diggle. Tal como a Mastronarde e Van Looy, parecemos-nos natural esse eco de 1342.

JASÃO

Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte!

MEDEIA

Ó filhos, como a loucura paterna vos perdeu!

JASÃO

Não foi contudo a minha dextra que os imolou.

1365

MEDEIA

Mas a tua insolência e as tuas novas núpcias.

JASÃO

E por causa do tálamo entendeste dar-lhes a morte?

MEDEIA

Crês que isso é pequena calamidade para uma mulher?

JASÃO

Se for sensata; mas para ti é tudo perverso.

MEDEIA

Eles já não existem. É o que te há-de pungir.

1370

JASÃO

Eles existem, ai de mim, como génios da vingança sobre a tua cabeça.

MEDEIA

Sabem os deuses quem deu início às calamidades.

## JASÃO

Sabem sem dúvida como a tua mente é execranda.

## MEDEIA

Odeia-me. Também eu detesto o azedume da tua voz.

## JASÃO

E eu o da tua. Mas é fácil a separação.

1375

## MEDEIA

Como assim? Que tenho a fazer? Também eu a desejo ardentemente.

## JASÃO

Que me concedas dar sepultura a estes cadáveres e chorá-los.

## MEDEIA

Isso não, que eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura, levando-os para o templo da deusa Hera Akraia<sup>127</sup>, para que nenhum inimigo os profane, revolvendo os túmulos. E nesta terra de Sísifo<sup>128</sup> instituiremos uma festa e ritos sagrados para sempre, em compensação deste crime ímpio. Quanto a mim, vou para a terra de Erecteu, habitar com Egeu, filho de Pandión. E tu, como é natural, mau, de má morte acabarás, ferido na cabeça por um fragmento da nau de Argos<sup>129</sup>, depois de ter visto das minhas núpcias o amargo fim.

1380

1385

<sup>127</sup> O templo de Hera Akraia ou “Hera do promontório” seria o que ficava num cabo em frente de Sícion, próximo de Corinto, segundo Elmsley; ou o que existiria na acrópole de Corinto, segundo o escoliasta.

<sup>128</sup> Vide supra, n. 43. Medeia, comportando-se como um deus *ex machina*, anuncia a instituição do culto dos filhos em Corinto. Sobre este assunto, veja-se o que ficou dito na Introdução.

<sup>129</sup> Devia tratar-se de um fragmento da nau, que Jasão consagrara num templo.

## JASÃO

Dos filhos a Erínia<sup>130</sup> e a Justiça,  
que vingam os crimes, te façam morrer.

1390

## MEDEIA

Quem te ouvirá, dos deuses ou demónios,  
a ti que és perjuro e falso aos hóspedes<sup>131</sup>?

## JASÃO

Ai, execranda assassina dos filhos!

## MEDEIA

Vai para casa enterrar a tua esposa.

## JASÃO

Vou, mas privado de ambos os meus filhos.

1395

## MEDEIA

Não chores ainda; aguarda a velhice...

## JASÃO

Ó filhos tão queridos!...

## MEDEIA

À mãe, não a ti.

<sup>130</sup> Sobre a função da Erínia, vide supra, n. 115.

<sup>131</sup> Mais uma vez, Medeia insiste na gravidade dos crimes de Jasão: violação do juramento e das leis da hospitalidade. Jasão fora hóspede da casa de Medeia na Cólquida.

JASÃO

... Que depois mataste?

MEDEIA

Para te castigar.

JASÃO

Ai de mim, que a boca querida dos filhos  
eu queria, desgraçado, agora beijar.

1400

MEDEIA

Agora lhes falavas, e os beijavas,  
então expulsaste-os.

JASÃO

Dá-me, pelos deuses,  
que eu toque dos filhos no tenro corpo.

MEDEIA

Não pode ser; em vão gastas palavras.

JASÃO

Ouvis isto, ó Zeus, como nos afastam,  
o que nós sofremos desta execranda  
infanticida, não mulher, mas leoa?  
Ah! Mas até onde é dado e eu posso,  
hei-de lamentar-me, invocando os deuses.  
Os numes tomarei por testemunhas  
de como tu me impedes de tocar,  
de sepultar os filhos que mataste,  
os filhos que quem dera eu não gerasse  
e nunca mortos por ti visse.

1405

1410

## CORO

De muita coisa é Zeus no Olimpo o Senhor,  
e muita coisa os deuses fazem sem se contar.  
Vimos o que se esperava não se realizar.  
P'ra o que não se sabia o deus achar caminho.  
Assim vistes o drama terminar<sup>132</sup>.

1415

---

<sup>132</sup> Com estes mesmos cinco versos (salvo umas alterações no primeiro) terminam mais quatro peças de Eurípides: *Alceste*, *Andrômaca*, *As Bacantes*, *Helena*. Outro grupo de dramas (*Ifigénia entre os Tauros*, *Orestes*, *As Fenícias*) tem também finais iguais entre si. Destes factos parece lícito tirar a conclusão de que o poeta não atribuía significado especial ao remate das suas peças.

De qualquer modo, este final é apropriado ao desfecho do drama, e “no lugar certo”, como observou Knox, 1977, 205. Por isso o mantemos, a despeito de a edição de Diggle, bem como a de Mastronarde, o dar como acrescentado.

# AS TROIANAS\*

## INTRODUÇÃO

### A data

De um modo geral, conhecemos a data das tragédias gregas quando elas alcançaram o primeiro prémio. No caso de *As Troianas*, porém, sabemos qual foi o ano da estreia pela razão oposta, ou seja, devido ao facto de não terem ficado em primeiro lugar nas Grandes Dionísias de 415 a.C., mas sim em segundo.

Do vencedor resta apenas o nome e o título das obras. É um erudito autor do séc. II-III d.C., Eliano, quem o refere desta forma desdenhosa (*Varia Historia* III.8): “Ficou em primeiro lugar Xénocles, quem quer que ele fosse, com *Édipo*, *Licáon*, *Bacantes* e o drama satírico *Atamante*. A seguir a ele ficou Eurípides, com *Alexandre*, *Palamedes*, *Troianas* e o drama satírico *Sísifo*. Coisa ridícula!” O mesmo Eliano data o evento da 91.<sup>a</sup> Olimpíada; são dois escólios de Aristófanes (*Vespas* 1326 e *Aves* 842) que permitem assegurar que se trata do primeiro ano dessa Olimpíada, ou seja, de 415.

Da tetralogia de Eurípides, chegou até nós a terceira das peças e resumos ou fragmentos das restantes. Com isso ganhámos a vantagem de possuímos um dos mais dilacerantes dramas gregos – *As Troianas* – e mais um enigma, a juntar aos muitos que nos legou o teatro antigo – o que seria uma trilogia ligada pelo tema nos finais do séc. V a.C. Principiaremos por este ponto.

### A trilogia

A única trilogia ligada pelo tema que se conserva – a *Oresteia* de Ésquilo – mostra, ao longo das suas três peças (o drama satírico, que perfazia a tetralogia, perdeu-se) o desenrolar de um grave problema ético e jurídico até à sua solução.

---

\* Eurípides, *As Troianas*. Lisboa: Edições 70, 1996.



Que o grupo dos dramas de Eurípides em causa seguisse os mesmos padrões, é doutrina que praticamente ninguém sustenta (Barley 1986: 30). Mas as probabilidades de *Alexandre* (onde Páris era a criança exposta que vem a ser reconhecida pela mãe no momento terrível em que esta, desconhecedora da sua identidade, se prepara para o sacrificar) e *Palamedes* (o inventor da escrita, odiado por Ulisses, por este acusado fraudulentamente de traição, e executado) estarem relacionados de modo a constituírem uma “Trilogia Troiana” têm sido seriamente consideradas desde os trabalhos pioneiros de G. Murray (1932 e 1946)<sup>1</sup>. Pode mesmo afirmar-se que nos últimos decénios quase só o artigo de Koniaris (1973) e o de Meridor (1989) se lhe têm oposto.

A verdade é que os dados de que dispomos, embora enriquecidos por descobertas recentes, não são decisivos. Se se conservam fragmentos extensos do *Alexandre* e se conhece o respectivo argumento desde 1974, continuamos a saber pouco sobre *Palamedes*, e cada erudito reconstitui os elos de ligação à sua maneira<sup>2</sup>.

Mais interessante será salientar que o drama satírico *Sísifo*, se efectivamente continha o longo fragmento em que os deuses são considerados invenção dos homens, até há pouco dado como pertencente a Crítias, e agora atribuído, com bons fundamentos, a essa peça de Eurípides por Dihle (1977) e se encontrava, portanto, ligado a *Palamedes* e a *As Troianas*, fica reforçada a componente ideológica de matriz sofística que impregna a tragédia conservada. A este assunto voltaremos adiante.

### Estrutura da peça

A estrutura formal de *As Troianas* não difere daquela que Aristóteles definiu em passo célebre da *Poética* (1452b). Só haveria que notar o ornamento de duas monódias – a de Hécuba no prólogo e a de Cassandra no decurso do primeiro episódio – processo artístico que Eurípides usou com frequência<sup>3</sup>.

Também não é exemplo único o prólogo tripartido<sup>4</sup>. Somente, aqui ocorre que os versos 1-47 e 48-97 se desenrolam no plano divino traçado numa perspectiva claramente antropomórfica. Poséidon expõe a situação de Tróia, cidade que ele protegia e vai abandonar, e dos seus habitantes. Atena, antiga protectora dos

<sup>1</sup> A lista dos seus principais seguidores pode ver-se, por exemplo, em Koniaris (1973: 89-90).

<sup>2</sup> Sirvam de exemplo as reconstituições de Scodel (1980) e a crítica que lhes dirigiu Diggle (*Classical Review* 31 (1981) 106-107).

<sup>3</sup> Veja-se, a este propósito, Pulquério (1969: 25-30).

<sup>4</sup> Tomamos aqui prólogo no sentido aristotélico do termo, ou seja, de toda a parte que precede a entrada do Coro (*Poética* 1452b). Para um entendimento mais preciso deste conceito, vide H. W. Schmidt in W. Jens, Hrsg. (1971: 1-11). Note-se que aquele autor considera que o prólogo de *As Troianas* é dos que contam duas cenas (*ibidem*: 4-5). Não assim Erbse (1984: 65).

Helenos, vem propor ao deus do mar uma aliança para completo destroço dos Aqueus no seu regresso, já que Ájax de Locros ofendeu a santidade do seu templo, arrastando Cassandra, que nele se refugiara, sem que os Gregos o castigassem por tão grande sacrilégio. Os dois deuses agora aliados afastam-se. E só então a prostrada Hécuba, saindo do seu torpor, evoca numa monódia as suas desgraças.

O prólogo cumpriu as suas funções: traçou o plano de acção divina e delineou o quadro da impotência humana. Entre os dois planos, fica a pairar a ameaça de Poséidon (95-97):

Louco entre os mortais aquele que arrasar cidades, templos e túmulos,  
lugares consagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde  
há-de perecer por sua vez.

Não é de mais reconhecer a sua importância como elemento unificador de uma acção que a muitos, desde Wilamowitz, pareceu apenas episódica ou paratáctica<sup>5</sup>.

O párodo (153-236) faz-se em duas entradas sucessivas: a do primeiro Semicoro, que canta a primeira estrofe em alternância com Hécuba, a cujos gemidos acorre; e a do segundo, que da mesma maneira entoia a primeira antístrofe, ansioso por saber do destino que o aguarda. Já reunidas, as duas metades do Coro interrogam-se sobre qual a cidade grega em que lhes está destinado viver como escravas. Pudessem ela ser Atenas (“A ilustre, / bem-aventurada terra de Teseu”) e nunca Esparta (“os redemoinhos do Eurotas, / morada mais que odiosa de Helena”).

No primeiro episódio (237-510), Taltíbio, o arauto de Agamémnon, vem anunciar as novas decisões. Num crescendo de ansiedade, sublinhado pelo uso de iampos líricos e sobretudo de dócmios – o metro lírico da grande excitação – Hécuba vai-se inteirando da sorte das principais cativas: de sua filha Cassandra, destinada a Agamémnon, de outra filha mais nova, Policena que é referida de modo enigmático, de sua nora Andrómaca, escolhida pelo filho de Aquiles, de si própria, que será escrava de Ulisses. Das cativas que constituem o Coro, Taltíbio não dirá mais nada, porque ele vem expressamente para levar Cassandra. Esta sai da tenda contra a vontade da mãe, pois está tomada de loucura. Tem lugar então uma das cenas mais impressionantes: revestida das insígnias sacerdotais, com tochas acesas nas mãos, Cassandra entra a dançar e a cantar o seu próprio himeneu. Regressada aparentemente ao estado normal, profetiza com amarga ironia as vitórias que os seus esponsais lhe trarão, como destruidora da casa do soberano dos Aqueus<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Sobre a importância do prólogo para a compreensão da peça, vide Lee (1976: XV-XVI), que remete para O'Neill (1941), e, sobretudo, Erbse (1984: 60-72). Quanto à acção paratáctica, a classificação data de Wilamowitz, *Griechische Tragödie* (Berlin 1906). Biehl (Heidelberg 1989: 25) refere a opinião deste helenista, bem como as de vários outros.

<sup>6</sup> “Uma terrível paródia do seu casamento” lhe chama Havelock (1968: 119, 121). De “satisfação sardónica” fala Conacher (1983: 335).

O tema de que os vencedores terão pior sorte do que os vencidos começa a ganhar contornos mais nítidos. À profecia do assassinio de Agamémnon e do seu próprio, Cassandra acrescenta ainda a previsão dos erros de Ulisses por mares e terras desconhecidas e dos sofrimentos que o aguardam no seu palácio.

Após a partida da filha com o arauto, Hécuba cai de novo por terra e expõe as razões do seu desespero.

Num dos mais belos estásimos (511-567), o Coro evoca a alegria enganadora da entrada do cavalo de pau em Tróia, as danças e cânticos nocturnos (estrofe e antístrofe), em contraste com a carnificina que se seguiu entre os habitantes desprevenidos (epodo). Não é uma ode decorativa ou canto intercalar, como tem sido entendida por muitos, mas tem profundas ligações ao destino da cidade, cenário geral da peça e contraponto dos destinos individuais dos que nela moravam<sup>7</sup>.

Se Cassandra foi a figura central do primeiro episódio, no segundo (568-598), esse lugar é ocupado por Andrómaca, trazida num carro juntamente com o filho. É agora que o crescendo de desgraças acelera rapidamente: primeiro, a revelação, pela viúva de Heitor, de que Policena fora efectivamente degolada; depois, o cortar cerce das esperanças de Hécuba de que o neto iria ser criado para se tornar no vingador de Tróia, quando o arauto vem reclamá-lo para que seja precipitado do alto das muralhas; por fim, a patética despedida de mãe e filho.

Por trás do destino das suas cativas mais ilustres, perfila-se o da cidade outrora esplendorosa e amada pelos deuses. O segundo estásimo (799-859), depois de lembrar a sua anterior destruição por Hércules e Télamon, detém-se na graciosa evocação do papel de dois filhos seus levados para o convívio divino: Ganimedes, o escanção de Zeus, e Titono, esposo de Aurora<sup>8</sup>.

É a luz do Sol que Menelau começa por saudar no terceiro episódio (860-1059), quando entra em cena disposto a fazer justiça na pessoa de Helena, a quem vem procurar. Logo que esta é trazida para fora das tendas, desenrola-se um dos mais famosos *agones* da tragédia grega<sup>9</sup>, entre a antiga rainha de Esparta que se apresenta como vítima dos deuses, e a vencida rainha de Tróia, que a acusa de se ter deixado arrastar pela paixão e pelo fascínio das riquezas de Páris. A sentença de Menelau é frouxa: limita-se a prometer que embarcará numa nau diferente no regresso.

<sup>7</sup> Para a bibliografia em torno desta discussão, vejam-se em especial os comentadores mais recentes, como Lee (1976: 161), Barlow (1986: 183), Biehl (1989: 223). Este último compara este canto com a monódia de Cassandra, porquanto aos dois é comum “a unidade do saber e da própria perplexidade das pessoas”.

<sup>8</sup> Muitos, entre os quais Croally (1994: 195) vêem neste estásimo o tema da evasão, tão corrente em Eurípidés. Parece-nos de aceitar a teoria de Burnett (1977: 296), segundo a qual “o poeta preparou um laço formal entre o segundo e o terceiro episódios, convidando o espectador a passar de Astianacte para Helena através deste breve canto”.

<sup>9</sup> “O mais célebre *agon* retórico de toda a tragédia” (Croally 1994: 134).

O terceiro estásimo (1060-1122) é um lamento por Tróia e pelas Troianas, a quem espera uma triste sorte, o desterro da pátria. Que um naufrágio destrua o navio de Menelau! O verdadeiro reverso de um *propemptikon*, como notou Biehl (1989: 29).

O êxodo (1123-1332) contém nova sucessão de cenas patéticas: a chegada do corpo de Astianacte, para que Hécuba lhe dê sepultura, pois Neoptólemo teve de partir à pressa, em socorro de Peleu, levando consigo Andrómaca; a despedida de Hécuba ao cadáver que lhe arrebatara as últimas esperanças, e ao escudo de Heitor, onde ele era transportado; as ordens de Taltíbio aos soldados, para incendiarem Tróia, e às Troianas, para embarcarem; a tentativa frustrada de Hécuba para se atirar às chamas; o *kommos* em que a rainha e as suas companheiras de servidão batem com as mãos no solo, invocando os seus mortos, enquanto a cidade acaba de ruir; o seu caminhar para os navios gregos.

### As figuras

Tem-se reconhecido geralmente (e.g. Barlow 1986: 33; Assaél 1992: 200) que Hécuba desempenha um papel dominante no drama. Pode dizer-se que os seus sucessivos movimentos simbolizam, ao longo da peça, o acumular de desgraças sobre a sua figura – próprias, familiares e nacionais. Prostrada no chão a chorar logo no começo da tragédia, ergue-se lentamente do solo durante a monódia que entoa no prólogo; fere a cabeça e as faces, ao saber que está destinada a ser escrava de Ulisses; cai de novo, sem consentir que a levantem<sup>10</sup>, quando Taltíbio sai com Cassandra, a quem ela retirara o archote das mãos; bate na cabeça e no peito, ao ver levar Astianacte, a quem mais adiante colocará os adereços fúnebres; tenta atirar-se ao braseiro de Tróia; e por último ajoelha-se e bate com as mãos no solo, juntamente com o Coro, numa lamentação final, aniquiladora.

Mas esta súplica dos seus gestos principais daria um retrato bem incompleto da rainha de Tróia. A sua atitude moral define-a ela mesma no princípio da monódia (101-103):

Aguenta a mudança de fortuna!  
Ruma por onde puderes passar, ruma de acordo com a sorte,  
não voltes a proa do barco da vida  
contra as vagas, quando navegas ao sopro do destino.

<sup>10</sup> Como observa Halleran (1985: 114, nota 61), as diversas vezes em que Hécuba cai e se reergue nem sempre são claramente indicadas no texto (como se sabe, o teatro grego não usa, senão muito excepcionalmente, rubricas de cena).

É ela quem tudo fará para evitar que a loucura de Cassandra se torne visível. Quando Andrômaca lhe anuncia o fim de Policena, e comenta que, apesar de tudo, a filha de Príamo tivera melhor sorte do que a sua, Hécuba replica-lhe (632-633):

Não é a mesma coisa, filha, morrer ou ver a luz do dia. Uma coisa é nada; na outra, reside a esperança.

Pouco depois, há-de aconselhar Andrômaca sobre o modo como deve comportar-se nas indesejadas segundas núpcias, usando mais uma vez das muitas imagens náuticas da peça (688-698):

Os navegantes, se tiverem que suportar uma tempestade moderada, esforçam-se por se salvar dos perigos, indo um para o leme, outro para as velas, outro ainda evita que a água chegue ao cavalete. Mas, se o mar muito agitado os dominar, cedem à fortuna e abandonam-se ao movimento das ondas. É assim também que, ao sofrer tantas calamidades, estou sem fala e não abro a boca: a vaga da desgraça, vinda dos deuses, subjuga-me. Mas tu, querida filha, deixa ficar a morte de Heitor. Não serão as tuas lágrimas que irão salvá-lo.

Nesta ocasião, restava ainda a esperança num Astianacte futuro vingador. No final do episódio, porém, essa mesma estará desvanecida, pois sabe-se que a criança vai ser atirada do alto das muralhas. Já só resta a revindicta. É essa que Hécuba vai tentar no terceiro episódio, excitando a cólera de Menelau contra Helena. É a vez da luta de palavras, a única arma de que dispõe. O racionalismo que aflorara já na estranha e discutida oração de Hécuba (884-888), em que os comentadores, desde Wilamowitz, têm desvendado com razão vestígios de doutrinas dos últimos pré-socráticos (designadamente Diógenes de Apolónia, Anaxágoras e talvez Heraclito), vai conduzir à refutação naturalista dos argumentos de Helena<sup>11</sup>.

Elemento unificador desta tragédia aparentemente episódica (Barlow 1986: 32), a desventurada rainha de Tróia assume, durante o terceiro episódio, o racionalismo em que Eurípides e, antes dele, os Sofistas, se compraziam, para mais tarde soçobrar no desespero total do seu frustrado suicídio. A sua identificação com o destino da cidade é perfeita. Até que ponto se pode aceitar a verosimilhança da construção psicológica desta figura continua, porém, a ser discutível.

<sup>11</sup> Conacher (1983: 337). Não nos parece necessário supor, como Burnett (1977: 311), que a rebeldia contra os deuses é o traço ético dominante de Hécuba. Sobre a consistência da noção de divindade na rainha de Tróia, vide Lloyd (1984: 312). O mesmo autor analisa os paralelos desta epiclise *ibidem*, 309-310. Veja-se ainda Biehl (1989: 334-337).

Diferente é o caso das outras três personagens femininas, por ordem de entrada em cena, Cassandra, Andrómaca e Helena. Compará-las entre si, ou com a caracterização que apresentam noutras peças, é quase um lugar-comum da crítica euripídiana<sup>12</sup>. Vistas separadamente, tal como elas actuam na tragédia, Cassandra é a profetisa que não erra e que, a coberto do seu delírio, faz a primeira grande demonstração, permeada de ironia, de que os vencedores não sofrerão menos do que os vencidos. Andrómaca está voltada para o passado, em que se define como a esposa ideal de um marido que fora paradigma dos Troianos. A sua despedida de Astianacte é um dos trechos mais lancinantes de toda a tragédia grega.

Helena é a mulher frívola e egoísta que estava na tradição dos dramaturgos (a única excepção conhecida é a da peça homónima de Eurípides). Acusada por uns de arrogantemente calma e confiante (Lee 1976: 220; Scodel 1980: 99), por outros de completamente destituída de vergonha (Koniaris 1973: 99), Helena é aqui também a figura consciente do poder de atracção da sua beleza, que desarma Menelau com as suas reclamações pelo modo indigno como é tratada (895-900), e que sai de cena deixando o primeiro marido titubeante nas suas resoluções de vingança, não obstante a aparente intenção de a sacrificar após a chegada à Grécia (905, 1039-1041)<sup>13</sup>. Mas a grande função desta cena não é, como sublinha Lloyd (1984: 304), a análise da culpabilidade da antiga rainha de Esparta. Vai proceder-se a um *agon*, em que irá ser contraposta, à interpretação mitológica do Julgamento de Páris e suas consequências, a hermenêutica racionalizante de Hécuba. Por isso, a comparação deste trecho com os preceitos de retórica em geral tem sido feita ponto por ponto com grande êxito<sup>14</sup>. Os resultados mais impressionantes são os que advêm do paralelo com o *Encómio de Helena* por Górgias, por evidenciarem a quase total correspondência dos argumentos usados<sup>15</sup>, facto que leva autores como Croally (1994: 227) a classificar a tragédia de Eurípides de “gorgianismo estético”.

O dramaturgo é sempre cuidadoso na caracterização de figuras menores. É o que sucede com Taltíbio, o compassivo arauto de Agamémnon, que trata Hécuba e Andrómaca com humanidade, que é capaz de lavar o cadáver de Astianacte antes de o entregar à rainha de Tróia para que ela lhe preste as honras fúnebres.

<sup>12</sup> Entre muitas outras, pode ver-se uma comparação de Cassandra com a figura homónima do *Agamémnon* de Ésquilo em Mason (1959) e em Croally (1994: 229-231). Quanto à Cassandra do perdido *Alexandre*, temos de reconhecer a nossa ignorância, não obstante tentativas como a de Meridor (1989: 28). Para o contraste entre Andrómaca e Helena, vide Petersman (1977: 151) e Burnett (1977: 293); entre a primeira e Cassandra, Biehl (1989: 35).

<sup>13</sup> Supomos que a breve *stichomythia* entre Hécuba e Menelau (1049-1051), que tanto tem intrigado os críticos quanto à sua verdadeira intenção, é, mais do que uma resposta quase cómica (Croally 1994: 241), uma revelação implícita do estado de espírito do rei de Esparta.

<sup>14</sup> Vejam-se em especial as análises de Lee (1976: XXI-XXII, com bibliografia) e Biehl (1989: 339-374). Não nos parece certo considerar o *agon* “o clímax da peça, porque as questões que suscita têm a ver não só com Helena, mas com toda a Guerra de Tróia” (Gregory 1986: 8).

<sup>15</sup> A análise dos argumentos pode ver-se em Croally (1994: 155, [com bibliografia], 223 e nota 142).

Não podemos por isso subscrever a interpretação desta personagem como “inflada de importância e orgulho na grandeza da Hélade”, a ponto de “mal poder pensar noutra coisa” (Lee 1976: XXIV), ou “dura e sinistra” (Conacher 1983: 338).

A galeria completa-se com a figura dúbia de Menelau, que quase deixa adivinhar que o papel de justiceiro que as circunstâncias lhe impunham não será cumprido.

### Movimento cénico e espaço trágico

Na sua monografia sobre este drama já várias vezes citada, Croally (1994: 163) aplica a designação de espaço trágico ao que considera os traços salientes de *As Troianas*: as características espaciais (cenário, referências a outros locais, diferentes discussões sobre espaço), as características temporais (ponto de vista das mulheres troianas sobre o tempo, contraste entre factos míticos e contemporâneos) e a relação entre o mundo da peça e o do auditório.

Fixando-nos no primeiro destes traços, podemos notar de imediato que bastaria o cenário para singularizar este drama. Efectivamente, se não se distingue da maioria das tragédias conservadas por decorrer num local único<sup>16</sup>, é muito diversa no que concerne ao final espectacular, em que ao incendiar e ruir das torres de Tróia se aliam as repetidas pancadas no solo dadas pelas cativas.

É neste lugar até aí imóvel que se agitam as figuras, à frente das quais Hécuba que, como já vimos, jaz no solo cada vez que nova catástrofe se abate sobre ela e os seus.

É aí também que se avistam, primeiro através das tendas, depois no exterior, os archotes acesos que acompanharão a dança de Cassandra.

Mas o espaço alarga-se pela imaginação ao exterior, em várias direcções, sobretudo a caminho do mundo grego, não só o das ilhas do Mar Egeu, que testemunharão os diversos naufrágios desejados por Atena e anunciados por Poséidon no prólogo, como nas cidades em que, no párodo, as cativas temem ser recebidas, desde a amada Atenas à detestada Esparta e à ocidental Sicília. Aqui pode dizer-se que o tema da evasão aparece subjacente ao tema do exílio e seus sofrimentos.

Esse exílio aponta, necessariamente, para o país dos vencedores. É para lá que as cativas embarcam, nas últimas linhas do êxodo. As grandes polaridades da peça (e aqui retomamos a terminologia de Croally 1994: 70) – homens e deuses, homens e mulheres, livres e escravos, gregos e bárbaros, amigos e inimigos – dissolvem-se no aniquilamento total.

<sup>16</sup> A chamada regra da unidade de lugar não só não é sempre observada (lembre-se o exemplo máximo das *Euménides* de Ésquilo), como não se encontra preceituada na *Poética* de Aristóteles. Data, como é sabido, dos comentadores quinhentistas italianos dessa obra.

## Sentido do drama

Desde considerá-la uma tragédia menor a encontrar nela uma mensagem profunda e apelativa como poucas, uma cruzada pacifista ou uma obra de propaganda política, tudo tem sido dito sobre *As Troianas*<sup>17</sup>.

Que as figuras do drama sejam quase só mulheres (Barlow 1986: 30; Croally 1994: 254) denota, desde logo, não uma transgressão da ideologia corrente, mas o facto evidente de serem elas as primeiras vítimas. Esse é um facto intemporal. Outros são condicionados pelas épocas a que se reportam, quer o tempo dramático da queda de Tróia, quer o tempo real a que a representação se destinava. Era o da Guerra do Peloponeso numa das suas fases mais agudas, precisamente o ano em que se preparava a expedição à Sicília que resultaria desastrosa. Mas não há só o acumular de sofrimentos uns sobre os outros. Há também a sua discussão em termos de contemporaneidade, conduzida com todo o aparato da retórica sofisticada. É que, como escreveu Croally (1994: 248), “o fim de Tróia – um facto mítico tradicional – é sujeito a reflexão e a argumentação em termos paradoxais e contemporâneos”.

A mensagem, porém, passou muito além da sua época. Prova-o a recepção que tem tido no nosso século, desde Werfel a Sartre e a Mathias Braun e Tadashi Suzuki, em recriações adaptadas aos tempos de crise que são também os nossos<sup>18</sup>.

## O texto, tradução e notas

Utilizámos o texto grego estabelecido por J. Diggle no segundo volume das *Euripidis Fabulae* editado na Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis (Oxford University Press 1981).

Na tradução, seguimos a nossa norma habitual de vertermos em verso solto as partes líricas e em prosa as restantes.

As notas destinam-se, umas, a esclarecer questões mitológicas, históricas e geográficas, para uso dos não-especialistas; outras, a justificar a tradução; outras ainda a dilucidar, na medida do possível, as dificuldades do texto.

<sup>17</sup> Uma súpula das principais opiniões pode ver-se em Lloyd (1984: 303) e outra em Croally (1994: 253).

<sup>18</sup> Veja-se a este propósito Barlow (1986: 34). A estas adaptações literárias podemos juntar o bailado de Constança Capdeville, que, sem fazer uso das figuras individualizadas, criou, com o arrastar das algemas a sobressair sobre a partitura musical, um ambiente de tensão e desespero, adequado às intenções da peça.



Página deixada propositadamente em branco

## **BIBLIOGRAFIA SELECTA**

Página deixada propositadamente em branco

## EDIÇÕES CRÍTICAS E COMENTADAS\*

- Barlow, S. (1986), *Euripides: Trojan Women*. Warminster.  
Biehl, W. (1970), *Euripides, Troades*. Leipzig [texto].  
Biehl, W. (1989), *Euripides. Troades*. Heidelberg [comentário].  
Diggle, J. (1981), *Euripidis Fabulae*. Tomus II. Oxonii.  
Lee, K. H. (1976), *Euripides. Troades*. London.  
Parmentier, L. et Grégoire, H. (1948), *Euripide*. Tome IV. Paris.

## ESTUDOS

- Albini, U. (1970), “Linee compositive delle Troiane”, *Parola del Passato* 25: 312-322.  
Assaël, J. (1990), “L’image de la submersion de Troie dans les Troyennes d’Euripide”, *Revue des Études Anciennes* 92: 17-20.  
— (1992), “L’invocation schématique des dieux. Euripide, Troyennes, v. 469-471”, *Revue de Philologie, de Littérature et d’Histoire Anciennes* 66: 199-207.  
Barlow, S. (1971), *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. London.  
Biehl, W. (1969), “Euripides’ Troerinnen 1287-1301 (1299). Metrische Analyse”, *Philologus* 113: 176-182.  
Burnett, A. (1977), “Trojan Women and the Ganymede Ode”, *Yale Classical Studies* 25: 291-316.  
Conacher, D. J. (1983), “The Trojan Women” in Segal, E. (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford.  
Croally, N. T. (1994), *Euripidean polemic. The Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge.  
Dihle, A. (1977), “Das Satyrspiel Sisyphos”, *Hermes* 105: 28-42.  
Dunn, F. M. (1983), “Beginning at the end in Euripides’ Trojan Women”, *Rheinisches Museum* 136: 22-35.  
Erbse, H. (1984), *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*. Berlin.

---

\* Citadas nas notas só pelo nome do autor.

- Ferreira, J. Ribeiro (1992), *Hélade e Helenos I. Gênese e evolução de um conceito*. Coimbra.
- Fontenrose, J. (1967), "Poseidon in the Troades", *Agon* 1: 135-141.
- Friedrich, W. (1953), *Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen*. Muenchen.
- Gilmartin, K. (1970), "Talthybius in the Trojan Women", *American Journal of Philology* 91: 213-222.
- Gregory, J. (1986), "The power of language in Euripides' Troades", *Eranos* 84: 1-9.
- Grube, G.M.A. (1961), *The Drama of Euripides*. London, 2nd ed.
- Halleran, M. (1985), *Stagecraft in Euripides*. London.
- Havelock, E. A. (1968), "Watching the Trojan Women" in Segal, E. (ed.), (1968), *Euripides: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs.
- Hose, M. (1990), *Studien zum Chor bei Euripides*. Teil 1. Stuttgart.
- (1991), *Studien zum Chor bei Euripides*. Teil 2. Stuttgart.
- Jens, W. (Hrsg.) (1971), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Muenchen.
- Jouan, F. (1966), *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*. Paris.
- Koniaris, G. L. (1973), "Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus – a connected tetralogy? a connected trilogy?", *Harvard Studies in Classical Philology* 77: 85-124.
- Lesky, A. (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Goettingen. 3.º Aufl.
- Lloyd, M. (1984), "The Helen scene in Euripides' Troades", *Classical Quarterly* 34: 303-313.
- (1992), *The agon in Euripides*. Oxford.
- Maguiness, W. S. (1965) "Euripides, Troades 1180-1188", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 12: 27-28.
- Mason, P. G. (1959), "Kassandra", *Journal of Hellenic Studies* 79: 82-93.
- Meridor, Ra'anana (1934), "Plot and myth in Euripides' Heracles and Troades", *Phoenix* 38: 205-215.
- (1989), "Euripides' Troades 28-44 and the Andromache Scene", *American Journal of Philology* 110: 17-55.
- Michelini, A. (1987), *Euripides and the tragic tradition*. Madison, Wis.
- O'Neill, E. G., Jr. (1941), "The prologue of the Troades of Euripides", *Transactions of the American Philological Association* 72: 228-320.
- Perrotta, G. (1952), "Cassandra", *Dioniso* 15: 240-244.
- Pertusi, A. (1952), "Il significato della trilogia troiana di Euripide", *Dioniso* 15: 251-253.
- Peterman, G. (1977), "Die Rolle der Polyxena in den Troerinnen des Euripides", *Rheinisches Museum* 120: 146-158.
- Pulquério, M. Oliveira (1969), *Características métricas das monódias de Eurípides*. Coimbra.
- Ritoók, Z. (1993), "Zur Trojanischen Trilogie des Euripides", *Gymnasium* 100: 110-125.
- Romilly, J. de (1986), *La modernité d'Euripide*. Paris.
- Saïd, S. (1978), *La faute tragique*. Paris.
- Schmidt, H. W. (1971), in Jens, W. (Hrsg.) (1971), *Die Bauformen der griechischen Tragoedie*. Muenchen.
- Scodel, R. (1980), *The Trojan Trilogy of Euripides*. Goettingen.

- 
- Silva, Maria de Fátima (1986), "Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides", *Humanitas* 27-28: 9-86.
- Vellacott, P. (1975), *Ironic drama: a study of Euripides' method and meaning*. Cambridge.
- Walcot, P. (1977), "The Judgement of Paris", *Greece and Rome* 24: 31-39.
- Strohm, H. (1957), *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*. Muenchen.
- Vellacott, P. (1975), *Ironic drama: a study of Euripides' method and meaning*. Cambridge.
- Walcot, P. (1977), "The Judgement of Paris", *Greece and Rome* 24: 31-39.

Página deixada propositadamente em branco

## FIGURAS DO DRAMA

POSÉIDON  
ATENA  
HÉCUBA  
CORO DAS PRISIONEIRAS TROIANAS  
TALTÍBIO  
CASSANDRA  
ANDRÓMACA  
MENELAU  
HELENA

*A cena representa algumas tendas do exército aqueu, onde estão encerradas cativas troianas. À frente de uma delas, Hécuba jaz prostrada. Ao fundo, avistam-se as ruínas de Tróia, fumegantes.*



Página deixada propositadamente em branco

## POSÉIDON

Sou eu, Poséidon, que aqui venho, deixadas as profundezas salgadas do Mar Egeu, onde os coros das Nereides rodopiam em suas formosas danças. Desde o tempo em que em volta desta terra troiana Febo e eu dispusemos, com medida certa, as suas pétreas muralhas, não mais saiu do meu espírito o bem-querer à cidade dos Frígios. Mas ei-la agora fumegante: destruiu-a a argiva lança, que foi a sua perdição. É que o fócio Epeio do Parnasso construiu, pelas artes de Palas, um cavalo cheio de armas e, a essa carga funesta, enviou-a para dentro das muralhas<sup>1</sup>. [De onde vem que, para a posteridade, ele será chamado o “cavalo de pau”, por encerrar o pau das lanças ocultas<sup>2</sup>].

Desertos, os bosques sagrados e os templos dos deuses escorrem sangue; perto dos degraus da base do altar de Zeus, protector do lar, Príamo tombou morto<sup>3</sup>. Ouro em abundância e despojos frígios são carregados para as naus dos Aqueus. Só aguardam o vento de popa para, enfim, passado o tempo de dez

---

<sup>1</sup> O deus do mar (aqui representado pelo Mar Egeu), Poséidon, aparece e, como é habitual nos prólogos das tragédias gregas, desde logo aponta uma diferença em relação à versão homérica do mito: ele é aqui, não o convicto defensor dos Gregos (ou Argivos, como se diz no v. 8, ou Aqueus, no v. 19, ou ainda Dânaos, no v. 184), mas o protector dos Troianos (ou Frígios, v. 64). A afeição de Poséidon surge, no entanto, naturalmente em ligação com a lenda de que esse deus e Apolo foram obrigados por Zeus a construir as muralhas de Tróia, por castigo de terem conspirado contra ele (esta lenda estava, com variantes, na tradição homérica, mas a *Ilíada* ignora a causa dessa edificação). No momento em que principia a peça, já a cidade foi destruída pelos Gregos, devido ao famoso estratagema do cavalo de pau, invenção de Ulisses executada por Epeio, natural da Fócida, onde se situava o Monte Parnasso. Esta história, já referida na *Odisseia* 8.487-520, figurava em dois dos poemas do Ciclo Épico (*a Pequena Ilíada* e *a Destruição de Tróia*), mas haveria de tornar-se ainda mais célebre pela descrição da *Eneida* (2.234-249).

<sup>2</sup> Diggle, seguindo Burges, atetiza estes dois versos, um dos muitos exemplos de etimologia popular, que joga com o duplo sentido de δόρυ, ‘lança’ e ‘pau’. Fizemos o possível por trasladar a ambiguidade do original.

<sup>3</sup> O palácio de Príamo tinha o altar de Ζεὺς ἑρκείος, protector do lar. O facto de o velho rei de Tróia ser morto por Neoptólemo quando se agarrava, como suplicante, a esse altar, agrava pesadamente as culpas dos Gregos.

colheitas<sup>4</sup>, reverem mulheres e filhos com alegria – eles, os Helenos, os que marcharam contra a cidade de Tróia aqui presente.

Quanto a mim, já que sou vencido pela deusa de Argos, Hera, e por Atena, que, em conjunto, ajudaram a derrotar os Frígios, vou abandonar a ilustre Ílion e os altares que me pertencem, pois, quando a desgraça da devastação se apodera de uma cidade, o culto dos deuses é afectado, e não quer aceitar honrarias<sup>5</sup>. Ressoa o Escamandro<sup>6</sup> com os gemidos de muitas cativas ao serem sorteadas pelos seus amos. Couberam umas aos Arcádios, outras ao povo da Tessália e aos Teseidas, chefes dos Atenenses. As Troianas que ainda não têm destino estão debaixo destes tectos, escolhidas que foram para os principais do exército; com elas está a lacónia Helena Tindárida, justamente considerada prisioneira<sup>7</sup>.

E se alguém quiser ver a desgraçada aqui presente, aqui tendes Hécuba, que jaz prostrada em frente da porta, vertendo lágrimas muitas, e por muita coisa. Morreu-lhe, sem ela saber, e com coragem, a filha, Policena, junto ao túmulo de Aquiles. Foram-se Príamo, bem como os filhos. E aquela virgem que Apolo soberano deixou ficar em estado de delírio, Cassandra – a essa, com desprezo pela piedade e pelo desejo do deus, desposá-la-á, à força, o leito sombrio de Agamémnon<sup>8</sup>.

Mas a ti, ó cidade outrora feliz e fortaleza de pedras polidas, eu digo adeus. Se Palas<sup>9</sup>, a filha de Zeus, te não houvesse deitado a perder, ainda assentarias, firme, nos teus alicerces.

(*Entra Atena*)

<sup>4</sup> Referência aos dez anos que durou a Guerra de Tróia.

<sup>5</sup> Hera e Atena eram, desde a *Ilíada*, as grandes defensoras dos Aqueus. Daí a surpresa de Poséidon, quando vê aproximar-se a segunda destas divindades.

<sup>6</sup> Nome do principal rio de Tróia.

<sup>7</sup> Helena, filha de Zeus e de Leda, recebe aqui o patronímico de Tindárida, ou seja, filha do mortal Tíndaro.

O deus pronuncia-se sobre a culpabilidade de Helena (“justamente considerada prisioneira”), remetendo assim para a cena do *agon*, no 3.º episódio.

<sup>8</sup> Poséidon antecipa, com divina onisciência, o que em breve se saberá: o desespero de Hécuba, ali prostrada; o sacrifício da filha desta, Policena, “junto ao túmulo de Aquiles”; o delírio de Cassandra (motivado pela sua rejeição de Febo Apolo, que a castigara mantendo-lhe o dom da profecia, mas sem que os outros continuassem a acreditar nela) e o seu destino de ser desposada à força por Agamémnon, rei de Micenas e comandante supremo da expedição.

<sup>9</sup> Outro nome de Atena.

## ATENA

Será lícito dirigir-me ao que é mais próximo, pela origem, de meu pai, ao grande deus, entre os deuses tão honrado<sup>10</sup>, depois de ele ter deposto a ira de outrora?

50

## POSÉIDON

É lícito. Porque conversas entre familiares, Atena soberana, são um encanto não pequeno do coração.

## ATENA

Louvo a tua amável atitude. Proponho para discussão um tema que interessa em comum a ti e a mim, senhor.

## POSÉIDON

Será que vens anunciar uma mensagem nova da parte de um dos deuses – de Zeus, ou mesmo de outra divindade menor?

55

## ATENA

Não. É por causa de Tróia, onde estamos, que eu recorro ao teu poder, a fim de nos associarmos.

## POSÉIDON

Acaso lançaste fora o ódio antigo e agora te apiedaste, agora que o fogo a reduziu a cinzas?

60

## ATENA

Tornemos primeiro àquele ponto: queres associar-te à minha proposta e levar a efeito comigo o que pretendo executar?

---

<sup>10</sup> Poséidon, irmão de Zeus, que era pai de Atena, é um dos deuses maiores e mais antigos.

## POSÉIDON

Decerto. Mas quero saber qual é o teu interesse nesta questão: é por causa dos Aqueus ou dos Frígios que vieste?

## ATENA

São os Troianos, outrora odiosos, que eu pretendo alegrar, e sobre o exército dos Aqueus fazer recair um amargo regresso. <sup>65</sup>

## POSÉIDON

Por que saltas assim de um estado de espírito para outro, odiando ou amando em extremo, conforme o caso?

## ATENA

Não sabes do ultraje que fizeram, a mim e ao meu templo?

## POSÉIDON

Sei. Foi quando Ájax arrastou Cassandra à força<sup>11</sup>.

70

## ATENA

E isso sem que sofresse mal algum nem censura dos Aqueus.

## POSÉIDON

Contudo, não há dúvida que foi graças ao teu poder que eles destruíram Ílion<sup>12</sup>.

## ATENA

É mesmo por essa razão que, com a tua ajuda, quero fazer-lhes mal.

<sup>11</sup> Tal como os altares, os templos eram invioláveis. Ao arrastar para fora do templo de Atena, onde ela se refugiara, a princesa Cassandra, o rei de Locros, Ájax (que não deve confundir-se com o outro Ájax, rei de Salamina) ofendera simultaneamente o direito de asilo dos lugares sagrados e a deusa a quem este era dedicado. Igualmente grave era a ausência de punição dos Gregos ao seu companheiro de armas. Atena reitera a sua posição nos vv. 85-86.

<sup>12</sup> Outro nome de Tróia, que possivelmente servira primeiro para designar a região, e não a cidade.

## POSÉIDON

Pela minha parte, estou pronto para o que quiseres. Que pretendes fazer?

## ATENA

Quero que o seu regresso seja um regresso de desgraças<sup>13</sup>.

75

## POSÉIDON

Enquanto permanecerem em terra ou nas águas salgadas?

## ATENA

Quando de Ílion rumarem para os seus lares, Zeus mandar-lhes-á em torrentes chuva e saraiva, e furacões que tornarão o céu escuro. Promete ele que me dará o fogo do raio para derrubar os Aqueus e abrasar em fogo as naus<sup>14</sup>. E tu, pela tua parte, farás bramir a rota do Egeu com vagas alterosas e redemoinhos, encherás de cadáveres o golfo escavado de Eubeia<sup>15</sup>, para que de futuro os Aqueus aprendam a venerar os meus templos e a respeitar os outros deuses.

80

85

## POSÉIDON

Assim será. Porque o favor não carece de longos discursos. Eu agitarei as águas do Mar Egeu. As margens de Míconos, os recifes de Delos, Esciros e Lemnos<sup>16</sup> e o promontório Cafareu receberão os cadáveres de mortos sem conta. Mas dirige-te ao Olimpo, toma das mãos de teu pai as setas dos raios e espreita o momento em que o exército agivo soltar os cabos dos navios.

90

<sup>13</sup> Tentámos dar uma ideia do oxímoron do original, onde se lê δύσνοστον... νόστον.

<sup>14</sup> Cada deus colaborará com os seus atributos na destruição da armada: Zeus com o raio e Poséidon com as vagas do mar.

<sup>15</sup> Para regressar à Grécia, os Aqueus tinham de atravessar o Mar Egeu. A ilha de Eubeia, que se alonga entre as costas da Beócia e da Ática, era especialmente perigosa para os navegantes. Os comentadores discutem, no entanto, se o poeta se refere à linha costeira do SE da ilha, entre o promontório Cafareu e Gerestos, local esse chamado τὰ κοῖλα τῆς Εὐβοίης, que parece um nome popular, ou um golfo como o que fica entre Cafareu e o promontório de Quersoneso (Lee, *ad locum*, seguido por Barlow, *ad locum*).

<sup>16</sup> Mencionam-se aqui quatro das ilhas mais célebres do Mar Egeu.

Louco entre os mortais é aquele que arrasar cidades, templos e túmulos, lugares consagrados dos que já partiram. Quem os devastar, mais tarde há-de perecer por sua vez<sup>17</sup>. 95

*(Saem Poséidon e Atena. Lentamente, Hécuba ergue-se do chão.)*

### HÉCUBA

Levanta-te, desventurada! Ergue do solo  
a cabeça e o colo! O que aqui está  
já não é Tróia, nem eu sou de Tróia a rainha. 100  
Aguenta a mudança da fortuna!  
Ruma por onde puderes passar, ruma de acordo com a sorte,  
não voltes a proa do barco da vida  
contra as vagas, quando navegas ao sopro do destino<sup>18</sup>,  
Ai! Ai! Ai! Ai! 105  
Pois porque não há-de gemer esta infeliz,  
A quem foge a pátria, os filhos, o esposo?  
Colhidas estão de meus maiores  
as velas pandas, e agora nada és!  
Que hei-de eu calar? Que hei-de não calar? 110  
Que hei-de chorar?  
Dói-me o corpo de fazer nesta desgraça.  
Oh! Em que estado me encontro,  
estendida de costas neste duro leito!  
Ai! Minha cabeça! Ai! Minhas fontes 115  
e meus flancos! Como anseio por me deixar rolar  
e por voltar as costas e a espinha  
ora para um, ora para outro lado do corpo<sup>19</sup>,  
para acompanhar o canto triste<sup>20</sup> do meu pranto sem fim!

<sup>17</sup> Preludia-se nestes três versos “uma das principais lições da peça, a saber, que vencedores cruéis e sem vergonha acabarão por não se sair melhor do que os vencidos” (Lee ad 95-97). Vide infra, vv. 400-402 e nota 56.

<sup>18</sup> As metáforas náuticas, que são frequentes na linguagem da tragédia grega e até no falar corrente, acumulam-se na monódia de Hécuba, e nestes versos em especial. Barlow observa com agudeza (p. 161) que, neste caso, a linguagem metafórica indica também uma preocupação subconsciente, ao passo que as referências literais ao mar reconhecem abertamente o facto de os navios gregos estarem a aguardar as cativas.

<sup>19</sup> Hécuba também insiste no seu sofrimento físico.

Nos vv. 116-119 diversas dificuldades se oferecem ao tradutor, com uma nova metáfora náutica que o emprego de τοίχους confirmará. Seguimos a interpretação de Lee.

<sup>20</sup> O original fala de τοὺς αἰεὶ δακρῶν ἑλέγους, usando a palavra ἔλεγος, ausente nos outros trágicos e que aparece pela primeira vez em Eurípides (embora já figurasse na dedicatória de Equêmbrotos

Para os desgraçados, até isso serve de música, 120  
 entoar cantos de desgraça aos coros avessa.  
 Ó proas das naus, que com remos  
 velozes abristes caminho para a sagrada Ílion,  
 através do pélagos purpúreo<sup>21</sup>  
 e dos portos seguros da Hélade,  
 foi ao som do péan odioso das flautas 125  
 e das siringes sonoras<sup>22</sup>  
 que prendestes as amarras  
 no Egipto criadas<sup>23</sup>,  
 ai! nas enseadas de Tróia, 130  
 em busca da que era de Menelau  
 esposa odiosa<sup>24</sup>, de Castor a desgraça,  
 do Eurotas desdouro,  
 aquela que foi a assassina  
 de Príamo, gerador de cinquenta filhos, 135  
 e que a mim, à desditosa Hécuba,  
 me meteu a pique nesta ruína.  
 Ai de mim! Em que sítio tomo assento,  
 ao lado das tendas de Agamémnon!  
 Levam como escrava esta anciã 140  
 para fora de casa, os cabelos devastados,  
 em sinal de luto, de causar dó.  
 Mas vós, esposas desditosas  
 dos Troianos de brônzeas lanças,  
 e vós, donzelas que não tereis desposórios,

da Arcádia, do séc. VI a.C., referida por Pausânias 10.7.4), com sentido de ‘canto lamentoso’ e associado à Frígia, como se vê no presente caso. Por isso traduzimos por ‘canto triste’.

Sobre a discutida distinção entre ἔλεγος, ἔλεγειον (díptico elegíaco) e ἔλεγεία (composição em dípticos elegíacos, cujos exemplos mais antigos são de cantos de guerra), vide M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus* (Berlin 1974), cap. I.

<sup>21</sup> Qualificar o mar de “purpúreo” ou “cor de vinho” é um enigma herdado dos Poemas Homéricos.

<sup>22</sup> O péan era fundamentalmente um canto em honra de Apolo. Canto de vitória, é aqui naturalmente odioso a Hécuba.

Sobre a complexa história desta forma lírica, veja-se o longo e bem documentado estudo de Lutz Kaepfel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung* (Berlin 1992). Acerca dos instrumentos musicais aqui referidos, veja-se a tese de Aires Pereira, *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípides* (Lisboa 2001).

<sup>23</sup> Tradução conjectural de um passo corrupto. O mesmo sucede, no decurso desta monódia, nos vv. 136, 144 e 147-148.

<sup>24</sup> Segundo juízo de valor sobre Helena, esposa de Menelau, irmã de Castor e rainha de Esparta, a cidade banhada pelo rio Eurotas, e causa indirecta do assassinio do rei de Tróia, a quem desde Homero se atribuíam cinquenta filhos.



Ílion está a fumar! Clamemos! 145  
 Tal como a mãe ergue a sua voz  
 para os seus alados passarinhos,  
 assim erguerei eu uma melodia,  
 bem diversa da que outrora  
 eu principiava em honra dos deuses,  
 marcando-a com o pé, bem sonoro,  
 à frígia maneira,  
 quando Príamo se apoiava no seu ceptro<sup>25</sup>. 150

(*Entra o Coro, dividido em dois semicoros, dos quais o segundo só aparece no v. 176.  
 As duas metades cantam, em conjunto a partir do v. 197.*)

### 1.º SEMICORO

Hécuba, que dizes? Porque gritas assim?<sup>26</sup> ESTROFE 1.ª  
 A que se refere a tua fala? No meu reduto  
 ouvi os gemidos que soltaste.  
 Dardeja o medo no peito das Troianas  
 que, dentro destas tendas,  
 choram a sua escravidão.

### HÉCUBA

Filhas, encaminham-se já para as naus 160  
 os remadores dos Gregos.

<sup>25</sup> Mais um passo difícil. Tal como está nos manuscritos, teríamos de ler o participio διεπειδομένα como referente a Hécuba (“apoiada no ceptro de Príamo”). A emenda de Herwerden, διεπειδομένου, adoptada por Diggle, transfere a sensação de segurança para o próprio Príamo, transformando a expressão numa perífrase que significa simplesmente “quando Príamo reinava”.

<sup>26</sup> Hécuba acabava de fazer um apelo às cativas que estavam dentro das tendas para que viessem erguer um clamor (143-145). A entrada do Coro vai ser, portanto, do tipo designado “motivo do chamamento” (Hose 1990: 164). Hose observa também (*ibidem*) que o que há de especial neste párodo é que tanto a figura central como o Coro são atingidos pelo mesmo sofrimento. Se a distinção que Hécuba faz entre as “esposas desditosas” (143) e as “donzelas que não tereis desposórios” (144) vai repercutir-se na divisão entre dois semicoros, como sugere Parmentier (1948: 34-35, nota 3), é duvidoso, embora não impossível. De qualquer modo, a repartição do Coro em entradas distintas prestava-se a uma bela coreografia, sublinhada pelo uso de anapestos líricos, em vez dos habituais anapestos da marcha.

## 1.º SEMICORO

Ai! Que querem fazer? Irão já  
levar-me por mar, para longe da pátria terra?

## HÉCUBA

Não sei. Mas parece-me ser essa a nossa ruína.

## 1.º SEMICORO

Ai de mim! Ai de mim!  
Desgraçadas, que ides ouvir, ó Troianas,  
de vossas tendas arrancadas, as penas futuras.  
Os Argivos preparam o regresso.

165

## HÉCUBA

Ai! Ai!  
A delirante Cassandra, por ora,  
não a mandeis sair,  
para ser pelos Gregos ultrajada – essa louca –,  
para que às minhas dores outra acrescente.  
Ai! Ai!  
Tróia, miserável Tróia derrubada,  
miseráveis são os que te deixam,  
vivos ou já prostrados.

170

175

## 2.º SEMICORO

Ai de mim! A tremer, deixei  
de Agamémnon as tendas, para te escutar,  
ó Rainha! É intento dos Argivos  
matar esta desgraçada?  
Ou será que os nautas em seus barcos  
se aprestam a mover os remos?

ANTÍSTROFE 1.ª

180

## HÉCUBA

Ó filha, tomada de pânico eu vim,  
no meu espírito desperto.

## 2.º SEMICORO

Veio já algum arauto dos Dânaos?  
De quem serei, desventurada, a escrava?

185

## HÉCUBA

Perto estás da tiragem à sorte.

## 2.º SEMICORO

Ai! Ai!  
Quem, dentre os Argivos, levará  
esta desgraçada para a terra de Ftia<sup>27</sup>  
ou para as ilhas, longe de Tróia?

## HÉCUBA

Ai! Ai!  
Desventurada, a quem servirei, em que terra,  
na velhice,  
tal um zângão<sup>28</sup>,  
de cadáver mísera aparência,

190

<sup>27</sup> O segundo semicoro começa a conjecturar qual será o lugar do seu exílio: primeiro, o país de Aquiles e de seu filho Neoptólemo, localizado na Tessália, ao norte da Grécia; ou então, as ilhas do Mar Egeu; ou Corinto, onde brotava a fonte Pirene (205); ou Atenas (a “bem-aventurada terra de Teseu” – 210); ou Esparta, reino de Menelau e de Helena, banhada pelo rio Eurotas (210-214), a que se associam funestas recordações. A essas contrapõe a 2.ª antístrofe a bela e fértil paisagem do vale de Tempe, onde corre o rio Peneu, entre o Monte Olimpo e o Monte Ossa (214-218); novo anseio pela “pátria de Teseu”, o rei mítico de Atenas; e, por último, a Sicília, com a sua montanha mais elevada, “mãe da montanhosa Sicília” – 222 (o país é chamado “de Hefestos” devido aos temíveis fenómenos de vulcanismo, ainda hoje subsistentes e magnificamente descritos na *1.ª Ode Pítica* de Píndaro). Da ilha diz-se ainda que fica fronteira a Cartago (a “colónia fenícia” do v. 221). Os seus tiranos receberam muitas vezes o primeiro prémio nos grandes jogos pan-helénicos (é fácil distinguir no v. 223 ecos quase verbais da mesma *1.ª Ode Pítica*, que celebra uma dessas vitórias). Biehl (1989: 154) vê na menção de Cartago uma alusão velada aos planos de Alcibíades, referidos em Tucídides 6.15.2. e 33.2, de dominar essa cidade após a expedição à Sicília. As últimas referências são para a Itália do Sul, visto que o Rio Crátis desagua no Golfo de Tarento, perto de Túrios, embora não seja clara nem a sintaxe nem o sentido exacto do v. 223.

<sup>28</sup> A comparação com o zângão, como exemplo de dependência em relação às abelhas que o alimentam, é constante na literatura grega. Cf. Eurípides, *As Bacantes* 1365 (citado por Lee *ad locum*) e, posteriormente, o paralelo de Platão, *A República* 552c-e, do oligarca com o zângão, que “nasce num favo para desgraça da colmeia”.

A frase “espectro de mortos impotentes” é uma clara reminiscência homérica.

espectro de mortos impotentes.

Ai! Ai!

Estar de guarda à porta

ou cuidar de crianças, aquela

que em Tróia detinha as honras soberanas?!<sup>29</sup>

195

### CORO

Ai! Ai! Ai! Ai! Com que lamentos

pranteias este ultraje?

Não mais farei passar de um lado a outro

a lançadeira em teares troianos.

Pela última vez, pela última, contemplo

a mansão paterna. Penas mais fortes sofrerei,

ou porque me aproxime do leito de um Heleno

(maldita essa noite e esse destino!),

ou porque vá buscar de Pirene as águas sagradas,

como escrava miserável.

Quem dera que fôssemos para a ilustre,

bem-aventurada terra de Teseu!

E nunca para os redemoinhos do Eurotas,

morada mais que todas odiosa de Helena,

onde, como escrava, encontraria Menelau, o

destruidor de Tróia aqui presente.

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

200

205

210

Da terra sagrada do Peneu,

formoso contraforte do Olimpo,

chegou a fama aos meus ouvidos

de que verga ao peso de tamanha ventura,

e de viçosa fertilidade.

Seja-me concedido ir para essa terra,

a seguir à sagrada, divina, pátria de Teseu.

E também para o país do Etna, de Hefestos,

que jaz em frente à colónia fenícia,

mãe da montanhosa Sicília, de quem oiço proclamar

as coroas que recebe pelo seu valor,

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

215

220

<sup>29</sup> Um tópico corrente na tragédia grega é a descrição dos trabalhos servis (194-195, 205-206) ou especificamente femininos (200). Vide infra, nota 67.

No Canto I da *Ilíada*, Agamémnon diz, com maior crueza, que Criseida está destinada a trabalhar ao tear e a servir no seu leito (v. 31).

e a terra que fica próxima  
 para o nauta no Mar Iónio,  
 humedecida pelo formoso Crátis, que tinge os cabelos  
 de louro, e com suas fontes sagradas faz crescer  
 homens valentes e prosperar o solo.

225

Mas vejam! Aí vem o arauto do exército  
 dos Dânaos, senhor de novos discursos,  
 pondo termo aos seus passos velozes.  
 Que traz ele? Que diz? É que do país dos Dórios  
 somos escravas desde já.

230

*(Entra o arauto Taltíbio.)*

TALTÍBIO

Hécuba! Bem sabes que muitas vezes fiz caminho para Tróia como arauto  
 do exército aqueu, pelo que já sou teu conhecido, ó mulher! Aqui venho eu,  
 Taltíbio, anunciar-te as novas decisões<sup>30</sup>.

235

HÉCUBA

Era isto, amigas, era isto, Troianas<sup>31</sup> o que eu há muito temia.

TALTÍBIO

As vossas sortes já foram lançadas, se era esse o vosso receio.

240

<sup>30</sup> O arauto de Agamémnon era Taltíbio, cuja entrada em cena é anunciada, como é habitual no teatro grego, pelo Coro. Por anacronismo também frequente na tragédia, chama-se aqui “país dos Dórios”, por sinédoque, à Grécia (os Dórios são ainda desconhecidos dos Poemas Homéricos, salvo num passo duvidoso da *Odisséia* 19.177). Pode, no entanto, admitir-se uma especial referência à origem de Agamémnon e de Menelau.

<sup>31</sup> O texto dos manuscritos não está metricamente certo. Traduzimos segundo a emenda proposta por Diggle no seu aparato crítico.

## HÉCUBA

Ai! Ai! Referes-te a alguma cidade da Tessália<sup>32</sup>  
ou da Ftia ou da terra de Cadmo<sup>33</sup>?

## TALTÍBIO

Cada uma coube em sorte a um guerreiro diferente; não fostes distribuídas em conjunto.

## HÉCUBA

E então qual coube a cada um? A qual das Troianas  
aguarda um destino benévolo?

245

## TALTÍBIO

Compreendo. Mas faz uma pergunta de cada vez, e não todas a um tempo.

## HÉCUBA

A minha filha, diz-me, a desventurada Cassandra<sup>34</sup>,  
a quem coube?

## TALTÍBIO

Escolheu-a para si o rei Agamémnon.

## HÉCUBA

Para escrava da sua esposa lacedemónia?  
Ai! Ai de mim!

250

<sup>32</sup> A métrica reflecte o estado emocional de cada figura: Taltíbio usa os trímetros iâmbicos habituais das partes faladas; Hécuba, iambos líricos e dócmios (Lee 109; Barlow 170).

<sup>33</sup> “A terra de Cadmo” designa Tebas.

<sup>34</sup> Como observa Barlow (171), o poeta tem o cuidado de mostrar o amor maternal de Hécuba, ao fazê-la perguntar primeiro pelas filhas (Cassandra e Policena) e só depois por si mesma.

## TALTÍBIO

Não, mas para a ocultas o seu leito partilhar.

## HÉCUBA

Então vai ficar com a donzela que era de Febo,  
aquela a quem o deus de áureos cabelos  
concedeu perpétua virgindade?<sup>35</sup>

## TALTÍBIO

Acertou nele as suas setas o amor à jovem inspirada pelo deus.

255

## HÉCUBA

Deita fora, ó filha, as divinas chaves  
e lança do teu corpo os ornamentos sagrados  
das grinaldas que usas<sup>36</sup>.

## TALTÍBIO

Acaso não é coisa notável cair-lhe em sorte o leito real?

## HÉCUBA

E que se passa com a filha mais nova que me arrebataste?  
Onde está ela?

260

## TALTÍBIO

Falas de Policena, ou é por outra que perguntas?

<sup>35</sup> Cassandra estava consagrada a Febo Apolo, que a requestara sem êxito (vide supra, nota 8).

Tal como aos heróis homéricos, também aos deuses era geralmente atribuído cabelo loiro, e especialmente a Apolo, que por isso se torna identificável apenas por este epíteto (χρυσοκόμας).

<sup>36</sup> As chaves do templo de Apolo e as grinaldas eram insígnias sacerdotais que Cassandra não mais poderá usar. Pouco antes de sair de cena, a profetisa arrancá-las-á da cabeça (451-452).

HÉCUBA

É por essa. A quem a amarrou a tiragem à sorte?

TATÍBIO

Foi-lhe destinado servir o túmulo de Aquiles.

HÉCUBA

Desgraçada de mim! Dei à luz a servidora de um sepulcro!  
Mas diz-me lá que costume ou lei dos Helenos  
foi esse, ó amigo.

265

TALTÍBIO

Felicita a tua filha. É feliz o estado em que se encontra<sup>37</sup>.

HÉCUBA

Que palavras são as tuas? Será que a minha filha  
contempla a luz do Sol?

270

TALTÍBIO

Está nas mãos do seu destino; por isso está livre de penas.

HÉCUBA

E a esposa do mestre em armas, Heitor – a desventurada  
Andrómaca –, que sorte foi a dela?

TALTÍBIO

A essa escolheu-a para si o filho de Aquiles.

---

<sup>37</sup> Taltíbio, que não via senão honras para Cassandra em ser escolhida para partilhar o leito de Agamémnon (259), mostra-se agora compassivo e responde com evasivas às perguntas sobre Policena, razão por que Hécuba não chega a compreender que a filha já foi sacrificada, e só virá a sabê-lo mais tarde por Andrómaca (625).



## HÉCUBA

E eu, de quem sou serva,  
 eu que preciso do arrimo de um bastão,  
 como se fora um terceiro pé, para a minha velhice<sup>38</sup>?

275

## TALTÍBIO

Ao rei Ulisses, senhor de Ítaca, coube em sorte que fosses sua escrava.

## HÉCUBA

*(Ferindo com as unhas a cabeça e as faces.)*

Ai! Ai!

Arranha a tua cabeça rapada,  
 fere com as unhas as duas faces<sup>39</sup>.

280

Ai! Ai de mim!

Coube-me em sorte servir  
 um homem abominável, enganador,  
 da justiça inimigo, que morde sem lei,  
 que com língua dúplice

altera a verdade dos factos

(de lá para aqui, e de novo

285

daqui para lá), a todos

tornando odioso o que antes se amara<sup>40</sup>.

Gemei, ó Troianas, por mim!

Estou perdida, desgraçada,

290

desventurada! Fui cair

na mais funesta das sortes.

<sup>38</sup> Pode haver aqui uma alusão ao enigma que a esfinge propôs a Édipo.

<sup>39</sup> Tanto o cabelo rapado como os gestos de carpideira eram símbolos de luto ou desespero. O termo técnico que designa o canto que Hécuba esboça aqui, κομμός, é da família do verbo κόπτω (“dar pancadas”).

<sup>40</sup> O Ulisses da tragédia é caracterizado, não à maneira homérica, mas à do Ciclo Épico, como fraudulento e mentiroso (única excepção é o *Ájax* de Sófocles). Pelo que sabemos da peça anterior, *Palamedes*, era esse o retrato do rei de Ítaca que aí prevalecia e que aqui se reflecte.

O texto dos versos seguintes (289-290) está corrupto, pelo que a tradução é conjectural.

## CORO

O que te diz respeito, já o sabes, senhora. Mas a minha sorte, qual dos Aqueus ou qual dos Helenos a detém?

## TALTÍBIO

Ide! É mister trazer cá para fora Cassandra o mais depressa possível, ó escravas, para eu a entregar nas mãos do chefe do exército, e em seguida levar aos restantes as prisioneiras que lhes couberam. (*Avista o brilho do fogo dentro de uma tenda*). Eh! Mas que brilho de archotes é este, a flamejar no interior? Estão a pegar o fogo, ou que é que estão a fazer as Troianas lá dentro? Quando estão para ser levadas desta terra para Argos, querem elas queimar os próprios corpos, num desejo de morte? É certo que quem é livre, caído em tais agruras, dificilmente aguenta a desgraça. Abram! Abram! Não quero que esta solução, para elas vantajosa, mas odiosa, para os Aqueus, lance sobre mim qualquer acusação<sup>41</sup>.

295

300

305

## HÉCUBA

Não é isso. Não estão a lançar fogo. É a minha filha, Cassandra, que se precipita para aqui numa corrida, em estado de loucura.

(*Cassandra entra a dançar, com tochas acesas, revestida das insígnias sacerdotais.*)

## CASSANDRA

Ergue o archote! Trá-lo, faz brilhar a luz! Eu venero e acendo  
 – vejam, vejam –  
 este templo com brandões! Ó Himeneu soberano<sup>42</sup>!  
 Feliz é o noivo

310

<sup>41</sup> Esta tragédia é rica em efeitos cénicos. Já vimos atrás o da entrada do Coro em duas metades. Agora é a expectativa ansiosa de Taltíbio, ao perceber que há luz nas tendas e que as cativas podem querer escapar à sua sorte suicidando-se. Logo a seguir, a entrada da tresloucada Cassandra, que canta uma agitada monódia, cujas variações rítmicas Pulquério (1969: 30) descreve admiravelmente: “O entusiasmo delirante, que contrasta com o negrume do presente, brilha na agitação dos dócmios, na extrema mobilidade dos iambos, no ar solene e festivo dos glicónios. A variedade das formas assumidas pelos mesmos metros, no interior de pequenas séries unitárias (dócmios; iambos), cria um efeito poderoso de perturbação e tensão psíquica excepcionais”.

<sup>42</sup> Himeneu é invocado na sua qualidade de deus que preside aos casamentos. A palavra designa também o canto entoado nessas festas, a qual deriva do grito ritual *ὕμην*. Sobre a dificuldade em distinguir esta forma lírica do epitalâmio, vide Eleni Coutiades-Tsitsoni (1990), *Hymenaios and Epithalamion. Das Hochzeitslied in dem frühgriechischen Lied*. Stuttgart: 30-32.

feliz sou eu em Argos<sup>43</sup>, a desposada  
 do régio leito!  
 Himeneu, ó rei Himeneu!  
 Já que tu, ó mãe, prossegues teus choros e lamentos 315  
 pela morte do meu pai e da nossa pátria cara,  
 com lágrimas e gemidos,  
 sou eu que para os meus esponsais  
 acendo a luz do fogo<sup>44</sup>, 320  
 para brilhar, esplendoroso,  
 dando-te, ó Himeneu, a ti,  
 dando-te, ó Hécate<sup>45</sup>, a luz  
 para o leito de núpcias virginal,  
 como pede a tradição.

Ergue os teus pés no ar! Conduz, a dança ANTÍSTROFE  
 – evan! evoé!<sup>46</sup> – 325  
 como nos tempos mais felizes  
 do meu pai. Sagrada é a dança!  
 Dirige-a tu, ó Febo! É no teu templo,  
 no meio de loureiros<sup>47</sup>, que ofereço sacrifícios. 330  
 Hímen, ó Himeneu, Hímen!  
 Dança, ó mãe, dirige a dança, e faz rodar os teus pés  
 para um e outro lado, junto comigo,  
 regulando os teus amados passos.  
 Faz soar o himeneu 335  
 com cantos bem-aventurados

<sup>43</sup> A cidade de Agamémnon, que nos Poemas Homéricos é sempre Micenas, costuma ser, na tragédia, a vizinha Argos.

<sup>44</sup> A tarefa de transportar a tocha até junto do leito nupcial cabia à mãe da noiva.

<sup>45</sup> Hécate, deusa presente a todos os actos, celebrada por Hesíodo em trecho famoso da *Teogonia* (441-452), pelos seus muitos poderes, veio a ter atributos de magia, bem como a confundir-se com Ártemis, e a ser, além disso, uma divindade ctónia (este último facto é lembrado pelo escoliasta). É frequentemente representada com tochas acesas (para mais pormenores, vide o artigo que lhe é consagrado no *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, da autoria de Haiganuch Sarian). Poderá ser o simbolismo dos archotes que motiva a evocação, bem como as associações ctónias da deusa, conforme supõe Barlow (174-175).

<sup>46</sup> Estes gritos pertencem ao ritual das Bacantes, logo, ao culto dionisíaco, o que está de acordo com as afirmações de Hécuba no v. 349: “ao correres como uma ménade”. Estão “em flagrante contraste com a realidade. Cassandra quer ao mesmo tempo (ὡς) fazer esquecer a morte de Príamo, mas em vez disso só faz recordar os tempos felizes do pai” (Bieh!: 180).

<sup>47</sup> Traduzimos ἐν δάφναις por “no meio de loureiros” (o loureiro é a árvore sagrada de Apolo). Barlow (175), na esteira de Diggle, prefere entender como “coroadas de folhas de loureiro”.

e de alegria, em honra da noiva.  
 Ide, ó donzelas da Frígia, de belas túnicas,  
 cantai o esposo destinado  
 a partilhar do meu leito  
 nupcial<sup>48</sup>,

340

### CORO

Rainha, seguras ou não esta jovem em delírio, não vá ela, nos seus passos  
 ligeiros, chegar até ao exército aqueu?

### HÉCUBA

Hefestos, és tu que iluminas os archotes nos desposórios dos mortais, mas é a  
 chama da desgraça a que acendes aqui, bem longe de minhas altas esperanças<sup>49</sup>.  
 Ai, minha filha, como eu estava longe de imaginar que seria no meio de gládios  
 e lanças argivas que havias de celebrar estes desposórios! Entrega-me esses  
 archotes! É que não os levas como deve ser, ao correres como uma Ménade<sup>50</sup>, nem  
 a tua desgraça te restituiu a razão, ó filha, mas continuas no mesmo estado. (*Tira*  
*os archotes a Cassandra e entrega-os às mulheres.*) Levem as tochas para dentro e a  
 estes cantos nupciais respondei, ó Troianas, com lágrimas.

345

350

### CASSANDRA

Mãe, cobre de grinaldas a minha cabeça vitoriosa e alegre-te com os meus  
 régios esponsais. Conduz-me e, se eu não mostrar entusiasmo, empurra-me  
 à força. Se Lóxias<sup>51</sup> existe, mais funestos que os esponsais de Helena serão os  
 meus para Agamémnon, o soberano ilustre dos Aqueus. É que eu hei-de matá-lo  
 e hei-de destruir a sua casa, tirando a desforra pelos meus irmãos e pelo meu pai.

355

360

<sup>48</sup> Cassandra termina a paródia dos seus esponsais. Regressada ao uso da fala corrente, explicará com amarga ironia as razões de se sentir triunfante.

<sup>49</sup> Esta invocação ao deus do fogo e consequente insistência nos archotes nupciais é um dos vários indícios que têm levado autores como Lee (1976: XXX-XXXI, nota 7) e Halleran (1985: 22) a atribuir às tochas um papel emblemático, não só na peça, como em toda a trilogia.

<sup>50</sup> A comparação com uma Ménade ou Bacante, nas suas correrias pelas montanhas, que eram parte dos rituais dionisíacos, vem aqui acentuar o estado de delírio de Cassandra.

<sup>51</sup> Lóxias é um dos muitos títulos (mais de vinte) de Apolo. Supõe-se que significava “o oblíquo”, com referência à maneira obscura por que se exprimiam os seus oráculos (cf. W. Burkert, 1977, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart, 231-232; trad. port, Lisboa, 1994). Esta interpretação condiz com o aforismo de Heraclito: “O soberano cujo oráculo fica em Delfos não diz nem oculta, mas indica” (fr. 93 Diels-Kranz). Das ambiguidades das respostas do deus ainda fala, séculos mais tarde, Plutarco, *Moralia* 407c-f.

Mas deixemos ficar isto. Não celebrarei o machado, que descerá sobre o meu pescoço e o de outrem, nem o combate matricida que as minhas núpcias causarão, nem a queda, do palácio de Atreu<sup>52</sup>. Vou, porém, mostrar que esta cidade que aqui está é mais ditosa do que os Aqueus. Estou possuída pelo deus, mas, mesmo assim, vou sair do meu delírio<sup>53</sup>. Os que, por causa de uma mulher e por causa de Cípris, andaram à conquista de Helena fizeram perecer milhares de pessoas. E o general, esse sábio, deitou a perder, pelas mais detestáveis causas, o que tinha de melhor, dando o encanto dos filhos no seu lar ao irmão, por causa de uma mulher, e de uma mulher que partira por sua vontade, e não levada à força. Assim que chegaram às margens do Escamandro, morreram um a um, não porque os tivessem espoliado das suas fronteiras, nem das muralhas da sua pátria. Os que Ares levou não viram os filhos, não foram amortalhados pelas mãos de suas mulheres, mas jazem em terra alheia. O que se passou na terra deles foi semelhante a isto: as mulheres acabaram na viuvez; os que tinham gerado filhos terminaram os seus dias em casa, como se os não tivessem tido; não haverá quem, nas suas sepulturas, dê a beber à terra o sangue das vítimas. [De elogios destes é que o exército é bem merecedor. As sem-vergonhas, prefiro calá-las, nem a minha inspiração é de molde a celebrar o mal<sup>54</sup>.] Agora, quanto aos Troianos, é sua a mais bela glória: morreram pela pátria; aos que a lança levou, os seus cadáveres foram transportados para casa pelos amigos, e no solo pátrio eram revestidos de terra, depois de amortalhados pelas mãos que deviam fazê-lo. E aqueles de entre os Frígios que não sucumbiram na refrega, dia após dia gozavam sempre do convívio da mulher e filhos, delícias essas que para os Aqueus estavam ausentes. Quanto aos sofrimentos de Heitor, escuta a verdade sobre eles: sucumbiu, depois de se ter revelado o mais corajoso dos homens. Foi a vinda dos Aqueus que produziu esse efeito. Se eles tivessem ficado em casa, o seu

<sup>52</sup> Os vv. 356-364 contêm a profecia, caucionada pela autoridade de Apolo, das consequências da união forçada de Cassandra: será causa de Agamémnon, filho de Atreu, ser assassinado, juntamente com ela, pelo machado de Clitemnestra, mulher do rei de Argos; e a longo prazo, sê-lo-á da morte de Clitemnestra, pelo braço vingador de seu filho Orestes. O auditório conhecia bem toda esta sequência de crimes, dramatizada na *Oresteia* de Ésquilo. Desde o v. 365 a 405, Cassandra faz um discurso à moda dos Sofistas (Biehl: 188).

<sup>53</sup> Observa Lee (136) que Eurípides tenta racionalizar o uso de argumentos de quem sabe raciocinar claramente, na fala de Cassandra. Segue a série de desgraças que os Gregos infligiram a si próprios por causa do rapto de Helena: Agamémnon (ironicamente apelidado de “o general, esse sábio”) teve de sacrificar sua filha Ifigénia, encanto do seu lar, a fim de obter ventos favoráveis para poder navegar para Tróia (tema de uma tragédia póstuma de Eurípides, *Ifigénia em Áulide*); ao passo que a mulher de Menelau partiu, por sua livre vontade; os Gregos pereceram aos milhares, sem ser para defender o seu país, e não reviram os seus, nem deles receberam as honras fúnebres, nem tiveram quem sacrificasse vítimas em sua memória.

<sup>54</sup> Os vv. 384-385 foram atetizados por Reichenberger, seguido por Diggle na sua edição, como inapropriados na sequência da argumentação, e ainda por razões de ordem estilística.

valor teria permanecido oculto. Páris desposou a filha de Zeus; se o não houvesse feito, teria tido no seu lar uma noiva de quem ninguémalaria<sup>55</sup>.

Deve, pois, evitar a guerra quem quer que tenha senso. Se, porém, se chegar a essa situação, é coroa não desprezível uma morte gloriosa pela cidade; opróbrio é que o não seja<sup>56</sup>. Por estes motivos, não deves, ó mãe, lamentar esta terra nem os meus esponsais, pois é com os meus desposórios que vou destruir os seres mais odiosos, quer a ti quer a mim.

### CORO

Com que alegria ris dos teus próprios males e celebras factos que talvez venhas a mostrar que não era certo celebrares!

### TALTÍBIO

Não fosse Apolo que te transtornou o espírito e não seria impunemente que acompanharias com tais augúrios a saída dos meus chefes destas terras. Afinal os grandes e com fama de sábios não são nada superiores aos que são tidos por nada. Ora vede como o mais alto soberano de todos os Gregos, o filho querido de Atreu, se submeteu à paixão por esta louca por ele escolhida. Pois eu sou pobre, mas não a levaria para o meu leito. (*Voltando-se para Cassandra.*) A ti – já que não tens o espírito são – aos teus vitupérios aos Argivos e aos teus louvores aos Frígios, entrego-os aos ventos para os levarem. Segue-me a caminho dos navios, bela noiva do meu general. (*Voltando-se para Hécuba.*) E tu, quando o filho de Laertes precisar que te levem, anda. Serás a serva de uma mulher sensata, segundo afirmam os que a Ílion vieram<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> O culminar da argumentação sofisticada são os desposórios (ou como tal vistos) de Páris com Helena, aqui referida como descendente de Zeus (contraste-se com o despectivo “rebenito de Tíndaro, que de Zeus nunca o foste”, que lhe aplicará Andrómaca no v. 766). É provável que Paley tenha razão, ao entender οἴκοι como “dentro dos da sua família”. Seguimos, no entanto, a interpretação usual de “no seu lar” (cf. Lee: 141). A noção de que dos sofrimentos vem a fama, que vai repetir-se nesta peça (1242-1243), já vinha da *Ilíada* 6.356-358.

<sup>56</sup> Concentra-se nestes versos a mensagem sobre a ética da guerra. Escrito para um contexto político especial – o da Guerra do Peloponeso – tornou-se uma marca da perenidade dos valores de toda a peça.

<sup>57</sup> A reacção de Taltíbio à fala de Cassandra é a de um homem médio perante uma loucura e uma dialéctica que não compreende. Para Hécuba tem ele uma consolação: tendo sido atribuída a Ulisses, caber-lhe-á o papel de serva de Penélope, cuja sensatez todos os Gregos louvam. É o motivo da servidão que a profetisa vai utilizar para injuriar o arauto.

## CASSANDRA

Servo de espantar é ele! Por que se hão-de intitular arautos estes objectos 425  
de ódio universal para os mortais, criados às ordens de tiranos e cidades? Dizes  
tu que a minha mãe irá para o palácio de Ulisses? Então onde estão as palavras  
de Apolo, por mim interpretadas, que proclamam que ela morrerá aqui mesmo?  
A outra parte da mensagem, não quero atirar-lha em rosto<sup>58</sup>. 430

Desgraçado dele, que não sabe os sofrimentos que o aguardam. Um dia,  
os meus males e os dos Frígios lhe parecerão ouro fino. Pois ao cabo de dez  
anos de navegação, além destes, há-de chegar sozinho à terra pátria. <.....>  
Onde habita a estreita passagem do rochedo a terrível Caríbdis, e o Ciclope das 435  
montanhas, que come carne crua, e a ligúria Circe, que transforma homens em  
porcos, os naufrágios no mar salgado, a paixão pelo lótus, as vacas sagradas do  
Sol, que um dia, em suas carnes sangrentas, tomarão voz cruel para Ulisses. Para 440  
abreviar: irá em vida ao Hades e, depois de escapar à água marinha, ao chegar a  
casa, hão-de deparar-se-lhe desgraças sem conta<sup>59</sup>.

Mas para quê desfechar sobre Ulisses esta série de trabalhos<sup>60</sup>? Avança o mais  
célere que possas. Vamos desposar-nos no Hades. Homem sem honra, serás de- 445  
sonrosamente sepultado de noite, e não à luz do dia, tu que tens uma aparência  
augusta, ó dos Dânaos comandante supremo! E a mim também, não haja dúvi-  
das, hão-de arrojar-me, cadáver desnudo, e as ravinas transbordantes de águas  
torrenciais hão-de dar-me em quinhão às feras, perto do sepulcro do meu noivo, a 450  
mim, a servidora de Apolo<sup>61</sup>. Ó grinaldas do que era para mim o mais caro dos  
deuses, místico enfeite, adeus! Aparto-me das festas em que outrora brilhava. Ide!

<sup>58</sup> O mito da metamorfose da rainha de Tróia em cadela furiosa, ao sair da cidade, que Cassandra evita pormenorizar, é narrado por Eurípides no final de outra tragédia, *Hécuba* (vv. 1259-1267).

<sup>59</sup> Segue-se agora a profecia sobre o regresso de Ulisses, segundo a tradição que todos conheciam da *Odisseia*: ao fim de dez anos e de ter perdido todos os seus companheiros. Estes versos (435-443) foram atetizados por Wilamowitz e vários outros. Biehl (306) considera a sua supressão “indispensável”, por não estar completa a lista dos erros, por conter expressões inabituais em trechos não-líricos, pela deficiência de ligação com o verso imediatamente anterior. Na verdade, o v. 444 confirma a existência dos que o antecedem. Heath, seguido por Diggle, resolve a dificuldade supondo uma lacuna entre 434 e 435 (que assinalamos na tradução por meio de reticências e das siglas habituais). Tal como o texto está, são mencionadas as aventuras de Cila e Caríbdis, do antropófago Ciclope, da feiticeira Circe (aqui situada em terras itálicas e não em Eea), o naufrágio, os Lotófagos, as vacas do Sol e, por último, a descida ao Hades – todas elas pertencentes aos cantos IX a XII (embora não por esta ordem), com excepção do naufrágio, que ocorre no canto V. As últimas palavras abrangem a segunda metade do poema, ou seja, a vingança sobre os pretendentes.

<sup>60</sup> Como em outras tragédias suas tardias, Eurípides emprega neste final da profecia de Cassandra (vv. 444-461) tetrâmetros trocaicos, talvez proferidos em recitativo. Este ritmo fora, segundo Aristóteles, *Poética* 1449a 21, o metro usual da tragédia primitiva, e ainda se encontra por vezes em Ésquilo e mesmo em Sófocles.

<sup>61</sup> A predição da própria morte é feita aqui com pormenores mais dramáticos ainda do que em Ésquilo, *Agamémnon* 1260-1278. De comum há o arrancar e arrojar das insígnias proféticas.

(Arranca da cabeça as tiras de lã, insígnias dos deuses.) Eu vos arranco do meu corpo, pois, como corpo ainda puro, entrego aos ventos velozes estes adereços para que tos levem, ó soberano profeta! (Para Taltíbio.) Onde está o navio do general? Onde devo embarcar? Não é cedo de mais para entregar as velas ao vento, para levar desta terra uma das três Erínias, que sou eu<sup>62</sup>. (Para a mãe.) Adeus, querida mãe! Não chores! Pátria cara, e vós, irmãos meus, que estais debaixo da terra, e pai que nos gerou, não demorareis a receber-me. Vitoriosa chegarei junto dos mortos, depois de destruir a casa dos Atridas, que nos deitou a perder.

455

460

(Sai com Taltíbio. Hécuba deixa-se cair ao chão.)

### CORO

(Para as aias de Hécuba.)

Guardiãs da velha Hécuba<sup>63</sup>, não vedes a vossa senhora, como ela ficou estendida no chão, sem uma palavra? Então não a levantais? Ides deixar ficar, suas desleixadas, uma anciã caída no solo? Erguei o seu corpo.

465

(As aias tentam levantar Hécuba, que não consente.)

### HÉCUBA

Deixai-me ficar tombada. O bem que não se deseja, ó jovens, não é apreciado. Sofro, sofri e sofrerei ainda dores merecedoras de tais quedas. Ó deuses! Fracos são os aliados que eu invoco, mas ao menos há qualquer coisa na simples evocação dos deuses, quando um de nós suporta um destino miserando<sup>64</sup>. Quero então, primeiro que tudo, cantar o bem que tive: maior será a comiseração que inspirarei com as minhas desgraças.

470

De régia família que era, numa casa real me casei. E dessa união gerei filhos valorosos, não só pelo número, mas porque estavam acima de todos os

475

<sup>62</sup> As Erínias, divindades vingadoras, são geralmente em número indeterminado. Já conhecidas da *Ilíada*, são invocadas no momento de jurar tréguas em 3.278-279 como as que “debaixo do solo castigam os mortos que juraram falso”; e são elas que formarão o Coro das *Euménides* de Ésquilo. Aqui, Cassandra identifica-se com uma dessas entidades que repõem a justiça ofendida, e aponta mais duas, que Diggle apud Barlow (180) sustenta que são Clitemnestra e Egisto, visto que todas estas três figuras são instrumentos do castigo de Agamémnon. O próprio Eurípidés consagrou o número de três em *Orestes* 408 e 1650.

<sup>63</sup> Não fica claro se é o corifeu que se dirige às componentes do Coro (Lee: 153) ou às aias que costumam acompanhar as régias figuras.

<sup>64</sup> Um certo agnosticismo por parte de Hécuba se exprime nesta peça e vai culminar com a famosa e discutida “oração” dos vv. 884-888. Veja-se ainda vv. 612 e 1240.



Frígios<sup>65</sup>. Nenhuma mulher troiana, helena ou bárbara poderia gabar-se de ter criado outros assim. E a esses, vi-os cair sob a lança dos Gregos, e este meu cabelo cortei-o ante a sepultura desses mortos. Ao criador desta raça, a Príamo, chorei-o, porque – não que outrem mo tivesse contado, mas com estes mesmos olhos, em pessoa – o vi degolado no altar doméstico; e vi a cidade destruída. As jovens que criei para as honras do himeneu com homens valorosos, criei-as para outros, que das mãos mas arrancaram<sup>66</sup>. Já não resta esperança de ser por elas vista, nem eu jamais poderei tornar a vê-las. Por último, para cúmulo das minhas desgraças miserandas, já velha, parto para a Grécia como escrava. Aos trabalhos mais insuportáveis para esta velhice que é a minha, é a esses que me entregarão: há-de estar de guarda às chaves da porta aquela que deu o ser a Heitor; ou há-de amassar o pão e deitar no solo as costas tortuosas a que vinha de régio leiteo, com o miserável corpo vestido de farrapos de túnicas, impróprios para serem usados na prosperidade<sup>67</sup>. Ah! Desgraçada de mim! Por causa das núpcias de uma só mulher<sup>68</sup>, quantas desgraças sofri, e quantas sofrerei!

Ó filha, ó minha Cassandra, que fruías do êxtase divino, no meio de quantas calamidades perdeste a tua pureza! E tu, desgraçada, onde quer estejas, ó Policena! De modo que nem filho varão, nem filha, de tantos que gerei, socorre esta desgraçada. Para que haveis então de erguer-me? Com que esperança? Conduzi estes pés que outrora andavam, delicados, em Tróia, e que agora são escravos, para um leito de palha, com uma pedra por almofada, para nele me deixar cair e morrer, consumida pelas lágrimas<sup>69</sup>. Dos que são felizes, não se creia que algum é afortunado, antes de morrer<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> Na *Ilíada* 24.493-498, Príamo refere-se ao número e destino de seus filhos, legítimos e ilegítimos, concluindo: “A tantos que eram o impetuoso Ares lhes quebrou a força”. Vide supra, nota 24.

<sup>66</sup> Caso de Cassandra e Policena (embora Hécuba não saiba ainda a situação exacta desta última).

<sup>67</sup> Sobre as obrigações da mulher escrava, vide supra 194-206 e nota 29.

<sup>68</sup> Nova alusão a Helena como causa primeira da guerra.

<sup>69</sup> O lamento de Hécuba termina com os mesmos tópicos com que principiou. É o processo da *Ringkomposition*, já patente nos Poemas Homéricos.

<sup>70</sup> Sentença corrente nos autores gregos do séc. V a.C., que tem a sua expressão mais célebre na história de Sólon e Creso, tal como ela é imaginada por Heródoto I.12. O próprio Eurípides a empregou na *Andrómaca* 100-102 e em várias outras peças.

## CORO

<p>Canta-me, ó Musa<sup>71</sup> de Ílion a ode funérea, de um cantar diverso, pleno de lágrimas. Vou agora entoar uma canção sobre Tróia, de como o carro de quatro patas<sup>72</sup> me deixou a perder, fazendo-me uma pobre cativa dos Argivos, quando, às portas da cidade, os Aqueus deixaram o cavalo ajaezado a ouro, de armas pleno, ressoando até às alturas. Postado no alto do rochedo, o povo ergueu um clamor: “Ide, que as penas cessaram, faizei subir a sagrada figura de madeira, para a filha de Zeus, de Ílion protectora.” Qual foi a virgem que não avançou, qual o ancião que de casa não saiu? No meio de cantos jubilosos, no meio deles receberam a ruína disfarçada.</p>	<p>ESTROFE</p> <p>515</p> <p>520</p> <p>525</p> <p>530</p>
<p>Das Fúrias a raça inteira se lançou para as portas, para entregar à deusa o pinho das montanhas, embuste polido dos Argivos e perdição para a Dardânia, essa dádiva à virgem de corcéis imortais<sup>73</sup>. Como um batel [negro que se arrasta,</p>	<p>ANTÍSTROFE</p> <p>535</p>

<sup>71</sup> Esta invocação à Musa, à maneira da epopeia, é única na tragédia e talvez motivada pelo assunto que vai ser tratado (Lee: 164). Muito se tem escrito sobre este belo estásimo, uns acusando-o de ser um autêntico “canto intercalar”, daqueles que Aristóteles censurava na *Poética* 1456a 25-32, por serem alheios à acção dramática, outros vendo nele uma estreita ligação com o tema (Lee, Barlow, Biehl).

A destruição de Tróia e os sentimentos dos seus habitantes, num claro-escuro de ingénua euforia e terror súbito, já fora tema de outra famosa ode coral de Eurípides (*Hécuba* 905-952). Barlow (183) faz uma minuciosa análise estilística desta composição, pondo em relevo a série de imagens que sugerem luz, som e textura. Veja-se também Fátima Silva (1986: 47-48).

<sup>72</sup> O cavalo de pau, que levava no seu interior os guerreiros gregos (“de armas pleno”), a pretexto de ser uma oferenda dos Gregos a Atena (“para a filha de Zeus, de Ílion protectora”) é por isso chamado “a ruína disfarçada”. Vide supra, nota 1.

<sup>73</sup> Regressando à emenda de Musurus θεῶν, em vez de θεῶν dos manuscritos e θεῶν do escoliasta, Diggle interpreta a palavra como o dativo de θεῶν (“à deusa”), e não de θεῶν (“a vista”), o que faz sentido com o verso seguinte, que é uma amplificação dos seus atributos: ἄζυγος (“não dominada”, ou seja, “virgem”) e ἀμβροτοπώλου (“de corcéis imortais”), um hápax restaurado por Barnes. Lee (168-169), seguido por Barlow (185), vê neste qualificativo uma provável alusão ao interesse de Atena por carros e cavalos, como

lançando em volta da quilha cordagens de linho,  
 levaram-no ao templo da deusa Palas  
 e puseram-no nas lages, rubras do pátrio sangue. 540  
 Depois que sobre o esforço e a alegria  
 tombaram as trevas nocturnas, ressoaram a flauta da Líbia<sup>74</sup>  
 e os frígios cânticos; as donzelas, em cadência, 545  
 erguiam os pés, entoando alegre canção;  
 nos lares, o brilho esplendoroso  
 esmorecia no clarão do fogo  
 que ia escurecendo,  
 ao sono convidando. 550

Eu, então, perto do seu templo EPODO  
 celebrava com danças  
 a virgem das montanhas,  
 a filha de Zeus<sup>75</sup>. Mas por toda a cidade  
 um grito sangrento se apossou da fortaleza 555  
 de Pérgamo<sup>76</sup>. As tenras criancinhas  
 lançavam os braços apavorados  
 em volta das túnicas maternas.  
 Ares saía da emboscada, 560  
 obra da deusa Palas<sup>77</sup>.  
 Em volta dos altares houve chacina  
 dos Troianos, e nos leitos  
 desolação pelo massacre,  
 que dava de prémio as jovens 565  
 que para a Hélade gerariam filhos<sup>78</sup>,  
 enlutando assim a frígia pátria.

deusa da guerra que era, e ainda uma possível referência à história de Belerofonte, que deu origem ao seu título de Ἰππία (“cavaleira”), em Corinto. Biehl, que não aceita esta emenda, retoma a hipótese de os dois elementos do composto estarem separados, sendo o primeiro (ἀμβρότα) um nominativo em -τῆ à maneira épica (231-232). Esta conjectura é mais difícil de admitir do que a da presença de um hápax.

<sup>74</sup> A letra, “o lódão da Líbia”, por metonímia, pois este era um dos materiais de que eram feitas as flautas.

<sup>75</sup> “A virgem das montanhas” não pode ser senão Ártemis, deusa da vida ao ar livre e da caça.

<sup>76</sup> A “fortaleza de Pérgamo” era a acrópole de Tróia.

<sup>77</sup> Outra metonímia: Ares simboliza a guerra, de súbito reacendida, em consequência do artifício inspirado por Palas Atena.

<sup>78</sup> Resultante da tomada de Tróia, que está no âmago de toda a tragédia, é o cativo das mulheres frígias. Nesta tonalidade sombria termina o canto que Biehl (223) chama com toda a propriedade *Iliouperxis* (“destruição de Ílion”, composto que servia de título a um dos poemas do Ciclo Épico). Logo a seguir o Coro anuncia a entrada de Andrómaca com Astianacte.

Hécuba, vês Andrómaca que aqui vem,  
 em carro estrangeiro transportada?  
 Junto ao seu seio palpitante segue  
 o amado Astianacte, de Heitor filho.  
 Onde te levam no cimo deste carro,  
 desgraçada mulher,  
 ao lado das brônzeas armas de Heitor  
 e dos despojos capturados aos Frígios,  
 com que ornerà os templos da Ftia  
 o filho de Aquiles, que em Tróia os tomou?

570

575

*(Entra Andrómaca com o filho, transportada num carro onde se vêem também as  
 armas de Heitor e outros despojos ganhos aos Troianos.)*

ANDRÓMACA

Levam-me os Aqueus, meus amos<sup>79</sup>.

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

HÉCUBA

Ai de mim!

ANDRÓMACA

Por que entoas um canto que é o meu?

HÉCUBA

Ai! Ai!

ANDRÓMACA

...por tais dores...

<sup>79</sup> Principia o diálogo lírico, em amebeus, entre Andrómaca e Hécuba, que reveste a forma de um κομμός (sobre esta forma, vide supra, nota 39). Os comentadores chamam a atenção para o contraste entre esta entrada do carro de Andrómaca, numa situação de sujeição, e a triunfal entrada de Agamémnon no seu próprio carro, na peça homónima de Ésquilo (Lee: 174; Barlow: 187).

HÉCUBA

Ó Zeus!

580

ANDRÓMACA

... e desgraças ...

HÉCUBA

Filhos!

ANDRÓMACA

É o que éramos outrora.

HÉCUBA

Foi-se a felicidade, foi-se Tróia...

ANTÍSTROFE 1.ª

ANDRÓMACA

Desgraçada!

HÉCUBA

... e foi-se a minha bela progénie.

ANDRÓMACA

Ai! Ai!

HÉCUBA

Ai de nós, sim!

ANDRÓMACA

Dos nossos males!

585

HÉCUBA

Sorte mesquinha...

ANDRÓMACA

Da nossa cidade!

HÉCUBA

... Reduzida, a fumo.

ANDRÓMACA

Se viesses, meu esposo, ter comigo...

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

HÉCUBA

Clamas pelo meu filho  
que jaz no além, desgraçada?

ANDRÓMACA

... para seres o baluarte da tua mulher.

590

ANDRÓMACA

E tu, desgraça para os Aqueus.

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

HÉCUBA

Dos filhos que outrora tive,  
o primogénito que dei a Príamo!

ANDRÓMACA

Deita-me no Hades, a dormir!

ANDRÓMACA

Grandes são estes anseios...

ESTROFE 3.<sup>a</sup>

595

## HÉCUBA

Desgraçada, são estes os males que sofremos!

## ANDRÓMACA

... perdida a cidade...

## HÉCUBA

Dores sobre dores se acumulam!...

## ANDRÓMACA

... pela malevolência dos deuses, quando escapou à morte o teu filho,  
aquele que atraído por odiosos esponsais deitou a perder a fortaleza de  
[Tróia<sup>80</sup>.

Ensanguentados, estendem-se em frente do templo da deusa Palas os  
[cadáveres dos mortos,  
para que os levem os abutres. Foi ele que fez cair sobre Tróia o jugo da  
[escravidão.

600

## HÉCUBA

Minha pátria desventurada!

## ANDRÓMACA

É com lágrimas que te deixo...

ANTÍSTROFE 3.<sup>a</sup>

## HÉCUBA

Vês agora o seu lamentável fim.

<sup>80</sup> À dor de ambas as mulheres pela perda do filho primogénito de Hécuba, Heitor, que confluía em lamentos quase uníssonos nos vv. 587-594, substitui-se agora esta breve alusão aos males causados pelo facto de outro filho da rainha de Tróia haver escapado à morte para se tornar, devido ao rapto de Helena, na ruína da cidade. É este um dos elos de ligação à perda primeira peça da trilogia, *Alexandre* (vide supra, Introdução).

## ANDRÓMACA

...e à minha casa, em que dei à luz.

## HÉCUBA

Ó filhos, vossa mãe, abandonada numa cidade deserta, está privada de vós.  
Que lamentos! Que lutos!  
Lágrimas deslizam sobre lágrimas <.....>  
no nosso lar. Ao menos quem morreu esqueceu-se do sofrimento.

605

## CORO

Para quem sofreu a desgraça, como são doces as lágrimas, os lamentos dos trenos e a música que causa tristeza!

## ANDRÓMACA

Ó mãe daquele guerreiro que outrora derrubou mais homens com a sua  
lança, ó mãe de Heitor, vês esta desgraça?

610

## HÉCUBA

Vejo a acção dos deuses, como eles erguem às alturas o que nada vale, e destroem o que parece ter grande valor.

## ANDRÓMACA

Levam-me com o meu filho, como despojos de guerra. A nobreza cai na escravatura, depois de passar por tal mudança.

615

## HÉCUBA

Terrível é a necessidade. Ainda há pouco Cassandra me foi arrancada à força.

## ANDRÓMACA

Ai! Ai!



Outro Ájax, ao que parece, pela segunda vez surgiu à tua filha<sup>81</sup>. Mas outros são teus males ainda.

### HÉCUBA

Sem dúvida. Não há para eles conta nem medida, pois uma desgraça disputa à outra a precedência. <sup>620</sup>

### ANDRÓMACA

Morreu tua filha Policena, degolada junto ao túmulo de Aquiles, como uma oferenda a um cadáver sem vida<sup>82</sup>.

### HÉCUBA

Desgraçada de mim! É esse o enigma que Taltíbio me disse antes – verídico, mas obscuro. <sup>625</sup>

### ANDRÓMACA

Vi-a em pessoa. Desci deste carro, para cobrir o seu cadáver com uma veste e bater no peito em sua honra.

### HÉCUBA

Ai! Ai! Minha filha! Que ímpio sacrifício o teu! Ai! Ai! Digo outra vez! Que morte desgraçada a tua!

### ANDRÓMACA

Foi essa a sua morte. Mas o destino que ela teve é melhor, ainda assim, que o meu, que estou viva. <sup>630</sup>

<sup>81</sup> Referência ao primeiro ultraje, perpetrado por Ájax de Locros (vide supra, nota 11).

<sup>82</sup> O sacrifício de Policena junto do túmulo de Aquiles, a que já aludira Taltíbio, de forma enigmática (vv. 261-270), é agora desvendado perante a rainha de Tróia, como ela reconhece logo a seguir (vv. 624-625). O tema fora tratado por Eurípides na tragédia *Hécuba*.

## HÉCUBA

Não é a mesma coisa, filha, morrer ou ver a luz do dia. Uma coisa é nada; na outra, reside a esperança.

## ANDRÓMACA

[Ó mãe, ó progenitora, ouve um belo discurso, para eu alegrar o teu espírito<sup>83</sup>.] Por mim, proclamo que não nascer ou morrer é igual, e morrer é melhor do que viver na dor. Não se sofre, quando já não se sente a dor. Quem foi feliz e cai na desgraça, o seu espírito vagueia à volta do antigo bem-estar. Policena, é como se não tivesse visto a luz do dia: morreu, e nada sabe dos seus próprios males. Ao passo que eu, depois de ter ganho fama, falhei em obter boa sorte. Quantas qualidades se encontraram para uma mulher, quantas eu me esforcei por alcançar na casa de Heitor. Em primeiro lugar, tive cuidado naquilo que arrasta má fama para a mulher – tenha ela boa ou má reputação –, o não ficar em casa; e, pondo de parte tal desejo, em casa permanecia. Para dentro de casa não entravam, para minha desvantagem, as palavras habilidosas das mulheres, mas contentava-me com ter um bom mestre no íntimo do meu próprio espírito. Ao marido mostrava uma língua silenciosa e um olhar tranquilo. Sabia em que esfera devia ser superior ao meu marido e em qual devia ceder-lhe a vitória. E a reputação deste carácter, chegando ao acampamento aqueu, foi causa da minha perdição. Pois, desde que fiquei cativa, o filho de Aquiles quis tomar-me por esposa. Serei escrava no palácio dos que mataram os meus. E se, afastando o rosto amado de Heitor, voltar o meu espírito para o esposo actual, aos olhos do falecido serei perversa. Mas se, por sua vez, desprezar este, serei odiada pelo meu senhor. Diz-se, contudo, que uma só noite dissolve a aversão da mulher pelo leito do marido. Mas eu abomino aquela que põe de parte o primeiro homem, em troca de novo leito, a outro amando. Até o potro, separado da companheira a que andava atrelado, facilmente parte o jugo. E todavia o animal nasceu sem fala e não usa da razão, e a sua natureza é inferior. Foi a ti, querido Heitor, que tive por marido que me bastasse, no entendimento, nobreza, riqueza e coragem, em tudo grande. Foste buscar-me à casa de meu pai, uma donzela pura, e foste o primeiro a dominar o meu leito virginal. Agora tombaste, e a mim levam-me prisioneira num navio para a Grécia, para o jugo da escravatura. Acaso não é inferior às minhas desgraças a morte de Policena, que

<sup>83</sup> O v. 635 é atetizado por Diggle, seguindo Dindorf. A dificuldade da sua manutenção não está no vocativo ὦ μήτηρ, que Andrómaca poderia usar como forma de respeito e afeição, mas em ὦ τεκοῦσα, que tem um sentido mais preciso (literalmente: “ó tu que me geraste”), não condizente com a relação de parentesco entre ambas. As emendas propostas, que Lee sumaria (186-187), não são convincentes.

Logo a seguir, o v. 638 está corrupto. Seguimos uma interpretação próxima da de Lee e de Barlow.

tu lamentas? A mim não me resta nem aquilo que é deixado a todos os mortais – a esperança – nem tenho ilusões de vir a alcançar alguma felicidade. Não obstante, é doce julgar que sim<sup>84</sup>.

### CORO

Chegaste à mesma desgraça que eu. Ao proferires os teus lamentos, ensinas-me a que ponto avançou a minha desventura.

685

### HÉCUBA

Pessoalmente, nunca embarquei num navio, mas vi como é em pinturas, e sei por ouvir dizer<sup>85</sup>. Os navegantes, se tiverem que suportar uma tempestade moderada, esforçam-se por se salvar dos perigos, indo um para o leme, outro para as velas, outro ainda evita que a água chegue ao cavalete. Mas, se o mar muito agitado os dominar, cedem à fortuna e abandonam-se ao movimento das ondas. É assim também que, ao sofrer tantas calamidades, estou sem fala e não abro a boca: a vaga da desgraça, vinda dos deuses, subjuga-me. Mas tu, querida filha, deixa ficar a morte de Heitor. Não serão as tuas lágrimas que irão salvá-lo. Honra o teu actual senhor, dando mostras ao teu marido da tua maneira de ser. Se assim procederes, serás causa de alegria para os teus comuns amigos, poderás criar o filho do meu filho, grande socorro de Tróia, para que um dia os filhos de ti nascidos possam de novo fundar Ílion e a cidade renasça<sup>86</sup>.

690

695

700

705

Mas outro assunto nos afasta deste. Quem é esse servidor dos Aqueus, que eu avisto novamente a avançar, mensageiro de novas decisões?

*(Entra Taltíbio com homens armados.)*

<sup>84</sup> O longo discurso de Andrómaca tem suscitado muitas críticas pelo seu carácter marcadamente retórico. Foi, no entanto, apreciado pelos comentadores mais recentes, como Barlow (190-191) e Biehl (264). Considerações sobre a vida e a morte, contrárias às que Hécuba acabara de exprimir (vv. 632-633), seguidas de uma reflexão sobre as consequências funestas do seu bom comportamento (uma vez que fora essa a causa da escolha de Neoptólemo) e sobre a sua situação futura, que antevê como uma traição à memória de Heitor, tudo começa e termina na comparação com a sorte de Policena. Pelo meio desta tirada ficaram muitos dados preciosos sobre a posição da mulher casada na Antiguidade e alguns relativos ao famoso misoginismo de Eurípides, de que o acusavam as suas contemporâneas (cf. Aristófanes, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*).

<sup>85</sup> É este um dos textos em que o dramaturgo, que, segundo o seu biógrafo antigo, era também pintor, vai buscar exemplos a essa arte. Sobre o assunto, veja-se Fátima Silva (1986).

<sup>86</sup> A atitude pragmática de Hécuba foi, com razão, assinalada por Barlow (193-194). Não é de mais acentuar que a grande finalidade dos conselhos que ela dá é a de salvarguardar a vida de Astianacte e, com ela, o renascer de Tróia.

TALTÍBIO  
(*Voltando-se para Andrómaca.*)

Esposa, em tempos idos, de Heitor, o mais valente dos guerreiros, peço-te que não me odeies. Não é por minha vontade que te anuncio as comuns decisões de Dânaos e Pelópidas<sup>87</sup>.

710

ANDRÓMACA

De que se trata? Esse preâmbulo é um começo de calamidades.

TALTÍBIO

Entendeu-se que esta criança... como hei-de dizer?

ANDRÓMACA

Será que vai ter um amo diferente do meu?

TALTÍBIO

Ninguém, de entre os Aqueus, será jamais seu amo.

715

ANDRÓMACA

Então vai ficar aqui como relíquia do povo frígio?

TALTÍBIO

Não sei como anunciar-te sem custo notícias más.

ANDRÓMACA

Louvo a tua prudência, mas nada adianta se são más as notícias que vais dar-me.

TALTÍBIO

Vão matar o teu filho, se queres saber a grande desgraça.

<sup>87</sup> Os Pelópidas são os descendentes de Pélops, ou seja, Agamémnon e Menelau.

## ANDRÓMACA

Ai de mim! Maior desgraça que a dos meus esponsais é essa que estou a ouvir! <sup>720</sup>

## TALTÍBIO

No meio de todos os Gregos prevaleceu o discurso de Ulisses...<sup>88</sup>

## ANDRÓMACA

Ai que desgraça! Pequenos não são os males que estamos a sofrer!

## TALTÍBIO

... a dizer que não se deixasse criar o filho de um pai tão valente.

## ANDRÓMACA

Que tal princípio prevaleça em relação aos dele!

## TALTÍBIO

... e que era preciso arremessá-lo do alto das torres de Tróia. Mas deixa que <sup>725</sup>  
 assim seja, e mostrar-te-ás mais sensata. Não te agarres à criança. Sofre com  
 nobreza as tuas dores, e não aparentes ser forte, quando não tens força alguma.  
 Não tens ninguém que te defenda. Deves considerar as circunstâncias: pereceu a <sup>730</sup>  
 tua cidade e o teu marido; tu estás dominada; nós somos bastantes para lutar  
 contra uma só mulher<sup>89</sup>. Por isso não quero que pretendas resistir ou cometer  
 alguma indignidade, ou mesmo lançar imprecações contra os Aqueus. É que, se  
 disseres quaisquer palavras que irritem o exército, esta criança não receberá <sup>735</sup>  
 sepultura nem lamentações. Se te calares e agentares com dignidade a tua sorte,  
 não deixarás insepulto o cadáver do teu filho<sup>90</sup> e tu mesma encontrarás maior  
 benevolência nos Aqueus.

<sup>88</sup> Sobre a vilania habitualmente atribuída a Ulisses nas tragédias, vide supra, nota 40.

<sup>89</sup> A “aparente ironia” destas considerações desaparece, como nota Lee (203), se as imaginarmos proferidas num tom compassivo. Biehl (288) classifica-as de “um pensamento cínico”. Poderemos atribuir-lhes também uma correspondência irónica com o v. 780.

<sup>90</sup> Para se compreender bem o alcance desta ameaça, é preciso ter presente que, para os Gregos, segundo uma concepção que já estava expressa na *Iliada* (23.62-76), quem não tivesse recebido os rituais fúnebres nem sequer a precária sobrevivência no Hades poderia obter.

## ANDRÓMACA

Ó meu querido e tão honrado filho, vais morrer às mãos dos inimigos, deixando a tua desventurada mãe! [É a nobreza de teu pai que te vai matar, essa nobreza que foi a salvação dos outros.] Não foi para teu bem o valor do teu pai. Ó meu leito e meus esponsais desventurados, que um dia me levaram ao palácio de Heitor não para gerar um <filho> meu que fosse degolado pelos Aqueus, mas um futuro soberano da Ásia de férteis colheitas. Choras, filho? Sentes a tua desdita? *(A criança agarra-se à mãe.)* Por que me agarras as mãos e te seguras às minhas vestes, como uma avezinha que se acolhe às minhas asas? Heitor não vai arrebatá-la a sua lança gloriosa e sair da terra para vir aqui salvar-te, nem virão os parentes de teu pai, nem a força dos Frígios. A tua queda funesta lá do alto, de cabeça para baixo, far-te-á perder o alento sem piedade. Ó meu menino tão querido, tão amado pela tua mãe! Ó doce perfume da tua pele! Foi em vão que este peito te criou no berço, em vão penei e me esgotei a trabalhar. É agora a última vez – não haverá outra – que beijas a tua mãe. Abraça quem te gerou, enlaça-me com os teus braços e cola a tua boca à minha. *(Abraça-se ao filho e beija-o.)* Ó Gregos que descobristes atrocidades dignas de bárbaros, porque matais esta criança que não tem culpa nenhuma? Ó rebento de Tíndaro, que de Zeus nunca o foste, garanto que foram muitos os pais de que nasceste: em primeiro lugar, do Génio de Vingança, em seguida da Inveja, do Crime e da Morte, e de quantos males a terra produz. Estou certa que não foi Zeus que te gerou, para seres a morte de muitos bárbaros e helenos. Maldita sejas tu! Por causa dos teus belos olhos é que deitaste a perder ignominiosamente as gloriosas planuras da Frígia. Mas vamos, levem-no, atirem-no, se atirá-lo querem. Regalai-vos com a sua carne. São os deuses que nos deitam a perder, e eu não posso afastar a morte do meu filho. Ocultai o meu miserando corpo e atirem-me para os navios. É um belo himeneu, aquele para o qual me dirijo, depois de ter perdido o filho que era meu<sup>91</sup>.

## CORO

Tróia desditosa, foram milhares os homens que deitaste a perder, por causa de uma só mulher e do seu odioso leito.

<sup>91</sup> A fala de Andrómaca é o discurso do desespero. Barlow (195) anota com muito rigor os seus suportes retóricos: sete apóstrofes (740, 745, 749, 757, 758, 764, 765), perguntas retóricas, o crescendo de personificações reunidas, a maldição numa só palavra no v. 772 (que tivemos de traduzir por três: “maldita sejas tu”), uma fiada de imperativos assindéticos em 774. Barlow (197) supõe que Andrómaca sai de cena neste momento. Em nosso entender, a fala seguinte de Taltíbio contraria esta hipótese.

TALTÍBIO  
(*Para Astianacte.*)

Vamos, menino! Deixa ficar o braço terno de tua desventurada mãe, caminha para o alto das muralhas que coroam a tua pátria, para o sítio onde o voto destinou que exalasses o teu espírito. (*Para os guardas.*) Agarrem nele. (*Os guardas apoderam-se da criança.*) Ordens destas, devia proclamá-las alguém que não tivesse compaixão e que fosse mais insensível do que pertence à minha maneira de ser. 785

HÉCUBA

Ó meu menino, filho de um filho desventurado! Despojam-me da tua vida, a tua mãe e a mim, injustamente. Que me sucederá? Que há-de fazer-te esta desgraçada? (*Batendo na cabeça e no peito.*) Ofereço-te estas pancadas na cabeça, este bater no peito. É só isto o que eu posso. Ai da minha cidade, ai de ti! Que nos falta, ainda? Que nos impede de corrermos sem demora para a nossa completa destruição? 790

*(Andrómaca é levada no carro. Taltíbio sai com os guardas, que levam Astianacte.)*

CORO

De Salamina criadora de abelhas, tu foste, ESTROFE 1.<sup>a</sup>  
ó rei Télamon, o habitante da ilha cercada pelo mar, 800  
reclinada em frente da sacra colina,  
onde da glauca oliveira Atena primeiro  
mostrou um ramo vindo do céu,  
coroa e adereço da brilhante Atenas!  
Tu vieste, sim, vieste competir em valentia  
junto do Arqueiro, de Alcmena filho, 805  
para destruíres Ílion, Ílion,  
a nossa cidade, outrora <.....>  
[quando chegaste da Grécia].

Foi quando, abalado pela questão dos corcéis, ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>  
trouxe consigo a flor da Hélade e junto  
do Simoente de belas correntes 810  
abrandou o ritmo dos remos que batem os mares,  
quando apertou as amarras da popa  
e tirou do navio o equipamento da certa mão,

de Laomedonte destino fatal<sup>92</sup>; a cuidada obra em pedra  
 com o sopro rubro do fogo, <sim, do fogo,> 815  
 a destruiu, arrasando o solo troiano.

Duas vezes, em dois assédios, a lança mortífera  
 desfez as dardânicas muralhas<sup>93</sup>.

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

É pois em vão, ó tu que em passos graciosos, 820  
 com áureo gomil,

enches, ó filho de Laomedonte  
 a taça de Zeus – o mais glorioso dos serviços! –  
 enquanto a cidade que te gerou arde em chamas, 825  
 e as orlas marinhas

clamam como uma ave  
 que chora pelas crias, 830  
 aqui pelos maridos, além pelos filhos,

acolá pelas idosas mães.

Foram-se os banhos de água fresca como orvalho  
 e as pistas de corrida dos ginásios,  
 mas tu manténs, gracioso, o teu rosto jovem 835

junto ao trono de Zeus,  
 belo e sereno. Entretanto, a terra de Príamo  
 pereceu sob a lança helena.

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

Eros, Eros, que outrora visitaste o palácio dardânio, 840  
 tocando corações celestes,

como então elevaste Tróia às alturas, contraindo  
 aliança com deuses! Quanto a criticar Zeus, 845

<sup>92</sup> Nesta ode coral, que é um contraste de luz e de sombras, ao mesmo tempo que uma história do temível passado de Tróia, Eurípides principia a delinear a paisagem esplendorosa da colina sagrada de Atenas, onde a deusa protectora da cidade fizera surgir a emblemática oliveira (na sua disputa com Poséidon pela posse do local), mesmo em frente da ilha de Salamina, onde reinava Télamon. Foi esse que, rivalizando em valentia com o filho de Alcmena (Hércules), ajudou o mais admirado dos heróis gregos a destruir Tróia, depois de este ter detido os seus navios junto do Simoente (afluente do Escamandro, principal rio da Tróade) e manejado o seu arco infalível (“o equipamento da certaíra mão”) com o qual matou Laomedonte. Tudo isto por causa da “questão dos corcéis” (vv. 809-810), que Laomedonte prometera, juntamente com a mão de sua filha Hesíone, se Hércules a salvasse do monstro marinho que Poséidon lhe enviara, por o rei troiano não ter pago, a esse deus e a Apolo, o trabalho da construção das muralhas de Tróia. Sobre outros dados desta lenda, vide supra, nota 1.

<sup>93</sup> À primeira destruição de Ílion, acabada de descrever, junta-se a segunda, por Agamémnon. Desde as escavações de Schliemann e Dörpfeld às mais recentes de Blegen e às que estão em curso de Manfred Korfmann (passando por um período de cepticismo geral sobre a verdadeira identificação do sítio) que os arqueólogos contam muitas mais. A situação estratégica de Tróia, dominando a passagem para os Dardanelos, teria sido a causa de tantas destruições e sucessivas reconstruções.



não o farei mais.

Mas a luz da Aurora de asas brancas

propícia aos mortais,

viu a destruição desta terra,

viu Tróia derrubada,

e ela tem como esposo no seu leito,

progenitor de seus filhos, um filho desta terra,

a quem uma áurea quadriga de estrelas

arrebatoou e levou

– grande esperança para a sua pátria. Mas o fascínio dos deuses por Tróia evoluiu-se<sup>94</sup>.

850

855

(*Entra Menelau, acompanhado dos seus guardas.*)

### MENELAU

Que bela é a luz do Sol deste dia em que vou apoderar-me de minha esposa [Helena, por quem tanto penei, eu, Menelau, aqui presente, e o exército aqueu].

Vim para Tróia, não, como se julga, por causa de uma mulher, mas devido a um homem que traiçooou quem o hospedava, roubando-me a esposa de uma casa que era a minha. Mas esse, graças aos deuses, pagou a sua pena, ele e o seu país, que pereceram sob a lança dos Gregos<sup>95</sup>.

Venho, pois, buscar a Espartana – não teria prazer em mencionar o nome daquela que outrora foi minha esposa. Ora ela foi contada entre as cativas que estão

860

865

870

<sup>94</sup> Enquanto o primeiro par de estrofes evocava, num formoso quadro geográfico, as destruições a que Tróia tinha sido sujeita, o segundo vai diversificar-se sobre o pano de fundo da ingratidão dos deuses. Primeiro, através do contraste entre as graciosas funções de Ganimedes, o filho de Laomedonte, que Zeus arrebatara para o Olimpo para ser seu escansão: “com áureo gomil, enches, ó filho de Laomedonte, a taça de Zeus” (vv. 819-822), “enquanto a cidade que te gerou arde em chamas” (v. 825). Depois outro filho do mesmo rei, Titono, desposado pela Aurora, “a quem uma áurea quadriga de estreias arrebatou e levou” (vv. 855-856). Porém, de nada serve a esta cidade que dois dos seus filhos tenham sido elevados às honras do Olimpo.

Barlow (199), que fez uma excelente análise desta ode, conclui: “Os contrastes não são simplesmente ‘Grego’ contra ‘Troiano’, pois Ganimedes e Titono são príncipes *troianos* que traíram a sua própria cidade. A sua beleza é tanto mais sinistra quanto é certo que eles foram traidores, e os objectos de ouro que os cercam lembram-nos as conotações do ouro noutros passos”. O facto é confirmado pelo lamento final: “Mas o fascínio dos deuses por Tróia evoluiu-se” (v. 859).

<sup>95</sup> As palavras iniciais de Menelau fazem voltar de novo o espectador para o brilho do Sol, como um símbolo de alegria, em contraste com a ode precedente. O rei de Esparta tem o cuidado de acentuar que a causa das suas represálias foi a necessidade de castigar Páris e a sua cidade, o que já fora executado (o acto do príncipe troiano era tanto mais grave quanto é certo que ofendia as leis da hospitalidade), não o empenho de reaver Helena. Começa a prenunciar-se, pela própria negativa, a insegurança dos propósitos justiceiros de Menelau, o que se confirma nos vv. 876-883. Logo a seguir, Hécuba pressente o perigo (vv. 891-894).

nesta casa, juntamente com as restantes Troianas. Os mesmos guerreiros que se estafaram para a recuperar entregaram-na para eu lhe dar a morte, ou, se quisesse, não a matar e levá-la de novo para a terra de Argos. A mim pareceu-me melhor pôr de parte a ideia de dar destino a Helena em Tróia, e levá-la antes num navio que cruza os mares para a terra dos Helenos, e em seguida entregá-la aí à morte, às mãos de todos aqueles que perderam entes queridos em Tróia. *(Para os guardas.)* Vamos, meus servos! Avançai para esta casa, agarrai-lhe nos cabelos assassinos e trazei-a. Quando sobrevierem ventos favoráveis, levá-la-emos para a Grécia.

875

880

*(Os guardas dirigem-se para a tenda.)*

### HÉCUBA

Ó tu, que és o sustentáculo da Terra e que sobre a Terra tens a tua sede, quem quer que sejas – pois é difícil formular qualquer conjectura para o saber –, ó Zeus, Força da Natureza ou Espírito dos mortais, é a ti que eu invoco! Pois tudo o que respeita aos homens, caminhando por uma vereda silenciosa, és tu que o conduzes, de acordo com a justiça<sup>96</sup>.

885

### MENELAU

Que é isto? Que novas preces são essas que fizeste aos deuses?

### HÉCUBA

Louvo-te, ó Menelau, se matares a tua mulher. Mas, quando a vires, fuge, não vá o desejo apoderar-se de ti. Ela é capaz de arrebatat os olhares dos homens, de conquistar cidades, de incendiar casas, tal é a sua sedução. Eu conheço-a, e tu também, e aqueles a quem ela fez sofrer.

890

*(Entra Helena, bem vestida, e trazida à força pelos guardas.)*

### HELENA

Temível é este preâmbulo, ó Menelau, pois é à força que os teus servidores me trazem para fora destas tendas. Bem sei que me odeias. Mesmo assim, quero perguntar-te: que decisão tomastes, os Helenos e tu, em relação à minha vida?

895

900

<sup>96</sup> Sobre a famosa oração de Hécuba, vide supra, Introdução.

## MENELAU

Não se tomou uma decisão definitiva, mas todo o exército deixou nas minhas mãos dar-te a morte, já que foi a mim que tu ofendeste.

## HELENA

Permites-me então que responda com argumentos, para mostrar que, se morrer, morro injustamente?

## MENELAU

Não foi para discutir que aqui vim, mas para te matar.

905

## HÉCUBA

Escuta-a, Menelau, para que ela não morra privada dessa regalia, e concede-me que seja eu a argumentá-la da parte contrária. É que das malfeitorias dela em Tróia nada sabes. Um debate completo levá-la-á à morte, de modo a não poder escapar<sup>97</sup>.

## MENELAU

É uma concessão que vai gastar tempo. Mas, se queres falar, permito-o. Contudo, fica sabendo bem, é em atenção aos teus argumentos que eu consinto que ela fale, e não por ela, que tenho essa deferência.

## HELENA

Talvez não me respondas, quer eu pareça falar bem, quer não, por me teres na conta de tua inimiga. Vou então replicar, [opondo-me às acusações que penso que irias fazer-me na discussão, ao que diria contra ti e às tuas acusações contra mim.]<sup>915</sup>

Em primeiro lugar, foi esta mulher que gerou todos os males, ao dar à luz Páris<sup>98</sup>. Em seguida, quem me deitou a perder, a mim e a Tróia, foi aquele ancião<sup>920</sup>

<sup>97</sup> Sobre o *agon* que a própria Hécuba solicita, vide supra, Introdução.

<sup>98</sup> Esta parte da argumentação de Helena relaciona-se com a primeira peça da trilogia, em que se contava que Hécuba sonhara que dava à luz um archote, pelo que foi aconselhada a fazer abortar o nascituro; mas Príamo (provavelmente “aquele ancião” do v. 921) mandou-o expor, o que viria a causar a destruição de Tróia. Vem depois a interpretação do julgamento de Páris como causa indirecta

que não matou a criança recém-nascida, esse amargo símbolo do tição, então chamado Alexandre. A partir daí, ouve como se passou o resto. Foi ele que julgou o tríplice grupo das três deusas. Consta da dádiva de Palas a Alexandre na conquista da Grécia, à frente de um exército frígio. Prometeu-lhe Hera que reinaria na Ásia e nos confins da Europa, se Páris a escolhesse. Cípris, exaltando a minha figura, prometeu que a ele me entregaria, se em beleza ultrapassasse as outras deusas. Repara agora nas conseqüências que daí advieram. Cípris vence as outras deusas, e os meus esposais tiveram esta vantagem para a Grécia: não fostes subjugados pelos bárbaros, nem pela força das armas, nem por uma tirania. Mas a sorte da Grécia foi a minha perdição, porque fui vencida pela minha beleza e rebaixam-me aqueles de quem devia receber uma coroa para a minha cabeça.

Vais dizer que ainda não discuti a questão que temos na frente: como parti a ocultas do teu palácio. Ele chegou na companhia de uma deusa que não era de pouca monta – esse génio do mal, o filho desta mulher, quer entendas dar-lhe o nome de Alexandre, quer o de Páris. Foi esse que tu deixaste em tua casa, grande malvado, quando deixaste Esparta num navio, a caminho das terras de Creta<sup>99</sup>. Pois bem! Não é a ti, mas a mim, que vou interrogar-me sobre este ponto: com que pensamento saí de casa para ir com o forasteiro, abandonando a pátria e a morada? Castiga a deusa<sup>100</sup> e torna-te mais poderoso do que Zeus, que impera sobre todos os outros deuses, mas daquela é escravo. Tenho perdão. Poderás agora dispor de um especioso argumento contra mim. Depois que Alexandre morreu e baixou às entranhas da terra, devia eu, quando a minha união tecida pelos deuses já não existia, abandonar a minha casa e seguir para as naus dos Argivos. Foi isso mesmo que eu tentei. São minhas testemunhas os guardiões das torres e os vigias das muralhas, que muitas vezes me descobriram a deixar deslizar furtivamente este corpo até ao chão, suspensa de uma corda pendurada das ameias. [O novo marido que pela força me arrebatara, Deífobo, tomara-me como esposa, contra a vontade dos Frígios]. Como poderia eu então morrer com justiça, esposo meu, <...> e merecidamente, da tua parte, eu, que fui desposada à força, depois de ter caído numa amarga escravatura, pelo que respeita à minha vida em casa, em vez de ser tratada como um prémio de vitória? Se queres mandar nos deuses, isso é, da tua parte, uma ambição insensata.

da glória dos Gregos. Repare-se em mais um florar irónico da oposição grego/bárbaro: “não fostes subjugados pelos bárbaros, nem pela força das armas, nem por uma tirania” (vv. 933-934).

<sup>99</sup> Esta parte da lenda, que provavelmente vinha dos *Cantos Cíprios*, poderá explicar-se, segundo Paley apud Lee (232), pelo facto de a ilha de Creta ter sido governada por Cretheus, avô de Menelau.

<sup>100</sup> Mais uma vez, a deusa em questão é Afrodite ou Cípris, que, como deusa do amor, submete todos os deuses, incluindo Zeus.

## CORO

Rainha, defende os teus filhos e a tua pátria, destruindo o poder de persuasão desta mulher, pois ela exprime-se bem, mas é uma obreira do mal. E isso é um perigo!

## HÉCUBA

Começarei por me tornar aliada das deusas e demonstrar que não são justas 970  
as palavras desta mulher<sup>101</sup>. Eu não sou pessoa que acredite que Hera e a virgem  
Palas possam chegar a tal grau de insensatez que uma venda Argos aos bárbaros, 975  
e Palas jamais torne Atenas escrava dos Frígios. Nem que pelo frívolo gozo de  
um concurso de beleza fossem ao Ida. Por que motivo a deusa Hera chegaria a  
uma tal paixão pela beleza? Seria para conseguir um esposo superior a Zeus? Ou  
andaria Atena à caça de algum deus, ela que obteve do pai a concessão de ser 980  
virgem, por ser refractária às núpcias? Não faças das deusas insensatas para  
embelezar o teu vício, que não persuadirás quem souber pensar. Disseste – e é  
coisa bem ridícula – que Cípria foi ao palácio de Menelau na companhia do meu 985  
filho. Então ela não podia permanecer tranquila no céu e levar-te para Tróia com  
a cidade de Amiclas<sup>102</sup> e tudo? Foi a beleza superior do meu filho e o teu espírito  
que, ao vê-lo, se transformou em Cípria. Toda a intemperança é para os mortais 990  
Afrodite, e é com razão que o nome da deusa começa como o de afrodisíaco<sup>103</sup>.  
Ao vê-lo com as suas vestes bárbaras, refulgente de ouro, o teu espírito entrou  
em delírio. É que tu em Argos passavas com parcos meios, e, livre de Esparta,  
esperavas inundar de extravagâncias a cidade dos Frígios, que tinham ouro em 995  
torrentes. Não te bastava o palácio de Menelau para saciares o teu gosto do luxo<sup>104</sup>.  
E agora: dizes tu que o meu filho te levou à força? Quem se apercebeu dis-  
so, entre os Espartanos? Qual foi o grito que soltaste, numa altura em que lá  
estava o jovem Castor e o seu gémeo, que não se encontravam ainda entre os 1000  
astros<sup>105</sup>? Depois que chegaste a Tróia, e os Argivos no teu encalço, deu-se o

<sup>101</sup> A resposta de Hécuba começa por discutir racionalmente a possibilidade do julgamento de Páris no Monte Ida: nem Hera, esposa do deus supremo, Zeus, nem Palas Atena, a deusa que obtivera do pai a concessão de permanecer virgem, estariam interessadas num concurso de beleza.

<sup>102</sup> Cidade a sul de Esparta.

<sup>103</sup> Prosseguindo na sua racionalização do mito, Hécuba sustenta que os homens personificaram as suas paixões nos deuses (neste caso, Afrodite).

Tentámos manter o jogo etimológico do original, tão ao gosto dos Gregos, traduzindo ἀφροσύνη ('loucura', 'desvario'), por "afrodisíaco", não obstante a diferença de significado.

<sup>104</sup> Era proverbial a austeridade da vida espartana.

<sup>105</sup> Os Dioscuros, ou seja, os gémeos Pólux e Castor, irmãos de Helena, eram ainda vivos, mas alude-se ao seu destino. É que o primeiro era imortal, e o outro não. Segundo a versão corrente, Castor ia morrer por ter participado no rapto das Leucípides; mas Pólux aceita partilhar com ele a sua imortalidade, de modo que passavam em conjunto metade do tempo no Olimpo e metade no Hades (mito da dedicação

fatal combate das lanças, e, quando dele tinhas boas notícias, exaltavas Menelau, para afligires o meu filho, que tinha um rival de grande estatura no seu amor; se eram os Troianos bem sucedidos, já ele nada valia. Tinhas os teus olhos fixos na fortuna; só te esforçavas por seguir atrás dela, e não da virtude.

E depois vens dizer que descias furtivamente o teu corpo lá das alturas das torres, como quem estava aqui contra vontade. Onde é que alguém te surpreendeu suspensa de um barão ou a afiar uma espada, como faria uma mulher nobre que sentisse a falta do seu marido anterior? E contudo, quantas vezes eu te dava tantos conselhos: “Filha, afasta-te daqui; os meus filhos celebrarão outras núpcias, e eu mando-te furtivamente para as naus dos Aqueus. Põe termo à luta dos Helenos e nossa”. Mas estes conselhos amargavam-te. No palácio de Alexandre levavas vida imoderada e querias os bárbaros prostrados na tua frente. Era isso que valia para ti. E, depois disto, enfeitaste o teu corpo para vir cá fora, e contempas o mesmo céu que o teu marido, ó desprezível criatura! Tu que devias vir humilhada, vestida de farrapos, a tremer de medo, com a cabeça rapada como um Cita<sup>106</sup>! Devias ter mais modéstia do que impudor pelos erros do passado.

É para tu veres, Menelau, como eu termino o meu discurso: coroa a Grécia de uma maneira digna de ti, matando esta mulher. Estabelece esta lei para as outras mulheres, de que quem quer que atraíça o marido morrerá.

#### CORO

Castiga, Menelau, a tua mulher, de modo digno dos teus maiores e da tua casa, livra-te perante a Grécia da acusação de covardia, mostra a tua nobreza perante os inimigos.

#### MENELAU (Para Hécuba.)

Chegaste às mesmas conclusões que eu, de que esta mulher partiu de livre vontade de minha casa para um leito estranho, e que foi para se gabar que Cípris entrou na sua argumentação. (Para Helena.) Vai para perto dos que hão-de lapidar-te e, em breve tempo, paga com a tua morte os longos sofrimentos dos Aqueus, para aprenderes a não me desonrar.

---

fraternal, celebrizado na X.<sup>a</sup> *Nemeia* de Píndaro). O texto presente terá sido o primeiro a colocá-los nas estrelas, segundo uma concepção que se tornará frequente na época helenística.

No final da *Electra* de Eurípides, os Dioscuros aparecem *ex machina*, na qualidade de irmãos de Clitemnestra, que Orestes assassinara. São também eles que, como irmãos de Helena, fazem a profecia final da peça homónima do mesmo autor.

<sup>106</sup> Os Citas, que habitavam na região entre os Cárpatos e o rio Don, eram conhecidos pelo menos desde Anacreonte. Heródoto, no Livro IV, faz uma extensa descrição deste povo.

## HELENA

(Ajoelhando-se aos pés de Menelau.)

Não! Pelos teus joelhos te imploro<sup>107</sup>, não me atribuas a mim o desvario das deusas, não me mates! Perdoa-me!

## HÉCUBA

Não atraíçoes os companheiros de luta que ela matou. Imploro-te, em nome deles e dos seus filhos! 1045

## MENELAU

Não digas mais, ó anciã! Não dou ouvidos a esta mulher. (Para os servos.) Aos meus servidores ordeno que a levem em direcção às proas dos navios, onde embarcará.

## HÉCUBA

Que, ao menos, ela não entre no mesmo navio que tu!

## MENELAU

Porquê? Terá ela um peso maior do que outrora<sup>108</sup>? 1050

## HÉCUBA

Não ama verdadeiramente quem não amar sempre.

## MENELAU

Depende da disposição de espírito de quem ama. Mas será como queres: ela não embarcará no mesmo navio que eu. Não dizes mal. Depois de chegar a Argos, morrerá de má morte, como merece, e fará com que todas as mulheres sejam castas. Não é coisa fácil. Pelo menos, a destruição desta imporá o temor à sua loucura, ainda que o seu impudor seja ainda pior. 1055

<sup>107</sup> A atitude tradicional da súplica, que Helena assume neste passo, consistia em abraçar os joelhos do suplicado com a esquerda e tocar com a direita na barba. Frequente na tragédia, é conhecida desde o passo célebre da *Ilíada* em que Tétis assim procede para com Zeus (1.498-502).

<sup>108</sup> Sobre esta desconcertante ironia de Menelau, vide supra, Introdução. Observe-se como Hécuba se apercebeu da debilidade da resolução do rei de Esparta. Cf. nota 95.

(*Helena sai, escoltada pelos servidores. Menelau segue.*)

CORO

	ESTROFE 1. <sup>a</sup>
Então foi assim, ó Zeus	1060
que o templo de Ílion e o altar carregado de incenso	
aos Aqueus abandonaste,	
e também a chama das oferendas,	
o fumo da mirra ascendendo aos céus,	
e Pérgamo sagrada,	1065
e os vales do Ida de heras cobertos	
onde correm, torrentes de neve fundida	
e a linha do horizonte onde primeiro brilha a aurora,	
o lugar esplendente de luz e divino <sup>109</sup> ?	1070
	ANTÍSTROFE 1. <sup>a</sup>
Idos são os sacrifícios a ti feitos,	
e dos coros os doces cantos, e dos deuses	
os festivais que duravam toda a noite	
nas trevas, e as estátuas de ouro e de madeira,	
e dos Frígios os crescentes divinos,	1075
sempre doze a um tempo.	
Aflige-me, Senhor, aflige-me saber	
se, subido ao teu celeste trono nas alturas,	
penas nestes males, na cidade arrasada,	
que o ímpeto do fogo ardente aniquilou!	1080
	ESTROFE 2. <sup>a</sup>
Meu amado, meu esposo, morreste	
sem sepultura, sem água lustral,	
andas errante <sup>110</sup> ; e a mim um barco	1085
que cruza os mares, de asas velozes, levar-me-á	
a Argos criadora de cavalos, lá onde há homens que habitam	

<sup>109</sup> Conforme os comentadores têm observado (Lee 245; Biehl 383), esta ode volta ao tema do final do estásimo anterior. Barlow (215) põe em evidência o apelo aos sentidos do primeiro par de estrofes, expresso nomeadamente em “a chama das oferendas”, o incenso, “o fumo da mirra ascendendo aos céus”, a frescura de rios e vales, as montanhas batidas pelo Sol da manhã. Vêm depois os cantos dos coros, as estátuas douradas de madeira, e os enigmáticos “crescentes divinos, sempre doze a um tempo” (vv. 1075-1076). Para estes, Biehl (386) cita duas interpretações principais – bolos sacrificiais em forma de crescente (referidos por Fótió s.v. *σελήνη*) ou ritos festivos mensais realizados por ocasião da Lua Cheia (Musgrave) ou da Lua Nova (Brodæus), hipótese que ele prefere. Julgamos que tem razão Barlow (216), ao optar pela primeira, com base no léxico da *Suda*, a qual ilustra a sua explicação com um fragmento do *Erecteu* de Eurípides (fr. 350 Nauck).

<sup>110</sup> Sobre o significado da omissão das cerimónias fúnebres e sua gravidade, vide supra, nota 90.



as ciclópicas, pétreas muralhas, que se erguem às alturas<sup>111</sup>.  
 Às portas da cidade, uma multidão de crianças  
 grita e chora, clamando, clamando: 1090  
 “Mãe, ai de mim! Os Aqueus levam-me  
 sozinha para longe da tua vista,  
 para o negro navio,  
 com seus remos marinhos, 1095  
 ou para a sacra Salamina,  
 ou para os píncaros do Istmo  
 entre dois mares, onde a mansão de Pélops  
 tem suas portas.”<sup>112</sup>

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

Quando o navio de Menelau 1100  
 sulcar o meio dos mares  
 possa o fogo sagrado [do Egeu]<sup>113</sup>, do raio saído,  
 lançado às mãos ambas,  
 tombar no meio dos remos,  
 quando vir que ele me arrebatava, chorando, 1105  
 de Ílion, da minha terra, para ser escrava na Hélade,  
 ao passo que a filha de Zeus tem nas mãos  
 espelhos de ouro, encanto de donzelas<sup>114</sup>.  
 Que jamais esse aporte à Lacónia, sua pátria, 1110  
 nem ao tálamo do seu lar.  
 nem à região de Pitane,  
 com seu templo de brônzeas portas,

<sup>111</sup> O epíteto de Argos, “criadora de cavalos” (v. 1087) vem da tradição homérica.

As muralhas micénicas, constituídas por enormes blocos colocados uns sobre os outros sem argamassa, eram consideradas obras acima da capacidade humana, e por isso atribuídas à força dos Ciclopes. A correspondente designação deste processo de construção por “pedras ciclópicas” ainda hoje se mantém.

<sup>112</sup> Novamente dois destinos principais são apontados: a “sacra Salamina”, a ilha que evoca Atenas, e o Istmo de Corinto, porta de acesso ao Peloponeso, onde ficava Esparta.

Barlow (215) sublinha a “apaixonada nota pessoal” formada pela apóstrofe à alma errante do marido de cada uma, seguida das palavras dos filhos pequenos, num discurso directo que é raro nos coros de Eurípides.

<sup>113</sup> Embora o Mar Egeu seja fértil em tempestades, este discutido passo não encontrou ainda solução satisfatória. Diggle coloca-o entre *cruces* e escreve o nome com minúscula, propondo no aparato αἰθαλοῦν, que tem duas vantagens: os paralelos com *As Fenícias* 183, *Prometeu Agrilhado* 992 e Hesíodo, *Teogonia* 72; e o facto de ser a *lectio difficilior*.

<sup>114</sup> A visão de Helena, numa cena de frivolidade em que volta a brilhar o ouro, opõe-se à das cativas carregadas de sofrimento, que abandonam a sua terra. Por isso o seu voto final é de que ela não possa regressar a Esparta (de que Pitane é uma das regiões).

depois de capturar a que celebrou esponsais<sup>115</sup>  
 para vergonha da Grécia poderosa  
 e às margens do Simoente levou  
 tristes sofrimentos.

1115

*(Taltíbio e os seus homens aproximam-se com o cadáver de Astianacte trazido sobre o escudo de Heitor.)*

Ai! Ai!

De desgraças, novas desgraças saem<sup>116</sup>,  
 a abater-se nesta terra. Contemplai, esposas  
 dos Troianos, ó desgraçadas, o cadáver de Astianacte  
 aqui presente, lançado das torres como um disco de amargura,  
 pelos Dânaos, que o mataram e dele são senhores.

1120

### TALTÍBIO

Hécuba, um só navio foi deixado a postos, para transportar o resto do saque do filho de Aquiles para as costas da Ftíótida. O próprio Neoptólemo já se fez à vela, ao ouvir da nova desgraça que atingiu Peleu, a quem expulsou do país Acasto, o filho de Pélias<sup>117</sup>. Foi por causa disso que se pôs a caminho, mau grado o seu desejo de demorar, e com ele seguiu Andrómaca. Muitas foram as lágrimas que ela me arrancou, quando partiu desta terra, ao gemer pelo seu país e ao despedir-se do túmulo de Heitor. Rogou-lhe mesmo que lhe consentisse sepultar este cadáver, que exalou o espírito ao ser lançado das muralhas, o filho do teu Heitor. O terror dos Aqueus, este escudo que aqui está, de costados de bronze, com que o pai desta criança costumava proteger o corpo, pediu-lhe que não o levasse para o lar de Peleu, nem para o tálamo onde havia de ser desposada [ela, Andrómaca, a mãe deste cadáver, para não sofrer a visão desse espectáculo], mas que, em vez de um caixão de cedro e das pedras do túmulo, nele sepultasse

1125

1130

1135

1140

<sup>115</sup> Há um jogo de palavras baseado numa falsa etimologia do nome de Helena que não é visível na tradução. Já se encontrou um no v. 891 desta peça. O mais conhecido é o do tripló composto em Ésqüilo, *Agamémnon* 689-690: ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις (que Manuel Pulquério, na sua versão da *Oresteia*, traduz por “destruidora de navios, destruidora de homens, destruidora de cidades”).

<sup>116</sup> Como de costume, o Coro anuncia em anapestos a chegada de uma nova figura: Taltíbio, com o cadáver de Astianacte, que acabara de ser “lançado das torres como um disco de amargura” (v. 1121). A arrojada metáfora refere-se a um objecto de arremesso (δίσκημα πικρόν), amarga ironia evocativa de um desporto favorito dos Antigos, o do lançamento do disco.

<sup>117</sup> Segundo o texto, Acasto, filho de Pélias, rei de Iolcos, expulsou o velho pai de Aquiles da sua terra. Outros autores referiam que os filhos de Acasto é que exilaram Peleu, na ocasião em que os Gregos regressavam de Tróia. De acordo com o escoliasta que fornece estas explicações, a versão que aqui se apresenta teria sido invenção de Eurípides para motivar a partida súbita de Neoptólemo em socorro do avô.

o menino; e que nos teus braços o depositasse, para que envolvas o cadáver em mantos e coroas, até onde as tuas forças e situação o permitirem. Tudo isto, depois que teve de partir e a pressa do seu amo a privou de dar sepultura em pessoa ao filho. Nós então, logo que tenhas adornado o morto, cobri-lo-emos de terra e levantaremos ferro. Cumpre quanto antes o que te foi prescrito. Há mesmo uma tarefa de que te aliviei. Ao atravessar além as águas do Escamandro, lavei o cadáver e limpei-lhe as feridas<sup>118</sup>. Agora vou fender o solo para lhe abrir uma sepultura, de modo a que os teus deveres e os meus, em conjunto executados, se abreviem, e coloquem o navio na rota do regresso.

(*Sai Taltíbio.*)

### HÉCUBA

(*Para os guardas.*)

Pousai no solo o escudo redondo de Heitor, espectáculo doloroso para mim, que não me é grato contemplar.

(*Os guardas pousam no chão o escudo de Heitor, com Astianacte morto, e retiram-se.*)

Ó Aqueus, que tendes mais jactância nas vossas armas do que no bom senso, por que cometestes um crime sem precedentes, com medo desta criança? Receáveis que ele um dia reerguesse a arrasada Tróia? Nada valeis então, já que mesmo quando Heitor era bem sucedido em combate, ele e miríades de outras forças, perecíamos, e agora, quando a cidade foi tomada e os Frígios destruídos, temeis esta criança tão pequena. Não tenho louvores para o medo que se forma sem ser examinado pela razão<sup>119</sup>. (*Voltando-se para o cadáver de Astianacte.*) Filho tão querido, que desventurada morte foi a tua! Ainda se morresses pela cidade, depois de teres usufruído da juventude, dos esponsais e da suprema realeza que nos iguala aos deuses, terias sido feliz, se é que algum desses bens traz a felicidade. Mas assim, nem soubeste, ó filho, o que era vê-los e conhecê-los no teu espírito, nem deles gozaste, tendo-os em tua casa. Desventurado, como as pátrias muralhas, as torres de Lóxias<sup>120</sup>, tão miseravelmente cortaram os anéis de cabelo da tua cabeça, que tantas vezes a mãe que te gerou compunha e beijava, e donde agora, quebrados os ossos se escancara como uma risada o sangue

<sup>118</sup> Este toque de humanitarismo de Taltíbio vem juntar-se, ao contrário do que pensam muitos comentadores, a outros que foram surgindo ao longo da peça. Cf. Introdução.

<sup>119</sup> O v. 1166 mostra mais uma vez Hécuba como uma mulher de razão, não obstante o peso insuportável do seu sofrimento, que vai num crescendo até ao final da peça.

<sup>120</sup> Apolo foi um dos construtores das muralhas de Tróia. Vide supra, notas 1 e 92.

do crime. Não oculto estes horrores. Oh! Estas mãos, como elas se parecem docemente com as de teu pai, estas mãos que jazem na minha frente, soltas das articulações! Ó boca tão querida, que tantas promessas grandiosas me lançavas, estás desfeita! Enganaste-me, quando te agarravas às minhas vestes e exclamavas: “Mãe, hei-de cortar grandes anéis do meu cabelo para os levar ao teu túmulo, com o cortejo dos meus camaradas, e te dirigir um terno adeus.”<sup>121</sup> Mas afinal não és tu a mim, mas eu a ti, que és mais novo, eu uma velha sem pátria e sem filhos, que sepulto o teu mísero cadáver. Ai de mim! Tantos abraços, criar-te e velar-te, tudo se foi para mim! Que inscrição poderia pôr-te no túmulo um poeta? “Esta criança, mataram-na um dia os Argivos, com medo dela.” Epitáfio que seria a vergonha da Grécia! Mas, já que não te coube em sorte a herança paterna, terás ao menos o seu escudo de bronze como sepultura. Escudo, tu que defendeste o braço formoso de Heitor, perdeste quem tão bem olhava por ti! Quão doce a marca que ainda está na tua braçadeira e no cuidado rebordo os vestígios do suor que tantas vezes, no seu grande esforço, Heitor deixava gotejar da sua frente, apoiando em ti o queixo<sup>122</sup> (*Para dentro da tenda.*) Vamos, trazei os enfeites que houver para este infeliz cadáver, pois a divindade não nos concede meios aparatosos. Receberás daquilo que eu tenho. Louco é aquele, dentre os mortais, que julga estável a sua prosperidade e nisso se compraz. Pois o hábito da sorte é andar aos saltos, ora para um lado, ora para outro, como um homem caprichoso, e não há ninguém, que seja sempre bem sucedido<sup>123</sup>.

*(Entram algumas cativas, com adereços fúnebres.)*

## CORO

Aqui estão, precisamente, as mulheres que trazem nas mãos despojos frígios, adereços para colocar no cadáver.

## HÉCUBA

Meu filho, não é pela tua vitória sobre os da tua idade na corrida de cavalos ou com o arco – práticas que os Frígios honram, mas não procuram em excesso – que

<sup>121</sup> O epitáfio (em sentido lato) em honra de Astianacte começara no v. 1158 e vai prosseguindo com os tópicos habituais, entre os quais se conta este das promessas por cumprir, semelhante ao de *As Bacantes*, vv. 1316-1322.

<sup>122</sup> Barlow observa a propósito (225): “A personificação do escudo de Heitor, quase como se fosse outro corpo para sepultar e adornar, tem aqui um poderoso efeito”. Acrescentaremos que através deste processo como que o próprio Heitor se torna também uma figura da tragédia.

<sup>123</sup> Neste verso 1206, bem como um pouco mais adiante, no v. 1211, o texto está corrupto, mas o sentido parece claro.

a mãe do teu pai coloca em cima de ti adereços que outrora eram tua pertença. Mas agora quem deles te privou foi Helena pelos deuses abominada, e foi ela que ainda por cima destruiu a tua vida e toda a tua casa deitou a perder.

1215

CORO

Ai! Ai! Atingiste, oh!, atingiste  
o meu coração, tu que foste outrora da minha cidade  
o grande soberano.

HÉCUBA

As frígias vestes com que havias de ornar o teu corpo nos esponsais que com a mais excelsa princesa da Ásia havias de celebrar, é com elas que te cinjo. E tu, escudo querido de Heitor, outrora vitorioso e origem de mil troféus, recebe esta coroa. Tal como este cadáver, morrerás sem conhecer a morte, já que muito mais do que as armas do astuto e malvado Ulisses<sup>124</sup>, mereces ser honrado.

1220

1225

CORO

Ai! Ai! Ai! Ai!  
A terra vai receber-te, ó filho  
amarga causa de nossos lamentos.  
Grita bem alto, ó mãe...

HÉCUBA

Ai! Ai!

CORO

... O lamento dos mortos.

1230

HÉCUBA

Ai de mim!

<sup>124</sup> Sobre o carácter habitualmente atribuído a Ulisses nas tragédias, vide supra, notas 40 e 88.

## CORO

Ai de ti, sim, que as tuas desgraças não são para esquecer.

## HÉCUBA

Com ligaduras vou tratar as tuas feridas, pobre médico que dele só tem o nome, mas não os efeitos. Do mais cuidará teu pai entre os mortos.

## CORO

*(Batendo na cabeça.)*

Bate! Oh! Bate na cabeça,  
desfere com a mão uma torrente de golpes.  
Ai de mim, ai!

1235

## HÉCUBA

Ó minhas grandes amigas!

## CORO

Fala connosco, Hécuba. Que querias dizer?

## HÉCUBA

Afinal de nada queriam saber os deuses<sup>125</sup>, senão de que eu tivesse aflições, e Tróia foi dentre as cidades a escolhida para ser odiada. Foi em vão que imolámos vítimas. Mas se a divindade não tivesse revolido tudo de alto a baixo, seríamos obscuros, e não seríamos celebrados, dando às Musas temas para cantos das gerações do porvir<sup>126</sup>. Vamos! Sepultai o morto num mísero túmulo.

1240

1245

*(As cativas levam o corpo de Astianacte.)*

Tem os adereços de que os finados necessitam. Penso que para os mortos pouco difere obter ou não ricos adornos. Isso é apenas uma jactância oca dos vivos<sup>127</sup>.

1250

<sup>125</sup> Tanto esta frase do v. 1240 como a primeira do v. anterior apresentam um texto corrupto, pelo que a tradução é conjectural.

<sup>126</sup> Sobre este tema da glória literária como compensação única pelo sofrimento, vide supra nota 55.

<sup>127</sup> Lee observa (273) que esta é a voz do poeta, não a de Hécuba.

## CORO

Ai! Ai!

Mãe desgraçada! Da vida as grandes esperanças  
em ti soçobraram.

De nobres país nascido, grande era  
a tua ventura,  
mas de morte horrenda pereceste.

1255

*(Nas alturas de Tróia avistam-se soldados com archotes.)*

Ah! Ah! Que homens são estes que avisto  
nas alturas de Ílion,  
que agitam nas mãos ardentes archotes?  
Sobre Tróia está para cair nova desgraça.

*(Entra Taltíbio com alguns homens de comando.)*

## TALTÍBIO

*(Para os seus homens.)*

Dirijo-me a vós, comandantes encarregados de incendiar a cidade de Príamo  
que aqui está. Não deixeis mais que a chama se conserve ociosa nas vossas mãos.  
Lançai-lhe o fogo, a fim de que, uma vez arrasada a cidade de Ílion, possamos com  
alegria partir de Tróia a caminho do nosso lar. *(Para as cativas.)* E vós, filhas dos  
Troianos – para que a mesma ordem tenha duas faces – avançai para as naus dos  
Aqueus, logo que os chefes do exército fizerem soar o alto clamor da trombeta,  
a fim de partirdes desta terra. *(Para Hécuba.)* E tu, ó anciã, a mais desventurada  
das mulheres, segue com eles. Estes homens vêm buscar-te de mando de Ulisses.  
Foi para ele que a sorte te afastou da tua pátria, a fim de seres sua escrava.

1260

1265

1270

## HÉCUBA

Desgraçada de mim! É este agora o limite que me faltava de todos os meus  
sofrimentos. Saio da minha pátria, e a minha cidade está abrasada pelo fogo.  
Vamos, meus velhos pés, fazei um penoso esforço para vos apressardes, a fim de eu  
saudar a minha infeliz cidade. Ó Tróia, que outrora respiravas grandeza entre os  
povos bárbaros, em breve te será arrebatado o teu glorioso nome. Incendeiam-te,  
e a nós levam-nos desta terra como escravas. Ai, deuses! Mas para que invoco os  
deuses? Já antes eu os invocava, sem que eles me ouvissem<sup>128</sup>. Vamos! Corramos

1275

1280

<sup>128</sup> O cepticismo religioso de Hécuba, já várias vezes expresso, sobe de tom neste momento de grande impacto emocional em que ela se prepara para se atirar ao braseiro de Tróia.

para esta pira funérea! Que o mais glorioso para mim é morrer no incêndio da minha pátria!

*(Hécuba avança para Tróia.)*

TALTÍBIO

O teu próprio sofrimento te enlouquece, pobre mulher.

*(Para os guardas.)*

Levai-a, não demorem. É preciso entregar nas mãos de Ulisses esta cativa e mandar-lha como seu prémio. 1285

*(Os guardas seguram Hécuba.)*

HÉCUBA

Oh! Oh! Oh!<sup>129</sup>

ESTROFE 1.<sup>a</sup>

Filho de Cronos senhor da Frígia, nosso progenitor<sup>130</sup>,  
viste o que sofremos, esta desonra da raça dardânia? 1290

CORO

Viu. Mas a grande cidade  
deixou de ser cidade, e Tróia já não existe.

HÉCUBA

Oh! Oh! Oh!

ANTÍSTROFE 1.<sup>a</sup>

Ílion incendiou-se. De Pérgamo os edifícios  
consome-os a chama  
e à cidade e aos cimos das muralhas. 1295

<sup>129</sup> Principia o grande κομμός, que se prolongará até ao final do drama, numa conjugação de gestos, gritos, invocações aos mortos e, por último, o fragoroso cair das torres da cidade, e que não tem paralelo no teatro grego.

<sup>130</sup> Zeus Crónida era progenitor da casa real de Tróia, visto ser o pai de Dárdano. O texto do v. 1289 está corrupto, mas o sentido não oferece grande dificuldade. O mesmo sucede com parte da fala seguinte de Hécuba (vv. 1295-1297).



## CORO

Como o fumo nas asas do vento de feição,  
a nossa terra esvai-se, pela lança derrubada.  
[Com fúria os edifícios são varridos pelo fogo  
e pela lança inimiga.]

1300

## HÉCUBA

Ai, ó terra que alimentaste os meus filhos!

ESTROFE 2.<sup>a</sup>

## CORO

Ai! Ai!

## HÉCUBA

Filhos, escutai-me! Atendei o grito de uma mãe!

## CORO

São os mortos que invocas com o teu lamento.

*(Hécuba ajoelha-se e bate com as mãos no solo.)*

## HÉCUBA

São os <meus> velhos membros que ponho no chão  
e dou pancadas no solo com ambas as mãos.

1305

*(O Coro ajoelha-se também.)*

## CORO

Seguindo o teu exemplo, pomos os joelhos em terra  
e invocamos, lá das profundezas,  
os míseros esposos.

*(Os guardas tentam de novo levar Hécuba.)*

HÉCUBA

Levam-nos, conduzem-nos...

1310

CORO

É um grito, um grito de dor o teu.

HÉCUBA

... para uma casa onde seremos escravas.

CORO

Longe, também, da minha pátria.

HÉCUBA

Ai! Ai! Príamo! Príamo!

Tu que morreste, sem sepultura e sem amigos,  
não sabes da minha desgraça.

CORO

A negra morte fechou os seus olhos  
pia morte, no meio da ímpia carnificina.

1315

HÉCUBA

Ai! Templos dos deuses e cidade amada!

ANTÍSTROFE 2.<sup>a</sup>

CORO

Ai! Ai!

HÉCUBA

Dominam-vos a chama mortífera e a força da lança.

## CORO

Em breve caíreis na terra amada, e ninguém saberá o vosso nome.

## HÉCUBA

Poeira como fumo alado que sobe ao céu  
tornará invisível o meu lar.

1320

## CORO

O nome desta terra desaparecerá. Em toda a parte,  
aqui como ali, tudo se foi, e já não existe  
Tróia desventurada.

*(Ouve-se um grande ruído.)*

## HÉCUBA

Percebestes? Ouvistes?

1325

## CORO

Sim, era o fragor da queda das torres.

## HÉCUBA

Um abalo de terra, um abalo...

## CORO

... submerge toda a cidade.

## HÉCUBA

Ai! <Ai!> Trémulos, trémulos membros,  
conduzi os meus passos. Caminhai  
para uma vida de escrava<sup>131</sup>.

1330

## CORO

Ai! Desventurada cidade! Dirige, mesmo assim, teus passos  
para os navios dos Aqueus.

*(Saem todos.)*

---

<sup>131</sup> É possível que, como supõe Lee (282), estas palavras marquem a saída de cena de Hécuba, logo seguida da das cativas.

Página deixada propositadamente em branco

# AS BACANTES\*

## INTRODUÇÃO

Em 408 a.C., após a representação de *Orestes*, Eurípides deixou Atenas, em direcção à Macedónia, cujo rei, Arquelau, o convidara para a sua corte. Ficava para trás uma longa carreira dramática, iniciada em 455 a.C., e premiada, pela primeira vez, em 441 a.C.<sup>1</sup> A distinção máxima, poucas vezes mais lhe fora outorgada, mas, quando, não muito depois de 406 a.C., ano da sua morte, seu filho levou à cena, nas Dionísias Urbanas, a trilogia formada por *Ifigénia em Áulide*, *Alcméon* e *As Bacantes*, essa obra ganhou postumamente o primeiro prémio<sup>2</sup>.

Se não dispuséssemos desses dados cronológicos, seríamos talvez tentados a supor que a peça de que vamos ocupar-nos era das mais antigas. Efectivamente, o papel de relevo dado ao coro – quer na extensão das partes líricas, quer na expectativa criada em volta do seu destino – e o regresso, num ponto crucial do drama, ao diálogo em tetrâmetros trocaicos<sup>3</sup>, bem como o uso do refrão, são características que se consideram próprias dos primórdios da tragédia. É, portanto, uma obra voluntariamente arcaizante<sup>4</sup>.

---

\* Eurípides, *As Bacantes*. Lisboa: Edições 70, 1992.

<sup>1</sup> Dados fornecidos, respectivamente, pela bibliografia do poeta por Sátiro (*Vita Euripidis* 32) e pelo *Marmor Parium* 60.

<sup>2</sup> A informação sobre o nome das peças (de que se conserva também a primeira) e sobre a sua apresentação por Eurípides-o-Moço consta de um escólio ao v. 67 de *As Rãs* de Aristófanes.

<sup>3</sup> A informação de que o tetrâmetro trocaico veio a ser substituído, à medida que a tragédia evoluía, pelo trímetro iâmbico, mais próximo da linguagem falada, parte de Aristóteles, *Poética* 1449a 21-28. O passo referido vai de vv. 604 a 641 e tem, aliás, precedentes noutras tragédias tardias do autor, como *Helena*, *Íon*, *Orestes*.

<sup>4</sup> O primeiro a notar este carácter arcaizante parece ter sido Murray, *Euripides and his Age*, 19 e 280 (a observação é de M. Arthur, “The choral odes”, 145, n. 1). Para uma enumeração mais completa dos arcaísmos formais da peça, veja-se a edição de Dodds, XXXVI-XXXVIII (que citaremos só pelo nome do autor).

O mito – reacção de um monarca à introdução do culto dionisíaco e subsequente castigo pelo deus – não estava, aliás, a ser tratado pela primeira vez. O argumento de Aristófanes de Bizâncio tem o cuidado de explicar que ele já fora dramatizado no *Penteu* de Ésquilo. O mesmo Ésquilo compusera uma trilogia, também perdida, a *Licurgeia*, em que mostrava uma situação semelhante vivida pelo trácio Licurgo.

Se o teatro grego nasceu, como muitos, na esteira de Aristóteles, supõem, à sombra do culto dionisíaco e se a exclamação atribuída por várias fontes a espectadores perante tragédias de entrecho alheio a esse culto – “isto nada tem a ver com Diónisos!” – convergem para sustentar a hipótese de terem sido mitos relativos a esse deus os temas escolhidos originariamente<sup>5</sup>, então será de crer que muitos dramas nesse âmbito se perderam. Em todo o caso, o hábito de dramatizar entrecos desse género não estava perdido em 415 a.C., quando o desconhecido Xénocles obteve o primeiro lugar nas Grandes Dionísias com umas desaparecidas *Bacantes*, ficando *As Troianas* de Eurípides em segundo.

Por outro lado, sabe-se que na altura em que o trágico ateniense foi para a Macedónia, e mesmo mais tarde, se praticava aí o culto dionisíaco na sua forma primitiva<sup>6</sup>. Ora, para quem se sentia atraído por mitos susceptíveis de evidenciar o elemento irracional no comportamento humano – e vários dramas o comprovam, desde *Medeia* a *Orestes*<sup>7</sup> – estas práticas religiosas forneciam um tema de eleição. Se é esse ou não o sentido principal da peça, tentaremos dilucidá-lo. Vejamos primeiro as características dessa manifestação religiosa.

## O culto dionisíaco

De Diónisos ou Baco ou Brómio – para só citar os nomes mais correntes do deus – os Poemas Homéricos pouco dizem, embora conheçam já a lenda do rei

<sup>5</sup> A frase, já os antigos a explicavam de várias maneiras. Pode ver-se uma cuidadosa discussão e interpretação dos factos em A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford 2nd. rev. ed. by T. B. L. Webster 1962) 124-126, que conclui cepticamente (p. 126): “temos a ver, não com história, mas com adivinhação”. Mais recentemente, R. P. Winnington-Ingram in P. E. Easterling and B. M. W. Knox, eds., *The Cambridge History of Classical Literature, I. Greek Literature* (Cambridge 1986) 261, afirma simplesmente que a expressão “pode sugerir que a introdução de mitos não-dionisíacos deu origem ao protesto”.

<sup>6</sup> A fonte de informação é Plutarco, *Alexandre 2*, citada por Dodds XXII-XXIII e n.l. O mesmo helenista, em *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951), Appendix I, sugere ainda outras razões para estimular o interesse do poeta por este tema.

<sup>7</sup> Não é de mais recordar que foi um artigo de Dodds, “Euripides the Irrationalist”, publicado em 1929, na *Classical Review* e reimpresso na colectânea do autor *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford 1973) 78-91, que pela primeira vez pôs em evidência a importância desta vertente do teatro de Eurípides.

Licurgo da Trácia, por se lhe ter oposto<sup>8</sup>. Por sua vez Heródoto 2.49 afirma que esse culto é de introdução recente na Grécia.

Assim se pensou, por conseguinte, durante muitos séculos. Os progressos na decifração do linear B vieram, porém, demonstrar que o deus era venerado em tempos micênicos, uma vez que o seu nome figura, pelo menos, em duas tabuinhas de Pilos, a que recentemente se juntou mais outra. Por outro lado, escavações da ilha de Ceos comprovam a prática do seu culto, naquele local, sem descontinuidade, desde o séc. XV a.C.

De qualquer modo, era sentido como intromissão estranha (trácia ou frígia talvez; a peça de Eurípides refere por três vezes as montanhas da Lídia e da Frígia – vv. 13, 55, 86) e a realização dos mistérios, tal como vamos recordá-los, essa, está documentada desde o começo do séc. V a.C. ao séc. IV d.C., numa vasta área, que vai do Mar Negro ao Egipto, da Ásia Menor à Itália do Sul<sup>9</sup>. A estranheza causada pelos rituais tão avessos à mentalidade grega, o castigo recebido por quem se lhe opunha, tentando reprimir forças incontrolláveis, todo isso se reconhece em mitos como os já referidos: o de Licurgo e o de Penteu. No caso deste último, pode mesmo haver reminiscências de uma fase em que a vítima fosse humana.

Diόνisos era, em primeiro lugar, deus da fertilidade agreste, que tinha como símbolos vegetais a hera e a videira. Como tal, era também deus do vinho, potencial causador de alterações da consciência que fazem supor a intervenção de uma divindade. Mas não é essa a via normalmente seguida para atingir o êxtase, ou seja, a sensação da presença do deus, a alienação momentânea da personalidade, substituída pela de Diόνisos. Há todo um conjunto de actuações que preparam esse momento. Trienalmente, em pleno Inverno, descalças e com vestes ligeiras, mulheres em grupo – o chamado tíaso – subiam às altas montanhas cobertas de neve e aí, ao som da música de flauta e tamboris, efectuavam correrias e frenéticas danças (*oreibasia*), apanhavam e dilaceravam um animal selvagem (*sparagmos*) e, finalmente, comiam-no cru (*omophagia*), alcançando assim o referido êxtase. Todos estes actos estão magnificamente expressos no párodo de *As Bacantes*, 105-167, a mais completa fonte de informação que possuímos. Um sem-número de vasos gregos, entre os séc. VI e IV a.C. documenta graficamente algumas dessas cenas.

Baco tinha o seu cortejo mítico de Sátiros e Ménades, pois “o êxtase dionisíaco não é obra de um indivíduo isolado, mas um fenómeno de massas, que arrebatava as pessoas à sua volta de forma quase contagiante. Isso exprime-se miticamente,

<sup>8</sup> *Ilíada* 6.130-140. Outro passo da mesma epopeia (14.325) e dois da *Odisseia* (11.325 e 24.74), são breves alusões apenas. Embora não vamos ao ponto de grafar o nome principal do deus totalmente à grega, como Sophia de Mello-Breyner, manter-lhe-emos a acentuação e a desinência da língua original.

<sup>9</sup> Dados concretos em Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults*, *passim*. Em Roma, atingiram tais excessos que acabaram por ser proibidos pelo Senado: é o célebre *Senatusconsultum de Bacchanalibus*, de 186 a.C.



dizendo que o deus está sempre rodeado de um enxame enfurecido de devotos e devotas”<sup>10</sup>. Este tipo de fenómenos, estas manifestações colectivas de delírio, que não admitem a passividade de quem os contempla, irrompe com frequência em diversas épocas, povos e lugares, com motivações distintas, e não é alheio ao nosso tempo<sup>11</sup>.

Pode levar a atitudes extremas, com consequências graves, quando não horripilantes. É o que sucede na peça que nos propomos apresentar.

### Análise do drama

Conforme era prática corrente em Eurípides, uma figura narra, no prólogo (1-63), os pressupostos da acção que vai desenvolver-se. Somente aqui o narrador é um deus – Díónisos – que vai ser também protagonista, o que constitui um exemplo único em todas as tragédias gregas conservadas.

Díónisos apresenta-se de imediato como deus e celebrante do seu próprio culto. Refere o seu percurso, desde a Lídia e a Frígia e outras terras da Ásia Menor até à cidade de Tebas – ele, filho de Sémele e de Zeus. Porém as outras filhas de Cadmo negam a sua ascendência divina e pretendem que, se Sémele foi fulminada pelo raio, isso não se devia a ter contemplado o deus supremo com os seus atributos de deus do trovão, mas a um castigo que este lhe infligira por se jactar de ter sido sua amada. Tal insolência tem de ser severamente castigada. As filhas do velho rei e as outras mulheres tebanas já foram, aguilhoadas pelo delírio báquico, para as montanhas, celebrar os rituais. E o actual rei de Tebas, Penteu, que se recusa a venerá-lo, será vítima de tão grande ousadia, se não se submeter.

É o que o deus profetiza desde logo, embora sem precisar as terríveis condições em que a vingança vai consumir-se. Um ponto fica, porém, desde já bem esclarecido: é que ele tomou o aspecto de um mortal e abandonou a sua forma, “mudando-a para a de figura humana” (53-54). É com esta figura humana de celebrante e missionário do seu próprio culto que ele aparecerá todo o tempo aos olhos dos mortais, até à revelação final *ex machina*.

<sup>10</sup> A frase é de W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 252.

<sup>11</sup> Podem ver-se exemplos vários desses fenómenos na introdução de Dodds à sua edição de *As Bacantes*, XIX-XVI. Não foi, no entanto, esta forma primitiva de culto a que se praticou em Atenas. A cidade limitava-se a mandar ao monte do Parnasso uma delegação de mulheres. Mas, para honrar o deus dentro dos muros, organizou quatro grandes festas anuais, por ordem de antiguidade, as Antestérias, as Leneias, as Dionísias Rurais e as Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias. Se a primeira tem a ver com a prova competitiva do vinho novo, e a terceira comportava um cortejo que se destinava a obter a fertilidade, a última era uma das mais esplendorosas festas da Grécia, formada por múltiplas cerimónias, umas de carácter cívico, outras religioso, entre as quais tomam lugar de relevo os espectáculos dramáticos, aqui apresentados pela primeira vez.

Os últimos versos do prólogo contêm um apelo às Bacantes da Ásia, que logo vão entrar em cena para cantar o párodo, ao som de tamboris e de flautas. Fica desde logo bem claro que teremos dois típos diferentes: este, que, de acordo com a prática do drama grego, ficará todo o tempo em cena; e o que é constituído pelas três princesas reais e pelas outras mulheres de Tebas, o “coro invisível”, como lhe chamou H. D. F. Kitto<sup>12</sup>.

O párodo (64-169), como já vimos, é uma das melhores fontes para o conhecimento desta prática religiosa: referências concretas repetidas ao traje e insígnias das Bacantes, à dança nas montanhas, à música, à caça do animal selvagem, e uma alusão discreta à omofagia. Mas, para além disso, reconhece-se nele, desde a cuidadosa análise de Festugière, uma estrutura que o aparenta aos hinos de culto, com os seus três elementos característicos: *physis* (natureza e atributos do deus), *genos* (genealogia), *dynamis* (poder, campo de acção, feitos, invenções); o primeiro é o tema da primeira estrofe, o segundo o da respectiva antístrofe, o terceiro da segunda antístrofe; e epodo, por sua vez, serve de conclusão geral a todo o conjunto, descrevendo a felicidade da Bacante<sup>13</sup>. Uma despreocupada alegria, em comunhão com o deus e com a natureza, é aqui a tónica deste longo canto, cheio de força e frescura.

O primeiro episódio (170-369) põe em cena, primeiramente, os dois anciãos que aderiram ao novo culto e se preparam para ir celebrá-lo na montanha, com a indumentária adequada – Cadmo, o velho rei de Tebas, e Tirésias, o adivinho. Logo a seguir, Penteu, o rei actual, entra em estado de grande excitação, devido ao desvario que acometeu as mulheres tebanas, anuncia as medidas já tomadas e a tomar e promete castigar o “mago com encantamentos, vindo do país da Lídia” (233-234). Só então se apercebe da presença do avô e do adivinho. Uma longa altercação entre os três nada resolve, antes leva Penteu a reforçar as suas ameaças.

Tem-se discutido muito sobre as intenções do autor nesta cena, e alguns divisam nela elementos cómicos, designadamente na insistência no motivo do rejuvenescimento e na necessidade que os dois anciãos têm de se apoiar um no outro para poderem andar (especialmente 193 – “eu, que sou um velho, vou conduzir outro velho, como quem leva uma criança” – e 364-365 – “faz por apoiar o meu corpo, e eu o teu. É vergonha que tombem dois anciãos”). Diversos são os autores que se têm pronunciado a favor da interpretação cómica<sup>14</sup>. cremos, no entanto, que o próprio texto a exclui, através da prevenção que coloca na boca de Tirésias (204-209):

<sup>12</sup> *Greek Tragedy* (London 31961) 381. Cf. R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysos*, 153.

<sup>13</sup> A. J. Festugière, “La signification religieuse de la parodos des Bacchantes”, 75-76 *et passim*. Se é possível detectar também aqui traços do ditirambo (designadamente na narrativa do nascimento de Díónisos e na invenção do tamboril ou mesmo na transição do ditirambo processional para o estático, como pretende R. Seaford, “Dionysiac drama and the Dionysiac Mysteries”, 270-271), afigura-se-nos pura especulação.

<sup>14</sup> Em especial B. Seidensticker, “Comic elements in Euripides’ *Bacchae*”, que refere as principais teorias e defende a intenção caricatural. Nega-o Manuel de Oliveira Pulquério, “Um testamento

Haverá alguém que diga que não tenho respeito pela minha velhice, ao preparar-me para dançar, de cabeça coroada de hera? É que o deus não distingue se é o jovem ou o mais idoso o que deve dançar, mas da parte de todos quer receber honrarias por igual, quer ser engrandecido sem discriminar ninguém.

De qualquer modo, a voz do adivinho é a da sabedoria dos deuses. A verdadeira sabedoria que, como veremos é um dos conceitos-chave desta peça.

Horrorizado com as blasfémias e ameaças proferidas pelo rei, o Coro entoa o primeiro estásimo (370-433), invocando, logo de entrada, *Hosia*, a Reverência que tudo comanda (370-374):

Reverência, senhora dos deuses,  
Reverência, que sobre a Terra  
passas tua asa dourada,  
ouves de Penteu as palavras?

O *topos* da verdadeira sabedoria regressa na antístrofe primeira, e o desejo de paz e simplicidade na segunda antístrofe. Entre ambas, situa-se a segunda estrofe, um daqueles belos cantos em que se expande o desejo de evasão<sup>15</sup>.

No segundo episódio (434-518), temos o primeiro confronto directo entre Penteu e Diónisos, que um servo (provavelmente acompanhado por outros) traz, algemado, à presença do rei. Este interroga o prisioneiro, que lhe responde com frases ambíguas, cujo sentido mais profundo ele está demasiado obcecado para poder desvendar. Assim sucede neste passo (498-502):

PENTEU

Guardaremos o teu corpo dentro da prisão.

DIÓNISOS

O deus em pessoa me libertará, quando eu quiser.

---

ideológico: *As Bacantes* de Eurípides”, 28-29.

Sobre o motivo do rejuvenescimento em Eurípides, vide infra, n. 17 à tradução.

A mesma questão se põe quanto à cena da investidura de Penteu, vv. 912 sqq., que Seidensticker igualmente tem por caricatural.

<sup>15</sup> Outro exemplo célebre é o estásimo segundo de *Hipólito*, especialmente vv. 731-751. A propósito do cântico do Coro de que estamos a tratar, Dodds fez este resumo perfeito: “As ideias mestras da cena de Cadmo e Tirsias renovam-se nesta ode e recebem uma expressão emotiva” (p. 117).

PENTEU

Certamente, quando estiveres no meio das Bacantes e o invocares.

DIÓNISOS

E mesmo agora, ele está perto de mim e vê o que eu soffro.

PENTEU

E onde é que ele está? Aos meus olhos, pelo menos, não é visível.

DIÓNISOS

Está onde eu estou. Mas tu, devido à tua impiedade, não o avistas.

E culmina na frase final, que o deus profere enquanto é levado pelos servos<sup>16</sup> (518):

Porque ao fazeres mal a mim, é a ele que queres pôr a ferros.

Ameaçado por Penteu e privado do seu chefe que acaba de ser feito prisioneiro, o Coro traduz, num curto estásimo (519-575), a sua inquietação perante o futuro que o espera.

O terceiro episódio (576-861), principia por um diálogo lírico entre o assustado Coro e Diónisos, cuja voz sai de dentro do palácio, desta vez identificado aos ouvidos das Bacantes como o próprio filho de Zeus e de Sémele (581). É um dos passos mais discutidos da tragédia, uma vez que é entre os vv. 576-603 que se dão os chamados “milagres do palácio”, que depois parecem ser ignorados. Refere-se, efectivamente, um tremor de terra e um trovão (585); em seguida, o Coro prediz que o palácio de Penteu “será abalado até cair” (587), e observa que um pouco da arquitrave se deslocou (591-592); logo o deus convoca o raio para incendiar o edifício, e a chama ergue-se sobre o túmulo de Sémele (594-599).

No tempo da hermenêutica racionalista (Norwood, Rose e, sobretudo, Verrall), todos estes factos eram dados como meras alucinações do Coro. Mas já Kitto notou que o facto de tais acontecimentos não serem mais referidos apenas significa que não se trata de uma destruição total (a parte onde estava encerrado Diónisos ficava por trás do palácio) e que, além disso, um acontecimento que deixa de ser dramaticamente relevante não costuma ser mencionado de novo no teatro grego<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Dodds pensa (p. 142) que, ao dizer estas palavras, Diónisos está já a ser levado pelos guardas, e que Penteu não as ouve, pois provavelmente saiu após ter proferido o v. 514.

<sup>17</sup> *Greek Tragedy*, 376-377. Seguem-no Dodds, 148-149, e Kirk, 74 (na sua versão comentada, que citaremos só pelo nome do autor).

Com o Coro prostrado em adoração, o estrangeiro aparece, liberto de cadeias e, num diálogo em tetrâmetros trocaicos, como já vimos, narra os extraordinários factos ocorridos no interior: a luta inglória com o touro e com um fantasma, que haviam deixado Penteu exausto, enquanto o detido observava, tranquilo, os ilusórios acontecimentos.

Durante a terceira parte deste episódio, o monarca sai do palácio, muito agitado, e fica estupefacto ao deparar-se-lhe o estrangeiro, que julgava ter fugido. Eis, porém, que um mensageiro, pastor das montanhas, vem narrar os fenómenos que presenciou: as fontes de leite, vinho ou mel que as Bacantes faziam brotar do solo, a força sobre-humana com que haviam resistido aos seus agressores e destruído rebanhos.

Esta longa narrativa (e a frequência do elemento miraculoso neste drama obriga à heterodiegesis) termina com uma advertência a Penteu, para que se renda ao poder do deus. Mas Penteu, cada vez mais exasperado, objecta que não há que hesitar mais e dá ordens aos seus homens para atacar.

Após a saída do boieiro, principia o diálogo decisivo com Diónisos, primeiro calmo e, pelo menos aparentemente, conciliador. A grande viragem situa-se na exclamação do v. 810, quando, perante a decisão irredutível de Penteu, o deus experimenta outra técnica. Dodds, que cita a este propósito a observação de Murray, de que a partir do verso seguinte o rei parece perder o domínio do seu próprio espírito, depois de negar que se trata de uma cena comparável ao hipnotismo, explica-a deste modo: “O que acontece é antes o começo de uma invasão psíquica, a entrada do deus na sua vítima, que, na velha crença, era também seu veículo”<sup>18</sup>.

Aliciado pelas promessas de Diónisos, o rei vai sucessivamente aceitando todas as propostas que lhe repugnam, a fim de poder observar o comportamento das Bacantes: vestir-se de mulher (828), pôr uma longa cabeleira (831), empunhar o tirso e enfeitar-se com uma pele de veado (835), atravessar a cidade (840). Nas suas últimas palavras antes de entrar no palácio, aparenta ainda a hesitação (843, 845). Mas Diónisos, ao vê-lo partir, está seguro da vitória: “Mulheres, o homem, caiu na rede” (848).

O Coro canta o terceiro estásimo (862-911), exprimindo a sua confiança em nova era de paz, gozada na verdejante natureza, e exultando com o triunfo sobre o inimigo. A ode compreende um enigmático refrão, que se interroga sobre a sabedoria, um dos conceitos-chave da peça, como já dissemos, assunto esse ao qual voltaremos adiante<sup>19</sup>.

---

Este último acrescenta mesmo: “Diónisos disfarçado refere tanto o fogo como o tremor de terra em 627 sqq.; se não tivessem lugar, também o não teve a reacção histórica de Penteu, e toda a cena central fica fatalmente enfraquecida”.

<sup>18</sup> P. 172.

<sup>19</sup> A análise deste estásimo figura na nota 51 da tradução. Sobre a sabedoria, vide infra “Sentido do drama”.

É relativamente breve o quarto episódio (912-976), mas também ele central no desencadear do drama. Penteu atingiu a loucura e o seu traje de bacante é o símbolo exterior da total alteração da personalidade. Avista dois sóis e duas cidades de Tebas e Diónisos afigura-se-lhe ser um touro. Os partidários da explicação racionalista, como Verrall, viam aqui os efeitos da intoxicação pelo vinho, uma ideia, aliás, já defendida na Antiguidade por Clemente de Alexandria<sup>20</sup>. Dodds, que cita este exemplo, refere ainda que ver em duplicado é um sintoma que ocorre em casos de histeria e que a visão animalesca “não é fantasia da embriaguez, mas uma sinistra epifania do deus na sua encarnação animalesca, comparável a visões dos satanistas medievais, que viam o seu mestre com os chifres de um bode”<sup>21</sup>.

Penteu revela-se preocupado com os mais pequenos pormenores do seu aspecto: os anéis do cabelo, o cinto, o cair das pregas da túnica, o modo de empunhar o tirso. O texto aproxima-se tão perigosamente da farsa que alguns autores viram mesmo aqui uma intenção cómica<sup>22</sup>; mas cremos que Hermann distinguiu com justeza os dois níveis de interpretação possíveis, conforme a mentalidade das pessoas: “os boçais rirão, e espera-se que riam, mas, para o espectador sensível, o divertimento transmuda-se em piedade e terror”<sup>23</sup>.

O terrível diálogo termina num acumular de exemplos de ironia trágica que se confrontam no ritmo veloz da *antilabê* (meio verso a cada interlocutor): Penteu será “trazido” nos braços da mãe. Diónisos, exultante, dá ordens para serem ouvidas, à distância, pelas Bacantes que estão no Citéron.

No quarto estásimo (977-1023), o Coro regozija-se antecipadamente com o que vai acontecer, que, para ele, representa o triunfo da justiça.

O quinto e último episódio (1024-1152) é quase exclusivamente constituído pela narrativa do Segundo Mensageiro, testemunha presencial da horripilante cena do *sparagmos* de Penteu, dirigida pela própria mãe, que o julga uma fera.

O Coro triunfante dança um breve estásimo (1153-1164) em honra de Baco.

O dilatado êxodo (1165-1392) completa a série de horrores: primeiro, um diálogo quase todo lírico em que, tal como no estásimo anterior, predominam os dócmios (o metro que traduz grande agitação), durante o qual Agave exhibe o que julga ser a cabeça de um jovem leão e se vangloria de ter sido a primeira a abatê-lo; depois, o regresso de Cadmo com os restos do cadáver de Penteu e a famosa cena

<sup>20</sup> *Protréptico* 12, p. 84,2 Stählin.

<sup>21</sup> P. 193. Retomando, embora, a explicação de Dodds, em artigo recente (1987), R. Seaford, “Pentheus’ vision: Bacchae 918-22”, propõe uma explicação engenhosa, mas pouco convincente, que de resto, nos parece um regresso ao “racionalismo” de Verrall: é que Penteu vê a dobrar devido a um espelho, seguro por ele ou por Diónisos (para mais pormenores, vide infra, nota 53 do comentário).

Para Michael Parsons, “Self-knowledge refused and accepted: psychoanalytic perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus”, 8, a cena é apenas um exemplo de divisão da personalidade.

<sup>22</sup> Vide supra, nota 14.

<sup>23</sup> Apud Dodds p. 192, que perfilha esta interpretação.

de psicoterapia, em que consegue reconduzir a filha à sanidade mental, dando assim lugar aos lamentos de ambos; por último, as disposições ditadas por Diónisos *ex machina*. Tanto a segunda como a terceira destas partes apresentam lacunas, mas o essencial compreende-se<sup>24</sup>: todos os membros da família serão dispersos e castigados. A moral da história é extraída pelo próprio Cadmo (1325-1326):

Se há aí alguém que desdenhe dos deuses, que ponha os olhos nesta morte e creia na divindade.

Cinco versos quase iguais aos que terminam outras tantas peças de Eurípides encerram a tragédia com reflexões genéricas sobre a imprevisibilidade de todos os acontecimentos.

### Figuras

Tem-se perguntado qual é a figura principal desta peça – se Diónisos, Penteu ou Agave. Não julgamos que seja nenhuma delas, a despeito de renovadas tentativas no sentido de dar o primeiro lugar à divindade<sup>25</sup>, pois não é nas figuras em si que se centra a mensagem do drama.

Tal não impede que elas sejam cuidadosamente delineadas, sem exclusão das figuras menores.

Naturalmente que a do deus é a mais difícil de definir. Os espectadores sabem, desde os três primeiros versos, que ele é o filho de Zeus e de Sémele, e, desde o quarto, que trocou “por uma forma mortal a de um deus”.

Mas não assim as diversas figuras nem o Coro. Este compreende, por exemplo, que é a voz do deus que dá ordens no interior do palácio, no começo do terceiro episódio (ele mesmo se identifica, de resto, nos vv. 580-581), mas apenas reconhece nele o seu chefe, quando aparece para as tranquilizar (além de que o próprio atribui a Brómio os actos que acaba de referir, como simples hipótese – “estou a dizer o que se me afigura” – 629). As Bacantes do Citéron, bem como o Segundo Mensageiro, deixam de ver o estrangeiro, quando ouvem uma voz, lá nas alturas, dar e repetir

<sup>24</sup> O assunto será analisado e discutido nas notas 81, 84 e 85.

<sup>25</sup> E.g. por Festugière, “Euripide dans les Bacchantes”, 128 e por Helen P. Foley, “The Masque of Dionysus”. Já Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, reconheceu, porém, que Penteu não ocupa o centro da peça e que o título desta não é efectivamente *Pentheus*, mas *Bacchae* (pp. 160-161). Merece relevo, neste particular, a observação de B. Seidensticker, “Comic Elements in Euripides’ *Bacchae*”: “A tensão emocional e ambivalência fascinante das *Bacantes* deriva, em não pequena parte, do facto de a nossa simpatia oscilar, para trás e para a frente, entre Penteu e o deus” (p. 314).

O principal defensor da primazia de Diónisos é G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, cap. XVI, especialmente p. 399.

ordens sobre o castigo de Penteu (1077-1081, 1088-1089). Depois disto, o deus só volta a aparecer *ex machina*.

E, contudo, ele é caracterizado com um pormenor que poucas vezes ocorre na tragédia grega. A primeira vez que o encontra, Penteu, que já referira os seus atributos físicos em 234-236, descreve-o deste modo (453-458):

A verdade é que não és desgracioso de corpo, ó estrangeiro, pelo menos para o gosto das mulheres, por quem vieste a Tebas. Os teus cabelos compridos, porque não lutas nas palestras, caem-te pelas faces, plenos de desejo. Graças aos teus cuidados, possuis uma tez branca, conservada, não aos raios do Sol, mas no recato da sombra, e com a tua beleza consegues captar as graças de Afrodite.

Esta aparência faz parte do carácter efeminado que Penteu lhe atribui (353). Mas ele é também o deus da máscara sorridente, que o actor usava durante toda a peça: “é um sorriso ambíguo – aqui [v. 439] o sorriso do mártir, depois, o sorriso do destruidor (1021)”<sup>26</sup>. É própria do duplo carácter do deus e da religião que ensina esta mistura de ferocidade e desejo de paz, quer esta última característica seja uma criação de Eurípides, como afirmou Festugière, quer essa contradição lhe seja inerente desde o começo, como supôs Dodds<sup>27</sup>. De qualquer modo, a severidade da sentença final sobre a casa real de Tebas dimana da inflexibilidade própria dos deuses e é apenas um aspecto do seu modo de ser impassível, que igualmente se evidencia noutras tragédias, quer em relação à Atena do prólogo do *Ájax* de Sófocles, quer à Ártemis do *Hipólito* de Eurípides.

Assim concebido, Diónisos forma um perfeito contraste com o jovem rei de Tebas. À calma imperturbável do deus opõe-se o arrebatamento de Penteu. Muito se tem discutido sobre esta figura, vista por uns como tirano típico da tragédia (Murray, Dodds), por outros como um crítico dos deuses olímpicos (Norwood) ou

<sup>26</sup> Palavras de Dodds, p. 131. O uso dessa máscara especial no decurso de toda a representação é suposição deste helenista, retomada por Seidensticker, “Comic Elements in Euripides’ Bacchae”, p. 320, e por Helen P. Foley, “The Masque of Dionysus”, p. 108, que além do v. 439, menciona também a afirmação do Coro em 1021. O mesmo Seidensticker, *ibidem*, n. 62, refere a hipótese de T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides* (London 1967) 269, segundo a qual, ao aparecer como deus *ex machina*, Diónisos usava a habitual máscara com barba. Helen Foley, *op. cit.*, 131, julga essa mudança improvável.

<sup>27</sup> Respectivamente “Euripide dans les Bacchantes”, p. 138, e “Euripide et les Ménades”, p. 10; *Bacchae*, p. XLIV. O primeiro destes especialistas interroga-se mais adiante (p. 16 do segundo artigo citado): “como é possível misturar, na mesma peça, a mais feroz selvajaria e a sede de uma vida simples e pacífica?” e conclui que a ferocidade era uma recordação dos traços tradicionais do culto dionisíaco; o espírito de paz, uma adição pessoal do poeta. A verdade é que, não obstante as novidades trazidas pela descoberta de novas lâminas de ouro nos últimos tempos, que provam a origem báquica do discurso escatológico que nelas se contém, continuamos a não poder provar até que ponto Eurípides inovou na sua representação do deus. Deixamos aqui de parte o teriomorfismo de Diónisos que aflora na peça através das transformações (mais ou menos aparentes) em touro.



ainda como o defensor da ordem natural (Burkert); por outros ainda, como o caso ideal para exercitar a psicanálise e mesmo a psicologia das profundidades<sup>28</sup>. Tem-se insistido, em particular, na preocupação obsessiva com a alegada devassidão das Bacantes (216-225, 354, 487, 685-688), no desejo de as observar despertado por Díónisos a partir do v. 881, o que poderá reflectir o seu desejo inconsciente, como tem sido reconhecido desde Wilamowitz.

O rei de Tebas apresenta-se, no primeiro episódio, como o soberano consciente dos seus deveres. Mostra-se preocupado e toma medidas contra a nova religião que subverte os padrões normais de comportamento, incluindo os da própria família (215-247), exaspera-se ao ver Tirésias e o avô preparados para celebrar o culto dionisíaco (248-262). Mas já aí se revela o tirano característico, ao acusar Tirésias de ganância e dar ordem para destruir os seus locais sagrados (255-257, 346-351). Como rei temível o descreve o Primeiro Mensageiro antes de começar a falar, como homem irascível, que facilmente perde o autodomínio (668-671). Porém, nas lamentações do êxodo, Cadmo recorda as carícias e cuidados de que o neto o rodeara (1316-1322). Defensor da razão contra o irracional, resiste a todas as demonstrações de que a *sophia* não está onde ele supõe. Realidade e aparência na procura da *sophia* é precisamente um dos grandes temas deste drama, como veremos adiante.

A figura de Agave, muitas vezes referida no decurso da peça, é, na narrativa do Segundo Mensageiro, a mais aguerrida das Bacantes, e como tal se apresenta no v. 1168, na sua única, longa, dolorosa actuação, no êxodo. A cena terrível da reconversão da loucura à realidade, operada por Cadmo em termos que os especialistas de hoje elogiam como modelares<sup>29</sup>, deixa diante dos espectadores uma mulher dilacerada, a quem aguarda ainda a provação do exílio. Em todo o decurso da peça sob o domínio do delírio dionisíaco, o seu regresso à razão no final do êxodo é uma forma de *anagnorisis* que atinge o ponto mais dramático de toda a tragédia.

Cadmo aparece, no começo da peça, como o político que está atento aos sinais dos tempos para os utilizar em seu proveito. Assim, aceita a versão da origem

<sup>28</sup> Pode ver-se uma bibliografia bastante completa do tema no recente artigo de Jennifer March, "Euripides' Bacchae: a reconsideration in the light of vase-paintings", (1989) 44, n. 45.

Em relação às interpretações psicanalíticas, remetemos o leitor interessado para artigos como os de William Sale, "The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides" e de Michael Parsons, "Self-knowledge refused and accepted: a psychoanalytic perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus" (o primeiro destes autores, na terceira parte do seu trabalho, chega mesmo a comparar a história de Pentheu com um caso psicanalítico publicado numa revista da especialidade). Uma crítica dos excessos cometidos nessa direcção pode ler-se em Hans Diller, "Euripides' final phase: the Bacchae", em Jennifer March, *op. cit.*, e em Manuel Pulquério, "Um testamento ideológico: As Bacantes de Eurípides", 30.

<sup>29</sup> Veja-se, a este respeito, o artigo de G. Devereux, "The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae" que mostra como Eurípides condensou um longo processo numa única cena e efectuou um tipo de análise que o consagra como autor do primeiro exemplo conhecido de psicoterapia.

divina de Diónisos, porque, de qualquer modo, traz lustre à sua linhagem (333-336). No êxodo, porém, é o herói alquebrado, que tem atrás de si um passado glorioso (“eu, Cadmo, o grande, aquele que semeou a raça tebana” – 1314-1315), mas a quem esperam grandes tribulações (“arrastar contra a Hélade uma expedição de uma mescla de bárbaros [...] contra os altares e túmulos helénicos” – 1355, 1359-1360) e, pior ainda, nem sequer navegará “pela corrente do Aqueronte abaixo para aí encontrar a paz”<sup>30</sup> – 1361-1362. Reconhece, não obstante, ter cometido um erro (1344). Entre uma e outra atitude situa-se a cena da psicoterapia de Agave, que ele conduz com singular mestria, como já vimos.

De Tirésias, a quem cabe uma parte considerável do primeiro episódio, escreveu Winnington-Ingram que tem de Diónisos “a visão do político, do que se pode fazer com ele”, mas “é temperamentalmente incapaz de qualquer visão mais profunda”<sup>31</sup>. Não nos parece exacta a primeira destas asserções. Tirésias, aqui como noutras tragédias, representa a intuição do divino e a percepção clara da inferioridade da razão humana perante ele. É o que declara a Cadmo:

Nada é o que sabemos aos olhos dos deuses. A tradição ancestral, coeva do tempo, nenhum argumento a derrubará, sejam quais forem as subtilezas de altos espíritos.

E, mais adiante, na argumentação *ad hominem* que dirige a Penteu, profetiza a certa altura:

Ainda há-de vê-lo nas rochas de Delfos a saltar com archotes de abeto na planura de dois cumes, brandindo e agitando o báquico ramo: como ele será grande através da Hélade.

As figuras menores, embora delineadas com cuidado, dividem-se entre a obediência e lealdade ao rei e a admiração e temor pelo estrangeiro, cujo poder sobrenatural pressentem. É elucidativa a este respeito a narrativa do Servo no segundo episódio, quando traz Diónisos algemado à presença de Penteu. A sua conclusão é já uma advertência, ainda que velada (499-450):

Este homem chegou à nossa cidade de Tebas com milagres em profusão.  
O resto – é contigo.

O Primeiro Mensageiro insiste nessa tónica dos milagres e termina com outra advertência, agora mais clara, porque os prodígios foram, ainda mais numerosos.

<sup>30</sup> Sobre todo este complexo (e, não o esqueçamos, mutilado final) vide infra, nota 85.

<sup>31</sup> *Euripides and Dionysus*, p.166.

Os últimos versos elogiam o dom mais acessível do deus – o vinho “que dissipa aflições” (769-774).

Ao Segundo Mensageiro cabe a narrativa do *sparagmos* de Penteu, a quem acompanhara ao Citéron, e cuja sorte lamenta sinceramente. Ante o regozijo do Coro por saber derrubado o seu grande perseguidor, reage, primeiro com indignação (1032-1034), depois com compreensão (1039). Não quer presenciar a calamidade final – a chegada de Agave ao palácio, com o seu sangrento trofeu – mas não se afasta sem tirar, agora mais claramente ainda, a moral da história (1150-1151):

O melhor de tudo é ser sensato e venerar os deuses.

Das três figuras menores, esta é sem dúvida a mais humanizada.

### Sentido do drama

Uma obra-prima tem sempre, como é sabido, diversas leituras possíveis, que variam, não só no contexto histórico em que foi produzida, como também em função da época em que é reapreciada.

As *Bacantes* são um exemplo frisante dessa mesma característica. Não é surpreendente, portanto, que, no século XIX, esta peça tenha sido considerada uma palinódia do ateísmo do autor e que, ainda nos começos desta centúria, críticos racionalistas tenham visto nela, pelo contrário, uma severa condenação do fanatismo (o que levou aos extremos de considerar Penteu uma espécie de mártir do iluminismo). Algumas décadas depois, o artigo pioneiro de Dodds, “Euripides the Irrationalist” (1929) e depois os seus estudos sobre Menadismo, e em particular a sua edição comentada de *As Bacantes* (1944), bem como o livro de Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus* (1948), vieram pôr em evidência o papel primordial da análise de formas de comportamento que se situam fora do âmbito da razão, e a necessidade de as ter em conta. “Assim, a moral das *Bacantes* é que ignoramos à nossa custa a exigência, por parte do espírito humano, da experiência dionisíaca” – conclui Dodds<sup>32</sup>. Outras tendências se esboçaram depois. Como já vimos, a peça não ficou imune ao exame dos psicanalistas, enquanto outros, como Rosenmeyer, negam que a tragédia seja “um estudo da anormalidade” e consideram que a religião dionisíaca é aqui explorada “para produzir uma acção dramática que ajuda os espectadores a considerar o mistério e a precaridade da sua própria existência”<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> *Bacchae*, p. XLV.

<sup>33</sup> “Tragedy and Religion: The *Bacchae*”, 371. A introdução da edição de Dodds, já várias vezes citada, contém um breve resumo crítico das principais exegeses da peça, pp. XL-XLI. Para uma história da

Julgamos que *As Bacantes* são um documento soberbo sobre a religião dionisíaca e a experiência psíquica que ela comporta e, como tal, uma exploração em profundidade da *psyche* humana, quando sujeita a forças para além da razão. Por isso estão todo o tempo em causa noções como *sophia*, *to sophon* e a sua relação com *kalos*, *eudaimonia*, *phaneros*, *phainesthai*, *horan saphôs*, *manthano*. A noção de *eudaimonia*, “uma felicidade feita de uma aliança com a divindade, *daimon*”, como a define Jacqueline de Romilly<sup>34</sup>, permeia os cantos do Coro, em especial o párodo, onde *eudaimon* associado a *makar* (que costuma usar-se para qualificar a felicidade de que gozam os deuses), aparece logo na primeira estrofe.

Seja ou não uma adição pessoal de Eurípides ao dionisismo primitivo, como defendeu Festugière<sup>35</sup>, o tema do desejo de felicidade e de paz (ainda que obtidas pela evasão) vai associar-se, no estásimo terceiro, ao da sabedoria, nos versos do refrão (872-881=897-901):

O que é a sabedoria? Ou que dádiva mais bela  
dos deuses, aos olhos dos homens,  
do que manter a mão segura  
sobre a cabeça do inimigo?  
O que é belo é sempre estimado.

Difícil é explicar, neste contexto, a afirmação do prazer da vingança entre o primeiro e o último verso. Discutiremos no comentário as principais tentativas exegéticas<sup>36</sup>. Mas podemos notar desde já que o triunfo sobre o inimigo foi geralmente considerado condição de felicidade até Sócrates, e dificilmente podia faltar numa religião de tipo dionisíaco. Já vimos que é com palavras de júbilo que o Coro ouve da boca do Segundo Mensageiro a notícia da morte de Penteu (1031, 1034-1035).

Mas, voltando ao valor de *eudaimon*, devemos acentuar que a palavra se repete três vezes – sempre em começo de verso – no epodo do mesmo estásimo (902, 904, 911). Várias formas possíveis de felicidade são enumeradas. Mas a que o Coro prefere é o bem-estar do dia a dia numa vida simples (910-911):

Àquele que, no dia a dia, goza de uma vida  
ditosa, a esse felicito.

interpretação euripidiana em geral, vide Ann Norris Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, 3-51.

<sup>34</sup> “Le thème du bonheur dans les Bacchantes”, 362. A subtil distinção entre os dois sinónimos tinha já sido feita por Festugière, “La signification religieuse de la parodos des Bacchantes”, 86.

<sup>35</sup> Especialmente em “Euripide dans les Bacchantes”, 138, e “Euripide et les Ménades”, 10 e 16.

<sup>36</sup> *Infra*, nota 51.

Note-se que também no diálogo surge com frequência a tensão entre o saber comandado pela razão e o conhecimento de uma realidade mais profunda que pertence à essência do divino. Preparada pela já citada afirmação de Tirésias no v. 200 (“Nada é o que sabemos aos olhos dos deuses”) começa a exprimir-se em passos da disputa entre Penteu e Diónisos (480, 483-484, 490, 504, 506), para culminar na grande ironia trágica de 655-656:

PENTEU

És muito, muito sábio, menos naquilo em que devias sê-lo.

DIÓNISOS

Aquilo em que mais se deve ser sábio, disso sou eu sabedor.

Esta qualidade, Penteu só a reconhecerá sob o efeito da loucura (824). Uma vez revestido do traje báquico, em completo delírio, o rei de Tebas vê no estrangeiro a forma de touro, que simboliza a sua potência animalesca, e este observa (924):

Agora sim, vês o que deves ver.

O Coro, por sua vez, conhecedor das metamorfoses do deus (1018-1019), proclama, nesse mesmo estásimo quarto, a superioridade de uma forma de sabedoria semelhante à da sua ode anterior (1004-1010):

Mas aceitar sem pôr em dúvida  
o que é dos deuses, como convém a mortais, é uma vida sem penas.

Não invejo a sabedoria,  
gosto de andar atrás de outros bens, grandes  
e visíveis. Oh! Levar uma vida em beleza,  
dia e noite,  
ser puro e reverente, rejeitar costumes  
fora da lei, aos deuses prestar honras!

É neste mesmo canto do Coro que a insistência em palavras da família de *phaino* (“mostrar-se”) ajuda a sublimar a necessidade de um desvelamento há muito esperado (a justiça é *phaneros* “bem clara”, no refrão 991=1011, pede-se ao deus que se mostre – *phanethi* 1017).

A narrativa do Segundo Mensageiro, que entra logo a seguir, vem descrever, num crescendo de horrores, que atingirá o clímax com a chegada de Agave, a maneira devastadora como o deus reafirmou os seus direitos. Desta forma violenta, a mãe de Penteu compreende enfim todo o seu erro (*arti manthano* – 1296).

A insolência foi castigada (1297). O desvario (*aphrosyne*) de Penteu foi equivalente à sua falta. Por isso o deus os envolveu todos numa só acusação (1302-1303).

No final da parte conservada da profecia de Díónisos ouvem-se de novo os dois conceitos-chave já referidos (1341-1343):

Se tivésseis sabido ter senso, o que não quisestes, poderíeis ser felizes, tendo por aliado o filho de Zeus,

Com este desfecho, a justa medida foi restabelecida no plano da imanência divina. Na nossa frente ficam dois mortais destroçados, impotentes para se consolarem sequer.

### **Tradução e notas**

Servimo-nos para a tradução da edição crítica de G. Murray, *Euripides. Fabulae*, Tomus III (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, repr. 1949).

As notas destinam-se ora a esclarecer referências mitológicas e geográficas, ora a discutir passos obscuros do texto. Mais extensas do que o habitual em trabalhos deste género, devido à dificuldade e densidade do modelo grego, estão longe de esgotar, mesmo assim, a prodigiosa riqueza do original.

Página deixada propositadamente em branco

## **BIBLIOGRAFIA SELECTA**



Página deixada propositadamente em branco

## EDIÇÕES E COMENTÁRIOS

- Euripides. Fabulae*, Tomus III. Ed. G. Murray (Oxonii <sup>1</sup>1909, Repr. 1949).
- Euripides. Bacchae*. Ed. Comm. E. R. Dodds (Oxford <sup>1</sup>1944, <sup>2</sup>1960, Repr. 1989) [Dodds].
- Euripide. Tome VI.*<sup>2</sup> Ed. Trad. H. Grégoire (Paris 1961).
- Euripide. Les Bacchantes*. Ed. J. Roux (Paris 1970-1972).
- Euripides. Bacchae*. Ed. E. Christian Kopff (Leipzig 1982).
- The Bacchae of Euripides*. Trad. Comm. G. S. Kirk (Prentice-Hall 1970, Cambridge 1979) [Kirk].

## ESTUDOS

- Arthur, Marylin, "The choral odes of the Bacchae of Euripides", *Yale Classical Studies* 22 (1972) 145-179. ["The choral odes"].
- Burkert, Walter, *Ancient Mystery Cults* (Harvard University Press 1987, trad. port.: *Antigos Cultos de Mistério*, São Paulo 1987).
- Devereux, G., "The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae", *Journal of Hellenic Studies* 90 (1970) 35-48.
- Dilier, Hans, "Euripides' final phase: The Bacchae", in: *Oxford Readings in Greek Tragedy*, ed. E. Segal (Oxford 1983) 357-369.
- Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational* (Berkeley 1951; trad. port.: *Os Gregos e o Irracional*, Lisboa 1988).
- Dodds, E. R., "Euripides the Irrationalist", in: *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief* (Oxford 1973) 78-91.
- Festugière, A. J., "La signification religieuse de la parodos des Bacchantes", *Eranos* 54 (1956) 72-86.
- Festugière, A. J., "Euripide dans les "Bacchantes", *Eranos* 55 (1957) 127-144.
- Festugière, A. J., "Euripide et les Ménades", *Siculorum Gymnasium* 26 (1973) 1-17.
- Fisher, Raymond K., "The palace miracles in Euripides' Bacchae: a reconsideration", *American Journal of Philology* 113 (1992) 179-188.
- Foley, Helen P., "The Masque of Dionysus", *Transactions of the American Philological Association* 110 (1980) 107-133.
- Grube, G. M. A., *The Drama of Euripides* (London 1941, repr. Gloucester, Mass. 1973).

- Lefkowitz, Mary R., "Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", *Classical Quarterly* 39 (1989) 70-82.
- March, Jennifer R., "Euripides' Bakchai: a reconsideration in the light of vase--paintings", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (London) 36 (1989) 33-65.
- Michellini, Ann Morris, *Euripides and the Tragic Tradition* (The University of Wisconsin Press 1987).
- Murray, Gilbert, *Euripides and his Age* (Oxford <sup>1</sup>1913, <sup>2</sup>1946, repr. 1965).
- Parsons, Michael, "Self-Knowledge refused and accepted: a psychoanalytic perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (London) 35 (1988) 1-14.
- Pulquério, Manuel de Oliveira, "Um testamento ideológico: As Bacantes de Eurípidés", *Humanitas* 39-40 (1987-1988) 25-41.
- Rivier, André, *Essai sur le tragique d'Euripide* (Paris <sup>2</sup>1975).
- Romilly, Jacqueline de, "Le thème du bonheur dans les Bacchantes", *Revue des Études Grecques* 76 (1963) 361-380.
- Romilly, Jacqueline de, *La modernité d'Euripide* (Paris 1986).
- Rosenmeyer, Thomas G., "Tragedy and religion: the Bacchae", in: *Oxford Readings in Greek Tragedy* ed. E. Segal (Oxford 1983) 370-389.
- Roth, Paul, "Teiresias as mantis and intellectual in Euripides' Bacchae", *Transactions of the American Philological Association* 114 (1984) 59-69.
- Roux, Jeanne, "Sur la parodos des Bacchantes", *Revue des Études Grecques* 75 (1962) 64-71.
- Sale, William, "The psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides", *Yale Classical Studies* 22 (1972) 63-82.
- Scott, William C., "Two suns over Thebes: imagery and stage effects in the Bacchae", *Transactions of the American Philological Association* 105 (1975) 333-346.
- Seaford, Richard, "Dionysiac drama and the dionysiac mysteries", *Classical Quarterly* 31 (1981) 252-275.
- Seidensticker, Bernd, "Comic elements in Euripides' Bacchae", *American Journal of Philology* 99 (1978) 303-320.
- Strohm, Hans, *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form* (München 1957).
- Verdenius, W. J., "Notes on Euripides' Bacchae", *Mnemosyne* 15 (1962) 337-363 ["Notes I"].
- Verdenius, W. J., "Notes on the prologue of Euripides' Bacchae", *Mnemosyne* 33 (1980) 1-16 ["Notes II"].
- Willink, C. W., "Some problems of text and interpretation in the Bacchae", *Classical Quarterly* 16 (1966) 27-59, 220-242 ["Some problems"].
- Winnington-Ingram, R. P., *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae* (Cambridge 1948, repr. Amsterdam 1969).
- Zuntz, Günther, "Zum Prolog von Euripides Bakchen", *Hermes* 113 (1985) 119-121.

## FIGURAS DO DRAMA

DIÓNISOS

SERVO

CORO

MENSAGEIRO

CADMO

SEGUNDO MENSAGEIRO

PENTEU

AGAVE

Página deixada propositalmente em branco

*(Ao fundo, o palácio real de Tebas. A um lado, o túmulo de Sémele e, semiocultas por uma videira, as ruínas de uma casa, de onde sai ainda fumo. Entra Diόνisos vestido com o traje de chefe das Bacantes)*

## DIÓNISOS

Venho aqui, a esta terra dos Tebanos, eu, que sou filho de Zeus, eu, Diόνisos, a quem gerou um dia Sémele, a filha de Cadmo, assistida no seu parto pela chama do relâmpago<sup>1</sup>. Trocando por uma forma mortal a de um deus, eis-me junto às Fontes Dirceias e às águas do Ismeno<sup>2</sup>. Avisto de minha mãe fulminada o sepulcro, aqui perto do palácio, e as ruínas da morada fumegantes com a chama ainda viva do fogo de Zeus, esse ultraje imorredouro de Hera a minha mãe.

A Cadmo dou louvores, que tornou intransponível este solo, santuário de sua filha, que eu mesmo oculte, rodeando-o com a verdura dos cachos de uma vinha<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> O deus apresenta-se enfaticamente com os seus títulos, preludiando desde já o seu poder divino que retomará no desfecho da peça. É provável que ao declarar-se filho de Zeus esteja também a apontar para a etimologia atribuída ao seu nome, como supõe Dodds. Verdenius, “Notes I”, tem o facto como certo e relaciona-o com outros exemplos que surgem mais adiante (292-295, 298-299, 365, 508, 526).

A lenda do nascimento de Diόνisos referia que a princesa tebana Sémele, filha de Cadmo, pedira a Zeus, por sugestão malévola de Hera, que lhe aparecesse no seu esplendor divino, para provar a sua origem. Surgindo com todos os seus atributos, o deus supremo causa a morte da amada com os seus relâmpagos, mas torna imortal o filho nascituro. Zeus coloca o feto na sua coxa, para terminar a gestação. A parte deste mito se referem os versos seguintes.

<sup>2</sup> Os dois rios de Tebas, tantas vezes citados na poesia grega. As “Fontes Dirceias” são invocadas por Antígona (v. 845) quando, na tragédia homónima de Sófocles, se despede da vida, a caminho do enclausuramento. O rio é também cantado por Píndaro, o mais ilustre dos filhos de Tebas, no final da *VI.ª Ístmica*.

<sup>3</sup> O lugar onde caísse um raio era considerado na Antiguidade como ἄβατον, ou seja, vedado à passagem de quem quer que fosse. A morada de Sémele era mostrada aos turistas no séc. II d.C., quando Pausânias descreveu Tebas (9.12.3). O túmulo da princesa, porém, estava noutra local (9.16.7), e não junto àquela, como aqui sucede.

A videira era a planta emblemática de Diόνisos, juntamente com a hera, que noutras versões do mito vem cobrir o local sagrado.

Deixei os campos auríferos dos Lídios e dos Frígios, alcancei as planuras persas escaldadas pelo Sol, as cidades amuralhadas da Bactriana e as terras geladas dos Medos, a próspera Arábia, a Ásia toda<sup>4</sup> que jaz ao longo do salgado mar, com as suas cidades de belas torres a abarrotar de Helenos misturados com bárbaros, até chegar a esta cidade grega, só depois de lá ter estabelecido as minhas danças e instituído os mistérios, a fim de me manifestar aos mortais como um deus<sup>5</sup>.

Tebas foi a primeira deste país dos Helenos onde eu ergui o meu grito triunfal<sup>6</sup>, depois de ajustar a nébride ao corpo, de lhe meter o tirso na mão, esse dardo coberto de hera. É que as irmãs de minha mãe<sup>7</sup> – quem menos devia fazê-lo – costumavam afirmar que eu, Diónisos, não nasci de Zeus e que Sémele, por invenção de Cadmo, depois de subjugada por um mortal qualquer, atribuiu a Zeus a falta no leito cometida. Vangloriavam-se publicamente de que tal era o motivo por que Zeus a aniquilou, o de ter forjado esses esponsais. Por isso eu as sacudi para fora de suas moradas, tomadas de delírio, e, de espírito enlouquecido, habitam na montanha. E forcei-as a usar a libré das minhas orgias, e a toda a raça feminina dos Cádmiros, a quantas mulheres havia, fi-las sair de casa, desvairadas<sup>8</sup>. Misturadas junto com as filhas de Cadmo, debaixo dos verdes abetos, sentam-se nas rochas, sem a cobertura de um telhado.

<sup>4</sup> Diónisos enumera diversos países do Próximo Oriente onde o seu culto (danças e mistérios, como diz mais adiante) estava já estabelecido. O último nome da série (“a Ásia toda”) deve referir-se à Ásia Menor, como sugerem os versos seguintes, que mencionavam a faixa costeira cheia de cidades gregas – ainda inexistentes, de resto, no tempo de Cadmo. “A tragédia grega é geralmente indiferente a esta espécie de anacronismo” – comenta Dodds.

Parece-nos desnecessária a hipótese de os vv. 14-16 serem uma interpolação da época helenística, que suporia o conhecimento da campanha de Alexandre, como aventou A. Dihle, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Philol.-Hist. Klasse, 1981, seguido (só nesse ponto) por G. Zuntz, “Zum Prolog von Euripides Bakchen”. A Bactriana é mencionada por Ésquilo, *Persas*, 306, 317, a Arábia no *Prometeu* 420 (este segundo exemplo, em contexto assaz confuso). As ocorrências dos nomes de ambas as regiões são inúmeras em Heródoto.

Sobre a questão das origens do culto dionisíaco, veja-se a Introdução. Note-se que os mistérios báquicos floresciam por todo o lado, desde a Ásia Menor à Itália do Sul e do Mar Negro ao Egipto (cf. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, 5).

<sup>5</sup> Seguimos a interpretação de Dodds quanto ao sentido de πρώτον no v. 20. Outros traduzem: “Esta é a primeira cidade da Hélade para onde eu vim”, o que, além de outras dificuldades, antecipa desnecessariamente o que se afirma no v. 23. Willink, “Some problems”, 221-222, propõe que se substitua ἐς τήνδε (20), por ἐνταῦθα que permite atribuir a πρώτον o sentido de “pela primeira vez”, e πόλιν por χθόνα, o que representa uma acumulação de correcções ao texto.

<sup>6</sup> Dizia-se ὀλολυγή o grito ritual das mulheres para celebrar o triunfo. As praticantes envergavam a nébride (pele de veado) sobre a túnica e empunhavam o tirso, constituído por uma cana com a ponta enfeitada de hera.

<sup>7</sup> As irmãs de Sémele são, além de Agave, mãe de Penteu, Ino e Antónoe.

<sup>8</sup> Estas Bacantes, habitantes de Tebas, que seguem atrás das desvairadas irmãs de Sémele, e que praticarão toda a espécie de excessos, são distintas das seguidoras de Diónisos que constituem o Coro da peça e que são, como se verá, muito mais moderadas, porque não estão sujeitas ao aguilhão da loucura.

No v. 34, traduzimos literalmente ὄργια, por “orgias”, mas deve advertir-se que a palavra não tinha ainda o sentido de “comportamento desregrado”, o qual não é anterior à época helenística.

É que esta cidade tem de aprender até ao fim, ainda que o não queira, que lhe falta ser iniciada nos meus rituais báquicos e eu tenho de tomar a defesa de minha mãe Sêmele, aparecendo aos mortais como a divindade que ela gerou para Zeus.

Ora Cadmo entregou as honras da realeza a Penteu, de sua filha nascido, que declarou guerra aos deuses na minha pessoa e me expulsa das libações, sem nunca se lembrar de mim nas suas preces. É por esses motivos que eu vou demonstrar, a ele e a todos os Tebanos, que sou um deus. Para outra terra dirigirei os meus passos, depois de reduzir esta à ordem devida, pela revelação da minha pessoa. Mas se a cidade de Tebas procurar, na sua fúria, e pela força das armas, trazer as Bacantes das montanhas, entrarei em combate, lutando juntamente com as Ménades. É por isso que tomei o aspecto de um mortal, e abandonei a minha forma, mudando-a para a da figura humana.

Mas vós, que deixastes o Tmolo<sup>9</sup>, essa fortaleza da Lídia, ó meu tíaso<sup>10</sup>, mulheres que dentre os bárbaros eu trouxe comigo, para serdes minhas companheiras de descanso e de marcha, erguei os tamboris<sup>11</sup> naturais da cidade dos Frígios, invenção da Mãe Reia e minha, vinde fazê-los ressoar em volta desta régia mansão de Penteu, para que a cidade de Cadmo veja! Que eu, por mim, vou para as vertentes do Citéron<sup>12</sup>, para onde estão as Bacantes, tomar parte nas suas danças.

*(Entra o Coro, formado por mulheres vestidas de Bacantes, a dançar ao som de tamboris e de flautas, que elas mesmas tocam)*

---

Ainda neste passo, há que observar que o texto, tal como está, não é impeditivo de supor que haja virgens entre as praticantes (como se referirá adiante no v. 694). A ênfase na presença das mulheres poderá servir para sublinhar a exclusão de homens desta prática, como observa Dodds, tendo em vista o que se dirá nos vv. 213, 354 e 686.

<sup>9</sup> O Tmolo, de que voltará a falar-se, era uma cordilheira ao sul de Sardes, a opulenta capital da Lídia, na Ásia Menor.

Aparentemente, pelo menos, o Coro deverá aproximar-se da cena a partir deste v. 55. Para A. J. Festugière, *La signification religieuse de la parodos des Bacchantes*, 72, é neste momento que o deus se volta para as mulheres lídias. Por sua vez, J. Roux, *Sur la parodos des Bacchantes*, 64, aponta o v. 56 (quando o participio λιποῦσαι, do verso anterior, não pode desligar-se de γυναῖκες) Dodds pensa que não seria conveniente que elas ouvissem falar da “minha invenção” (v. 59), o que levaria a identificação do deus, mas que poderiam começar a avançar no párodo.

<sup>10</sup> O tíaso é o cortejo mítico de Díónisos, embora possa aplicar-se este colectivo a outras confrarias místicas.

<sup>11</sup> Os instrumentos de percussão eram exclusivos dos cultos orgiásticos (daí dizer-se que eram invenção de Reia e Díónisos) e, entre os Gregos, não eram utilizados na música séria. A preocupação de preservar uma forte ligação entre a ética e a música é bem visível, quer na *República* de Platão, quer na *Política* de Aristóteles. Sobre o assunto, vide Warren D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music* (Harvard University Press 1966).

<sup>12</sup> O Citéron é uma grande montanha (1409m de altitude) na fronteira entre a Ática, a Megária e a Beócia. Ponto central do culto dionisíaco, era um local ligado a numerosos mitos.



## CORO

Deixando da terra da Ásia  
     o sagrado Tmolo, apresso-me a vir 65  
 para este esforço, este penar sem pena,  
 – por ser para Brómio<sup>13</sup> – de cantar  
     o báquico Evoé!  
 Quem anda, quem anda no caminho? Quem?  
     Que se recolha a casa! Que todos mantenham a língua pura  
     guardando o silêncio! 70  
 Cantarei sempre em honra de Díónisos  
     o hino que lhe é devido<sup>14</sup>.

Oh! ESTROFE  
 Bem-aventurado o ditoso  
 que conhece os mistérios divinos,  
 purifica a sua vida, 75  
 participa com toda a alma no tíaso,  
 faz as bacanais nas montanhas  
 com santas purificações,  
 celebra as orgias de Cibele,  
 a grande mãe,  
 e, brandindo o tirso, 80  
 coroadado de hera,  
 presta culto a Díónisos.

Ide, Bacantes, ide, Bacantes,  
 das montanhas da Frígia  
 para as espaçosas  
 ruas da Hélade!  
 Trazei Brómio, deus filho de um deus, 85  
     Díónisos! Trazei Brómio!

Aquele ANTÍSTROFE  
 que saiu das entranhas

<sup>13</sup> Brómio é um dos muitos nomes de Díónisos ou Baco, em honra de quem se grita “Evoé!”.

<sup>14</sup> Esta estrofe é considerada um proémio ou prelúdio à grande ode que se segue, constituída por dois pares de estrofes e um extenso epodo. Seguindo na esteira de Deichgräber, Dodds pensa que a ode poderá ter sido modelada sobre um autêntico hino do culto dionisíaco.

Ao longo do poema, num ritmo exaltante, será evocado o nascimento do deus (88-104), os preparativos das Ménades (105-114), a dança nas montanhas ou *oreibasia* e a omofagia (114-167).

da mãe que, tomada das dores da maternidade, ao som do trovão alado de Zeus, fulminada pelo raio, abandonara a vida.	90
Mas logo o recebeu num abrigo, onde havia de nascer, Zeus Crónida, ocultando-o na sua coxa, prendendo-o com fíbulas douradas, a ocultas de Hera.	95
Deu-o à luz, quando as Parcas fixaram, esse deus de chifres de touro, coroou-o com uma coroa de serpentes, e desde então as Ménades cingem seus cabelos com esta caça selvagem.	100
	ESTROFE
Coroa-te de hera, ó Tebas, ama de Sémele! Faz brotar, faz brotar o verde alegre-campo de lindas bagas, e celebra as bacanaís com ramos de carvalho ou de abeto!	105
Bordai as vestes de gamo mosqueado com anéis de branca pelagem.	110
Usai, piedosas, o nártex feroso. Em breve, toda a terra dançará – quem quer que conduza o tíaso, é outro Brómio – a caminho, a caminho da montanha, Onde aguarda a multidão feminina afastada do tear e lançadeira pelo aguilhão dionisíaco.	115
	ANTÍSTROFE
Ó morada dos Curetas, grutas divinas de Creta, que fostes berço de Zeus! Foi nesses recessos que os Coribantes de triplo capacete criaram para mim este círculo forrado de couro. Depois de misturarem a força báquica com o sopro gentil das flautas da Frígia;	120
	125

e meteram-no nas mãos da mãe Reia,  
para ecoar os gritos das Bacantes.

Da deusa mãe divina o chamaram a si  
os Sátiros tomados de delírio,  
e apropriaram-no  
às danças trienais, com que Dionísios  
se regozija<sup>15</sup>.

130

EPODO

Que prazer, nas montanhas, quando se sai das correrias

135

do tíaso, cair no solo,  
vestido com o traje sagrado de pele de gamo,

andar à caça do sangue do bode imolado, da delícia da omofagia,  
avançando pelas montanhas frígias, lídias, com Brómio à frente!

140

Evoé!

Do solo correm rios de leite, rios de vinho, rios de néctar  
das abelhas.

145

Segurando, como o fumo  
do incenso da Síria, a chama  
incandescente da tocha do abeto,  
no alto do bastão,  
o celebrante de Baco instiga-as à corrida  
e às danças, sacode as transviadas,

150

impele-as com seus gritos,  
agitando nos ares a sua cabeleira macia.

Junto com os clamores ouve-se a sua voz fremente:

“Oh! Ide, Bacantes!

[Oh!] Ide, Bacantes!

No esplendor do Tmolo de áureo curso,  
cantai a Díónisos

155

ao surdo rufar dos tamboris,  
glorificando o deus – Evoé! Evoé! –

com os frígios clamores e vozes estridentes,  
quando a flauta sonora

160

e sagrada os sacros cantos entoa, próprios

para os que vão vaguear para a montanha, para a montanha.

165

<sup>15</sup> Toda esta antístrofe explica a presença do tamboril (“este círculo forrado de couro” – v. 124) nos rituais báquicos, à mistura com “o sopro gentil das flautas da mãe Reia” (v. 128). Efectivamente, segundo o mito, aquele instrumento de percussão fora inventado em Creta pelos Curetas ou Coribantes, para abafar os gritos de Zeus infante, que sua mãe Reia temia fossem ouvidos por Cronos, e que este devorasse aquele seu filho, como fizera aos anteriores.

Cheia de gozo, como a poldra que vai pastar  
com a mãe, dá saltos com os seus membros ágeis a Bacante.

*(O adivinho Tirésias, vestido com uma túnica de lã, sobre a qual envergou o traje dionisiaco, bate à porta do palácio)*

### TIRÉSIAS

Quem está de guarda à porta? Chamem para fora do palácio Cadmo, filho de Agenor, o que deixou a cidade de Sídon para erguer as muralhas desta urbe dos Tebanos. 170

Vão anunciar que Tirésias o procura. Ele bem sabe a razão da minha vinda, a combinação que fez este ancião com alguém mais idoso ainda, de enfeitarmos os tirsos, de usarmos a nébride, de coroarmos a fronte de rebentos de hera. 175

*(Cadmo sai pela porta do palácio, revestido também do traje dionisiaco)*

### CADMO

Meu amigo tão caro! É que eu senti e ouvi a tua voz, a tua sensata voz vinda de um sensato homem, quando estava dentro de casa. E aqui venho, já pronto, com esta libré do deus. Pois, sendo este filho da minha filha [Diónisos que aos homens se revelou como deus<sup>16</sup>], é preciso engrandecê-lo tanto quanto estiver ao nosso alcance. Para onde devemos ir dançar, para onde havemos de mover os nossos passos e de agitar as nossas cãs? 180

Explica-mo tu, um ancião a outro ancião, ó Tirésias, pois tu és pessoa sensata, de modo que eu não me canse de bater o tirso no solo, noite e dia! Com que prazer nos esquecemos da nossa velhice! 185

### TIRÉSIAS

Então sentes o mesmo que eu. Também eu me sinto jovem e vou entrar na dança. 190

### CADMO

Vamos de carro para a montanha?

<sup>16</sup> O v. 182 foi atetizado por Dobree, devido à sua semelhança com 860. Note-se, em toda esta fala, a insistência na σοφία, que será um *leit-motiv* da peça.

## TIRÉSIAS

Sendo assim, o deus não receberia as mesmas honras.

## CADMO

Eu, que sou velho, vou conduzir outro velho, como quem leva uma criança!

## TIRÉSIAS

Sem esforço, o deus nos há-de guiar até lá.

## CADMO

Seremos os únicos na cidade a dançar para Baco?

195

## TIRÉSIAS

Somos os únicos a pensar bem; pensam mal os restantes.

## CADMO

Já estamos a demorar. (*Estende a mão, para Tirésias a agarrar*). Pega na minha mão.

## TIRÉSIAS

(*Estendendo-lhe a mão*) Aqui está! Pega tu na minha mão e emparelha-a com a tua.

## CADMO

Nasci mortal: não desprezo os deuses.

## TIRÉSIAS

Nada é o que nós sabemos aos olhos dos deuses. A tradição ancestral, coeva <sup>200</sup>  
do tempo, nenhum argumento a derrubará, sejam quais forem as subtilezas de  
certos espíritos. Haverá quem (diga que não tenho respeito pela minha velhice, <sup>205</sup>  
ao preparar-me para dançar, de cabeça coroada de hera?

É que o deus não distingue se é o jovem ou o mais idoso o que deve dançar, mas da parte de todos quer receber honrarias por igual; quer ser engrandecido sem discriminar ninguém<sup>17</sup>.

### CADMO

Já que não vês, ó Tirésias, a luz do dia, serei eu para ti o intérprete em palavras. Aí vem Penteu, que se dirige à pressa para o palácio, Penteu, filho de Equíon, a quem fiz entrega do poder sobre esta terra. Como está excitado! Que novidades trará?

210

(*Entra Penteu, acompanhado de guardas e com sinais de grande agitação*)

### PENTEU

(*Sem ver ninguém*) Estava eu por acaso longe desta terra, quando oiço as novas que vão por esta cidade: que as mulheres nos abandonaram as casas para irem a umas supostas bacanais, e que vagueiam pelas montanhas umbrosas, dançando em honra desse deus de última hora, esse Diónisos, ou lá quem é; e que no meio dos seus tásos estão *krateres*<sup>18</sup> cheios e que uma a uma se refugiam, num recanto isolado, para aí se submeterem à lascívia masculina. De pretexto servem-lhes, sem dúvida, os rituais das Ménades, mas à frente do culto de Baco colocam o de Afrodite.

215

220

225

Quantas eu já apanhei, os meus guardas conservam-nas a bom recato nas prisões públicas, de mãos atadas. As que faltam, dar-lhe-eis caça para fora das montanhas. [Refiro-me a Ino e Agave, aquela de quem Équion me gerou, e à mãe de Actéon, Autónoe<sup>19</sup>]. Apertá-las-ei em redes de ferro, para em breve pôr termo a estas vis bacanais.

230

<sup>17</sup> Em toda esta cena perpassa o motivo do rejuvenescimento de dois velhos em honra de um ideal, motivo esse que Eurípides explorou mais vezes (em especial no final dos *Heraclidas*, sobretudo vv. 843-866). Sobre a existência ou não de uma intenção cómica, veja-se a Introdução.

<sup>18</sup> Os *krateres* eram vasos de grandes dimensões, destinados à mistura de água com o vinho, que era de regra nos banquetes.

Penteu atribui sempre às Ménades excessos condenáveis, que depois serão expressamente desmentidos pelo relato do boieiro (vv. 677-688).

<sup>19</sup> Os vv. 229-230 foram atetizados por Collman, por não serem estas as únicas mulheres que praticam o culto. Dodds, pelo contrário, pensa que os versos em causa são dramaticamente apropriados, uma vez que a fúria de Penteu cresce ao pensar que há mulheres de sua própria família entre os culpados. Uma engenhosa alternativa (mas difícil de provar), é a de Willink, "Some problems", 39-40, segundo a qual o lugar deles seria na tirada de Diónisos, após o v. 1329, ligando-os aos vv. 1674 sqq. do *Christus Patiens* (poema composto no séc. XII, a partir de textos de Eurípides, especialmente de *As Bacantes*).

Dizem que chegou aí um tal estrangeiro, um mago com encantamentos,  
vindo do país da Lídia, de cabelos perfumados, com louros caracóis, com o  
fascínio purpúreo de Afrodite nos olhos, que dia e noite se mistura com as moças,  
acenando-lhes com os seus mistérios jubilosos. Se eu o apanho dentro destes  
tectos, acabarei com o seu bater do tirso e o sacudir da cabeleira: arranco-lhe o  
pescoço para fora do corpo.

É esse o que afirma ser o deus Díónisos, esse que diz ter sido cosido na coxa  
de Zeus, o que foi destruído pela chama do raio, junto com a mãe, a que forjou  
uns esponsais com Zeus.

Estes actos não merecem o laço fatal? Cometer tal insolência, seja quem for  
esse estrangeiro?

(*Avistando de repente Tirésias e Cadmo*) Mas olha outro prodígio! Eis que vejo o  
adivinho Tirésias revestido com a nébride mosqueada e o pai de minha mãe – que  
irrisão! – tomado pelo delírio de Baco, de nártes em punho! (*Voltando-se para Cadmo*)  
Recuso-me, ó pai, a olhar para essa velhice privada de senso. E se tu deitasses fora  
essa hera? E se tu libertasses do tirso essa mão, ó pai da minha mãe?

(*Voltando-se para Tirésias*). Foste tu que o convenceste a isto, Tirésias. Introdu-  
zindo mais este novo deus entre os homens, pretendes ter mais seres alados para  
observar e mais salários para receber pelas vítimas queimadas. Se não te valesse  
a tua velhice grisalha, estarias sentado como prisioneiro no meio das Bacantes,  
por teres instaurado esses malvados rituais. Pois onde entra o fulgente líquido da  
videira em festins de mulheres, garanto que em tais mistérios já não há nada de são!

## CORO

Que impiedade! Estrangeiro, não tens reverência pelos deuses e por Cadmo, que  
semeou a seara nascida da terra? E, sendo filho de Equíon, envergonhas a tua linhagem?

## TIRÉSIAS

Quando um homem sensato toma um bom ponto de partida para os seus argu-  
mentos, não dá grande trabalho falar bem. Mas tu tens uma língua fluente, como se  
pensasses bem, sem que haja bom senso nas tuas palavras. Homem que deva a sua  
influência à audácia e saiba falar, torna-se um mau cidadão, pois não tem bom senso.  
Esse novo deus, que tu escarneces, eu não seria capaz de descrever a grandeza que ele  
vai alcançar pela Hélade fora. É que há duas coisas, ó jovem, que ocupam o primeiro  
lugar entre os homens: a deusa Deméter, que é a Terra, seja qual for o nome por que  
queiras designá-la; é essa que nutre os homens com alimentos secos; e o que chegou  
depois, o rebento de Sémele, o que, para a completar, inventou e introduziu entre  
os homens o licor dos cachos, o licor que faz cessar os desgostos dos atormentados  
mortais, quando se enchem da torrente da videira, e proporciona o sono como olvido

dos males do dia a dia – nem há outro remédio contra o sofrimento. É ele que, sendo deus, é oferecido em libação aos deuses, de modo que é a ele que os homens devem as suas bênçãos<sup>20</sup>.

E troças dele, porque foi cosido na coxa de Zeus? Vou-te ensinar como isso é perfeito. Zeus, depois de o arrebataram da chama do raio, levou para o Olimpo a criança, como deus que é, e Hera quis arrojá-lo para fora do céu. Zeus então inventou um expediente rival, digno de um deus: rasgou um pedaço do éter que envolve a Terra e entregou-lho, fazendo dele seu penhor<sup>21</sup>, salvando Diónisos dos ciúmes de Hera. Com o tempo, os mortais disseram que ele fora cosido na coxa de Zeus; mudando uma palavra, compuseram a história, porque outrora ele fora penhor de Hera, um deus perante uma deusa<sup>22</sup>.

Profeta é também este deus, porquanto o transe báquico e o delírio têm grandes poderes divinatórios. É que, quando o deus penetra com força no corpo, faz com que as pessoas em delírio possam predizer o futuro. De Ares possui também uma parte: pois um exército armado e no seu posto é dominado pelo terror, antes de tocar na lança. Também isto é loucura vinda de Diónisos. Ainda há-de vê-lo nas rochas de Delfos, a saltar com archotes de abeto na planura de dois cumes, brandindo e agitando o báquico ramo: como ele será grande através da Hélade<sup>23</sup>! Mas obedece-me, Penteu: não te vanglories de que é a força que domina os homens; e, se tiveres um pensamento, mas o teu pensar estiver enfermo, não tomes esse pensamento por sabedoria. Recebe o deus nesta terra, faz-lhe libações, pratica os rituais báquicos e coroa a tua cabeça.

Não é a Diónisos que pertence forçar as mulheres a ser sensatas, no que a Cípria<sup>24</sup> respeita; é na sua natureza [que está sempre sensata em relação a tudo]; é

<sup>20</sup> A propósito destas afirmações, baseadas na oposição entre seco e húmido, e sobretudo da identificação de Deméter e Diónisos como formas desses termos opostos (pão e vinho) Dodds refere a probabilidade de se tratar de uma doutrina do sofista Pródico.

<sup>21</sup> Murray, seguido por Dodds, supõe aqui a existência de uma lacuna, com base na ausência de explicitação do objecto de ἐκδιδούς. Willink, “Some problems”, 40-41, defende a emenda de Dalmeyda, métrica e paleograficamente aceitável, de Διόνυσον para διάλυσιν.

<sup>22</sup> Estes versos assentam numa etimologia popular que considera ter havido uma confusão entre μηρός (“coxa”) e ὄμηρος (“penhor”), a que C. Del Grande, *Filologia minore* (Milano 1956) 41-42, apud W. J. Verdenius “Notes I”, 344, acrescenta outra entre μέρος e μηρός. As etiologias com base em etimologias populares aparecem em Ésquilo, *Agamémnon* 687-691 e, num plano diferente, em Heródoto 1.122. Um dos numerosos enigmas do *Crátilo de Platão* reside também em discernir qual a seriedade com que o filósofo apresenta muitas delas.

<sup>23</sup> Antecipação da consagração do culto dionisíaco em Delfos durante os três meses de Inverno, quando o santuário de Apolo ficava fechado e este deus se dizia ausente nos Hiperbóreos. Foi esta certamente a solução de compromisso encontrada para a celebração de dois cultos de natureza oposta.

<sup>24</sup> Um dos nomes de Afrodite, tirado da lenda segundo a qual, após o seu nascimento do mar, abordecou primeiro a essa ilha. Tirésias está a responder à acusação formulada pelo rei no v. 225.

Logo a seguir, o v. 316, que é igual ao v. 79 de *Hipólito*, foi atetizado por Kirchhoff. Também Barrett, na sua edição dessa outra peça de Eurípidés (Oxford 1964) refere o facto no aparato crítico.



aí que cumpre buscá-la. A que for realmente sensata não se corromperá, mesmo no meio das bacanais.

Ora vê: tu regozijas-te, quando ocorre uma multidão à tua porta, e a cidade exalta o nome de Penteu. Também ele, segundo julgo, se compraz com honrarias. 320  
Eu, por mim, e Cadmo, de quem escarneces, vamos coroar-nos de hera e dançar; somos um par de velhos, mas há que dançar à mesma. A lutar contra um deus, não me persuadirão os teus argumentos. É que tu estás louco, cruelmente louco; 325  
não há droga que te cure, mas é a uma droga que deves a doença.

### CORO

Ó ancião, tu não ultrajas Febo com as tuas palavras; e, ao prestar honras a Brómio, o grande deus, és sensato.

### CADMO

Belas foram, ó filho, as exortações de Tirésias. Permanece connosco, e não rejeites as tradições. Neste momento, o teu espírito esvoaça e, quando reflecte, é vão o que pensa. É que, ainda que ele não seja um deus como tu afirmas, proclama que o é, e mente com uma boa finalidade<sup>25</sup>, para que Sémele aparente ter gerado um deus, e essa honra se acrescenta a nós e a toda a nossa linhagem. 330  
335

Tu vês qual foi a desgraçada sorte de Actéon, a quem os cães devoradores que ele criara dilaceraram, por se ter gabado de ser mais hábil do que Ártemis 340  
caçar nas clareiras das montanhas<sup>26</sup>. Não queiras sofrer tal! Vem cá e deixa-me coroar-te a cabeça de hera. (*Estendendo a mão para Penteu*). Junta-te a nós e presta honras ao deus.

<sup>25</sup> Traduzimos assim a expressão *καταψεύδου καλῶς*, noção que figurará também na famosa “nobre mentira” de *A República* de Platão (*γενναῖόν τι ἔν ψευδομένους* – 414b).

<sup>26</sup> O mito de Actéon, o caçador emérito metamorfoseado por Ártemis em veado, e por isso dilacerado pelos próprios cães, é muitas vezes utilizado, quer na poesia, quer na arte grega. Uma das razões mais correntes do castigo da deusa é tê-la surpreendido no banho; Eurípides adapta aqui a do castigo da *hybris* que ele cometera ao proclamar-se mais hábil do que a patrona da arte venatória, e, tanto quanto sabemos, é ele o primeiro a encontrar esta motivação.

O destino de Actéon, filho de uma das irmãs de Sémele, e de Aristeu, portanto, também neto de Cadmo, prefigura aqui o do próprio Penteu, que no mesmo local será vítima de *sparagmos*, facto que será depois acentuado por Cadmo no v. 1291. Note-se que as referências a este nome aparecem em pontos-chave da peça (v. 230), aliás de autenticidade duvidosa; neste passo, em que se faz ainda uma advertência aos perigos em que Penteu vai incorrer; em 1227, quando o velho rei avista as filhas em delírio no Citéron; e no já referido v. 1292.

## PENTEU

(Com um gesto de repulsa) Não estendas a mão! Vai-te daqui celebrar os ritos de Baco e não me manches com a tua loucura! (Voltando-se para Tirésias) E a este, que foi o mestre da tua loucura vou castigá-lo. (Para um dos seus guardas) Um de vós que vá depressa ao lugar onde se observa os auspícios, meta-lhe uma barra e vire-o do avesso, espalhando tudo, sem distinção, para cima e para baixo, e abandonando as suas fitas sagradas aos ventos e às tempestades. Se assim fizer, mordo fundo no seu coração. (Voltando-se para os outros guardas). Os outros que vão à cidade, procurem a pista do estrangeiro efeminado, que vem trazer esta nova doença às mulheres e contamina os seus leitos. E, se o apanhardes, encaminhai-o para aqui algemado, para que ele sofra a morte por lapidação, depois de ter visto um fim amargo aos seus ritos em Tebas.

## TIRÉSIAS

Desgraçado! Que não sabes o que dizes! Já enlouqueceste! Antes, estavas fora de ti.

(Voltando-se para Cadmo) Vamos nós, ó Cadmo, e façamos preces por ele, não obstante a sua selvajaria, e pela cidade para que o deus não lhes faça mal nenhum. Acompanha-me com o bastão enfeitado de hera, faz por apoiar o meu corpo, e eu o teu. É vergonha que tombem dois anciãos. Seja como for deve servir-se Baco, o filho de Zeus. Penteu, que o seu nome de desgraça<sup>27</sup>, não carreie para o teu lar a desdita, ó Cadmo! Não falo como profeta, mas pelos factos. Como louco que é, são loucuras o que diz.

(Saem Tirésias e Cadmo, apoiando-se um ao outro)

<sup>27</sup> Outro exemplo de etimologia a partir do nome, ou até de alteração deste para o adaptar ao seu destino na peça, se realmente Hecateu, fr. 31 Jacoby, lhe chamara Tentheus (apud Dodds, *ad locum*). Pentheus seria da família de πένθος ('desgosto', 'dor'). Note-se que a procura de um sentido profético do nome (*nomen omen*, como diziam os latinos), não extinta ainda hoje, tinha o seu modelo na *Odisseia*, em relação a Ulisses (19.339-412), se é que o passo é antigo. A prática era suficientemente corrente para Aristóteles, *Retórica II* 1400 b 17-28, que cita, entre outros, um fragmento de Querémon que contém um jogo de palavras sobre este mesmo nome, o classifique entre os seus *topoi*: ἐ ο τόπος ἀπὸ τοῦ ὀνόματός.

## CORO

	ESTROFE
Reverência <sup>28</sup> , senhora dos deuses,	370
Reverência, que sobre a Terra passas tua asa dourada, ouves de Penteu as palavras? Ouves a irreverente	
insolência para com Brómio,	375
de Sémele o filho, ele que nos festins de belas coroas está à frente dos bem-aventurados? Ele a quem pertence fazer cessar os cuidados dançar no tíaso,	
rir ao som da flauta,	380
fazer cessar os cuidados, quando ao banquete dos deuses chega o brilho dos cachos, e nos festins de hera engrinaldados, o <i>krater</i> <sup>29</sup> derrama o sono	385
sobre os homens.	
ANTÍSTROFE	
De bocas sem freio e loucura sem lei o fim é a desdita. Mas a vida tranquila e o bom senso, esses,	390
permanecem inabaláveis e mantêm firmes as casas. Pois longe, mesmo morando no éter, os deuses celestiais contemplam os actos humanos.	
Esperteza não é sabedoria,	395
nem ter pensamentos acima dos mortais.	

<sup>28</sup> Com a facilidade que os Gregos tinham de passar da personificação à divindade, *Hosia*, “Reverência” ou “Veneração” é aqui dada como senhora dos deuses (não usamos a versão “Santidade” para evitar conotações éticas e religiosas ausentes do culto dionisíaco; no entanto, o P.e A. J. Festugière, “Euripide et les Ménades”, 13, não hesitou em dizer “Sainteté”). Sobre este complexo fenómeno das personificações, vide W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977) 286-288 e bibliografia aí citada.

Note-se que já havia personificações destas na *Ilíada* (9.502-512), embora o maior número se encontre na *Teogonia* 224-231. No v. 526 desta mesma peça, Diónisos receberá o nome de Ditirambo. Mais adiante, no v. 585, é invocado o espírito soberano do Terramoto.

<sup>29</sup> Sobre esta forma de vaso e a sua presença nos banquetes, vide *supra*, nota 18.

Curta é a vida; sendo assim,  
 quem anda atrás de grandezas,  
 perderá o que tem à mão.  
 De loucos e desvairados  
 é, para mim, de tais homens  
 o proceder.

400

Quem me dera ir para Chipre  
 essa ilha de Afrodite,  
 onde habitam os Amores  
 que enfeitiçam os mortais,  
 para Pafos, que fecunda  
 não a chuva, mas as correntes do bárbaro rio  
 de cem bocas.  
 Ou para a mansão das Musas,  
 a formosa Piéria,  
 pendor sagrado do Olimpo<sup>30</sup>!

ESTROFE

405

410

Brómio, ó Brómio, leva-me para aí!  
 Evoé! Leva, ó deus, as Bacantes!  
 Aí moram as Graças,  
 Aí mora o Desejo! Aí é lícito às Bacantes  
 celebrar as orgias.

415

O deus, filho de Zeus,  
 compraz-se em festins,  
 ama a Paz, que concede o bem-estar,

ANTÍSTROFE

<sup>30</sup> Esta estrofe exprime o desejo de evasão, primeiro para locais famosos do culto de Afrodite, depois para a Piéria, nas vertentes do Olimpo, lugar de nascimento das Musas. O motivo é corrente em Eurípides (cf. *Hipólito* 732-751, *Helena* 1478-1486). Neste passo, a dificuldade reside na referência a Pafos, localidade a sudoeste de Chipre, como local fecundado pelas “correntes do bárbaro rio de cem bocas”, que parece dever ser o Nilo. A este propósito, Dodds comenta que talvez o dramaturgo estivesse a aludir à crença, ainda viva entre os camponeses cipriotas e referida em 1816 pelo viajante turco Ali Bey, de que as fontes da ilha eram alimentadas, não pela chuva, mas pela água do Nilo, que passava por baixo do mar.

As várias hipóteses propostas para esclarecer este passo foram recentemente historiadas e discutidas, com base em argumentos tanto literários como geográficos, por Olivier Masson, “Eurípide, Bacchantes 402-408 et le fleuve de Paphos”, *Revue des Études Grecques* 103 (1990) 355-369, que chega à conclusão de que é possível manter o texto dos manuscritos, sem entender necessariamente que o rio de cem bocas seja o Nilo, mas antes o Satrachos ou Setrachos, conhecido de Lícofron, Catulo e Nono, o qual, com mais outros dois que correm próximo, permite ver, a menos de 4 km, três embocaduras, “que se sucedem rapidamente” e poderão ter inspirado “aos Páfios, como aos marinheiros e viajantes antigos, outras observações e lendas susceptíveis de fornecer um ponto de partida à imaginação e à ampliação poética” (p. 363).

a deusa criadora dos jovens. 420  
 Em igual medida, a ricos  
 e modestos outorga do vinho  
 o deleite sem pena.  
 Mas aborrece aqueles que não cuidam,  
 de dia ou durante a noite amiga, 425  
 de viver o bem-estar,  
 e de reter, com sensatez, o coração e o espírito  
 longe dos homens que se põem nas alturas.  
 Aquilo que a maioria 430  
 o vulgo, tem por boa prática,  
 é isso que eu querería aceitar.

*(Entram servos, com Diónisos algemado)*

### SERVO

Aqui estamos, Penteu. Apanhámos esta caça a que nos mandaste, e o nosso  
 empenho não foi em vão. Este animal selvagem foi para nós manso, não se pôs 435  
 em fuga, antes nos estendeu as mãos sem relutância, sem empalidecer, sem  
 alterar a sua face rosada. Com um sorriso, convidou-me a aprisioná-lo e a trazê-  
 -lo, e ficou à espera, facilitando-me a tarefa. E eu, com vergonha, disse-lhe: 440  
 “Estrangeiro, não é por minha vontade que te levo, mas por ordem de Penteu,  
 que me mandou”.

Quanto às Bacantes a quem impediste o caminho, que arrebataste e ataste  
 com cadeias na prisão pública, estão soltas e vão pelas clareiras das montanhas, 445  
 aos saltos, a invocar o deus Brómio. Por si mesmas, soltaram-se-lhes dos pés as  
 cadeias e as trancas deixaram franquear as portas sem que mão humana lhes  
 tocasse. Este homem chegou à nossa cidade de Tebas com milagres em profusão.  
 O resto é contigo. 450

### PENTEU

*(Para os servos)* Soltem-lhe as mãos *(Os servos retiram-lhe as algemas)*. Agora  
 que está nas minhas redes, não será tão ágil que possa escapar-se de mim.  
*(Voltando-se para Diónisos e examinando-o com cuidado)* A verdade é que não és  
 desgracioso de corpo, ó estrangeiro, pelo menos para o gosto das mulheres,  
 por quem vieste a Tebas. Os teus cabelos compridos, porque não lutas nas  
 palestras, caem-te pelas faces, plenos de desejo. Graças aos teus cuidados, 455  
 possuis uma tez branca, conservada, não aos raios do Sol, mas no recato da sombra,

e com a tua beleza consegues captar as graças de Afrodite<sup>31</sup>. Mas diz-me, primeiro que tudo, qual é a tua origem.

460

DIÓNISOS

Não há qualquer dificuldade. Fácil é dizê-lo. Já ouviste falar da montanha florida de Tmolos.

PENTEU

Eu sei. É a que fica em volta da cidade de Sardes.

DIÓNISOS

É daí que eu sou. A Lídia é a minha pátria.

PENTEU

Donde vêm esses mistérios que trazes para a Grécia?

465

DIÓNISOS

Diónisos nos iniciou, esse filho de Zeus.

PENTEU

Há na tua terra um Zeus, que cria deuses novos?

DIÓNISOS

Não. É aquele que neste sítio desposou Sêmele.

PENTEU

Foi de noite ou à luz do dia que ele te deu ordens?

<sup>31</sup> Já anteriormente Penteu caracterizara Diónisos como “um mago com encantamentos, de cabelos perfumados, com louros caracóis, com o fascínio propício de Afrodite nos olhos” (vv. 234-236) ou como “estrangeiro efeminado” (v. 353). Esta apreciação feita de perto, que, ao mesmo tempo descreve a aparência do actor, reencarece os mesmos motivos. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, 74, observa com agudeza: “O seu [de Penteu] interesse nele, em todo o caso, é inegável e confina com o fascínio (...) Agora, é com uma inveja e desejo inconsciente que olha para ele face a face; e das acusações convencionais que faz à sua aparência luxuriosa emerge algo de diferente do desprezo”.

## DIÓNISOS

Eu vi-o a ele, e ele a mim, e entregou-me os seus ritos.

470

## PENTEU

E esses teus ritos que forma têm?

## DIÓNISOS

Não se podem explicar aos mortais não-iniciados.

## PENTEU

E dão alguma vantagem a quem os pratica?

## DIÓNISOS

Não te é lícito ouvi-lo, mas vale a pena sabê-lo.

## PENTEU

Hábil artifício, para me fazer desejá-lo.

475

## DIÓNISOS

Os nossos ritos têm horror à impiedade.

## PENTEU

Dizes que viste claramente o deus, tal como ele era?

## DIÓNISOS

Era como queria, e não fui eu que o mandei.

## PENTEU

Mais uma evasiva perfeita, que nada diz.

## DIÓNISOS

Ao ignorante parece não pensar bem quem disser coisas sensatas.

480

## PENTEU

Foi a nós que trouxeste primeiro esse deus?

## DIÓNISOS

Todos os bárbaros celebram os seus ritos.

## PENTEU

Têm bem menos senso que os Gregos.

## DIÓNISOS

Têm muito mais, sem dúvida; os costumes é que são diferentes.

## PENTEU

Executas as cerimónias de noite ou de dia?

485

## DIÓNISOS

De noite, a maior parte; as trevas são sagradas.

## PENTEU

Dolo e fraude, para apanhar as mulheres,

## DIÓNISOS

Também, de dia se podem praticar acções vergonhosas.

## PENTEU

Pagarás a pena dos teus sofismas deletérios.



## DIÓNISOS

E tu, da tua ignorância e impiedade para com o deus.

490

## PENTEU

É atrevido este seguidor de Baco e não lhe falta o treino a argumentar!

## DIÓNISOS

Diz lá o que tenho de sofrer. Que horrores me queres fazer?

## PENTEU

Primeiro que tudo, vou cortar-te as finas madeixas.

## DIÓNISOS

A minha cabeleira é sagrada; é para o deus que a deixo crescer<sup>32</sup>.

## PENTEU

Em seguida dá-me esse tirso que tens nas mãos.

495

## DIÓNISOS

Vem cá tu em pessoa tirar-mo. A Diónisos pertence este tirso que eu trago.

## PENTEU

Guardaremos o teu corpo dentro da prisão.

<sup>32</sup> Dedicar a cabeleira a um deus num determinado prazo e condições era o que tinha feito o pai de Aquiles, se o filho regressasse da guerra de Tróia. Mas Aquiles, que sabe que não voltará, porque escolheu vingar a morte de Pátroclo, corta-a em honra do amigo (*Iliada* 23.140-153). Esta famosa cena é uma das que foram criticadas por Platão (*A República* 391b).

Note-se que no episódio de *As Bacantes*, a resposta do deus faz parte do jogo de ambiguidades em que se compraz durante todo o interrogatório. Assim a questão da sua identidade com Diónisos fica sempre em aberto, embora esteja quase a resolver-se pela afirmativa nos vv. 502 e 518.

## DIÓNISOS

O deus em pessoa me libertará, quando eu quiser.

## PENTEU

Certamente, quando estiveres no meio das Bacantes e o invocares!

## DIÓNISOS

E, mesmo agora, ele está perto de mim e vê o que eu sofro.

500

## PENTEU

E onde é que ele está? Aos meus olhos, pelo menos, não é visível.

## DIÓNISOS

Está onde eu estou. Mas tu, devido à tua impiedade, não o avistas.

## PENTEU

*(Para os servos)* Agarrem-no! Este homem despreza-me a mim e a Tebas!

## DIÓNISOS

Digo-te que não me prendas – e é um ser sensato que fala para quem o não é.

## PENTEU

E eu digo-te que te prendo, e tenho mais força do que tu.

505

## DIÓNISOS

Não sabes o que vale a tua vida, nem os teus actos, nem quem tu és.

## PENTEU

Sou Penteu, filho de Agave; o meu pai foi Equión.

## DIÓNISOS

O teu nome é apropriado a quem há-de sofrer penas<sup>33</sup>.

## PENTEU

Anda! (*Para os servos*) Aferrolhem-no nos estábulos aqui perto, para que ele contemple a obscuridade das trevas. Vai dançar para lá! E essas mulheres que trouxeste contigo para serem comparsas das tuas malfetorias, ou as vendo, ou ponho termo ao ruído das suas mãos a bater nos tamboris, e apodero-me delas como escravas, para as pôr ao tear. <sup>510</sup>

## DIÓNISOS

Estou pronto para ir. Porque o que não há-de cumprir-se, não hei-de sofrê-lo. <sup>515</sup>  
Fica, porém, a saber que a pena destes ultrajes, Diónisos ta fará expiar, esse deus que tu afirmas não existir. Porque, ao fazeres mal a mim, é a ele que queres pôr a ferros.

*(Sai Penteu, enquanto Diónisos é levado pelos servos)*

## CORO

.....	ESTROFE
Ó filha augusta de Aqueloo <sup>34</sup> ,	
Dirce, donzela bem-aventurada,	520
foste tu que um dia nas tuas nascentes	
tomaste o filho de Zeus,	
quando do fogo imortal	
Zeus, seu pai, o arrebatou	
e ocultou na sua coxa, soltando este grito:	525
“Anda, Ditirambo, avança	
para este másculo útero que é meu.	
A Tebas te revelo, ó Báquico ser,	

<sup>33</sup> Sobre o sentido deste comentário de Diónisos, vide supra, nota 27.

<sup>34</sup> Supõe-se aqui a falta de um verso, devido à ausência de correspondência métrica com a antístrofe.

O Coro dirige-se a Tebas, pátria de Baco, cujo nascimento excepcional volta a recordar. Nas suas águas, primeiro referidas genericamente como de Aqueloo, o maior rio grego, considerado pai de todos os outros, depois particularizadas em Dirce, a fonte de um dos dois rios da cidade, foi lavado o pequeno deus, duas vezes nascido, que aqui recebe de Zeus o nome de Ditirambo (vide supra, nota 28), talvez usado com a etimologia que lhe davam os antigos (“o que passou duas vezes pela porta do nascimento”). A real etimologia da palavra, que habitualmente designa uma forma lírica especial, em honra de Diónisos, ainda não está definitivamente esclarecida.

para que assim ela te nomeie”.

E tu, Dirce bem-aventurada, 530  
 repeles os tíasos coroados,  
 quando nas tuas margens os celebro?  
 Porque me rejeitas? Porque me foges?  
 Hás-de ainda – juro pelo encanto  
 dos cachos da vinha de Diónisos – 535  
 hás-de ainda com Brómio ter cuidado.

Ó quanta, quanta fúria 540 ANTÍSTROFE  
 revela o filho da Terra,  
 o rebento do dragão de antanho,  
 Penteu, a quem Equíon, da Terra nascido,  
 deu o ser,  
 aquele monstro de fero rosto,  
 não um ser humano, mas um gigante  
 assassino que luta contra os deuses.  
 Em breve ele me apertará nos seus laços, 545  
 a mim, que sou servidora de Brómio,  
 e dentro de casa retém já  
 o chefe do meu tíaso,  
 oculto em tenebrosa prisão.  
 Vês isto, ó filho de Zeus,  
 Diónisos, vês os teus pregadores 550  
 em luta contra a opressão?  
 Vem! Desce do Olimpo,  
 Senhor, brandindo o teu dourado tirso,  
 detém a insolência deste homem sanguinário. 555

Para que sítio de Nisa, de feras criador, 560 EPODO  
 ou para que alturas  
 corícias é que o teu tirso conduz,  
 ó Diónisos, o tíaso?  
 Talvez nos frondosos recessos  
 do Olimpo, no lugar onde outrora  
 Orfeu, ao som da cítara,  
 com a sua música atraiu as árvores,  
 atraiu as feras selvagens.  
 Ó feliz Piéria, 565  
 Évios presta-te honras, irá  
 dançar com báquicos ritos,

cruzará do Áxios  
 a torrente veloz, conduzirá  
 as Ménades em turbilhão,  
 e passará o pai Lídias,  
 o que aos mortais a prosperidade  
 e o bem-estar outorga, aquele de quem ouvi  
 que com suas águas formosas  
 nutre a região dos belos corcéis<sup>35</sup>.

570

575

*(Ouve-se a voz, de Diónisos, de dentro do palácio)*

## DIÓNISOS

Iô!  
 Escutai, escutai a minha voz  
 Iô! Bacantes! Iô! Bacantes!<sup>36</sup>

## CORO

Que grito, que grito é este e donde vem  
 o chamamento de Évios?

<sup>35</sup> Todos estes lugares – Nisa, Parnasso (as “alturas Corcías”) – estão relacionadas com Diónisos. De passagem, faz-se referência ao mito de Orfeu, que com a sua música atraía as árvores e os animais, “um retrato do domínio sobre as forças naturais selvagens e potencialmente destrutivas”, como sugere Marilyn Arthur, “The choral odes of the Bacchae of Euripides”, 158.

O deus recebe aqui o título de Évios (v. 566), relacionado com o grito ritual “Evoé”, que ecoara no párodo.

São ainda mencionados os rios Áxios e Lídias, ambos no caminho da Piéria e ambos da Macedónia, facto em que Dodds vê uma provável forma de agradar ao rei que hospedara então Eurípides.

<sup>36</sup> Com este chamamento de Diónisos, de dentro do palácio, principia um diálogo lírico com uma exclamação (“Iô”) própria do âmbito religioso, que termina com o Coro prostrado em adoração. O Coro sabe que a voz é a do deus, a quem chama Évios (cf. nota anterior), o que o próprio confirma (v. 581).

Sob o ponto de vista de encenação, é este o passo mais discutido do drama. Efectivamente, no v. 585, depois de evocar a personificação do Terramoto (vide supra, nota 28), o coro afirma que se deslocou a arquitrave do pórtico do palácio (vv. 591-592) e que se acendeu a chama no túmulo de Sémele (vv. 596-599). Tudo isto podia ser representado na cena com maior ou menor realismo. P. Arnott, *An Introduction to the Greek Theatre* (London 1959), 44-46, e *Greek Scenic Conventions* (Oxford 1962), 124-129, pensa que, como é habitual no teatro grego, a descrição poética substitui a materialização dos factos. No entanto, a previsão do Coro nos vv. 587-588 (“em breve o palácio de Penteu será abalado até cair”) e a ordem de Diónisos no v. 585 (“incendeia, incendeia de Penteu o palácio”) não se cumprem inteiramente, e nem Penteu nem, mais tarde, o Mensageiro aludem às modificações ocorridas. Por todos estes motivos, os críticos chamados “racionalistas”, como Verrall, entenderam que era uma simples alucinação do Coro. Quando tal sucede, porém, como notaram Dodds e Kirk, o dramaturgo encontra sempre um meio de esclarecer o espectador. Além de que, nos vv. 622-624, Diónisos, na sua figura mortal, confirma os acontecimentos.

## DIÓNISOS

Iô! Iô! volto a dizer!  
É o filho de Sémele, o filho de Zeus.

580

## CORO

Iô! Iô! Senhor, meu senhor,  
Vem ter com o nosso tíaso,  
ó Brómio, meu Brómio!

## DIÓNISOS

<Abala> o solo da Terra, espírito soberano do Terramoto!

585

*(Ouve-se um trovão)*

## CORO

Ah! Ah!  
Em breve o palácio de Penteu  
será abalado até cair.  
Diónisos está no palácio.  
Prestai-lhe culto. – Nós lho prestamos.  
*(Uma parte da arquitrave desloca-se)*  
Vedes como a pétrea arquitrave  
sobre as colunas se abriu? É Brómio  
que ergue o seu grito dentro destes muros.

590

## DIÓNISOS

Acende do raio o facho ardente.  
Incendeia, incendeia de Penteu o palácio.

595

*(Do túmulo de Sémele ergue-se uma chama)*

## CORO

Ah! Ah!  
Não vês, não avistas o fogo,  
em volta do sagrado túmulo de Sémele,

a chama que um dia deixou, do trovão de Zeus,  
 pelo raio atingida?  
 Lançai para o chão os vossos corpos trementes  
 lançai-os, ó Ménades! Porque, derrubando o que se elevava,  
 cai, sobre este palácio o nosso soberano,  
 o filho de Zeus.

600

*(O coro prostra-se no chão. Diónisos sai do palácio)*

### DIÓNISOS

Mulheres bárbaras<sup>37</sup>, que medo foi esse que vos feriu, a ponto de cairdes ao chão? Sentíeis, me parece, Baco abalar o palácio de Penteu. Mas vamos! Erguei vossos corpos e confiai, afastai de vós o tremor.

605

### CORO

*(Erguendo-se)* Ó luz suprema, para nós, do êxtase dionisíaco, com que deleite te vejo, como me sinto apaziguar!

### DIÓNISOS

Tínheis atingido o desespero, quando me mandaram precipitar nos calabouços sombrios de Penteu?

610

### CORO

Como não? Quem me guardaria, se te acontecesse uma desgraça? Mas como te libertaste de homem tão ímpio?

### DIÓNISOS

Eu mesmo me libertei, facilmente, e sem esforço.

### CORO

Mas ele não te amarrou as mãos ambas em laços que te prendiam?

615

<sup>37</sup> O qualificativo de “bárbaras”, dado às mulheres do Coro, não é pejorativo, motivo por que alguns autores traduzem por “Asiáticas”. Na verdade, equivale apenas a “não-gregas”.

## DIÓNISOS

Aí mesmo esteve a afronta que lhe fiz: é que, julgando que me aprisionava, nem me tocou nem me agarrou; apenas se alimentava de esperanças. Encontrou um touro no estábulo para onde me levou para me encerrar<sup>38</sup>. Atirou-lhe um laço em volta dos joelhos e dos cascos, a resfolegar de fúria; do corpo gotejava-lhe o suor e mordia os lábios. E eu, presente a pouca distância, estava sentado e tranquilo, a olhar. Foi nessa altura que chegou Baco, que abalou o palácio e acendeu o fogo na sepultura da mãe. 620

Assim que ele viu estes acontecimentos, julgando que a casa estava a arder, precipitava-se para aqui e para ali, mandava os servos trazer água do Aqueloo<sup>39</sup>. Todos os servos se lançaram ao trabalho, esforçando-se em vão. Mas, julgando que eu fugi, deixa este labor, agarra uma espada negra e precipita-se para o interior do palácio. Em seguida Brómio, ao que me parece – estou a dizer o que se me afigura – forjou um fantasma no pátio. Correndo para ele, atira-se e trespassa o éter brilhante, como se estivesse a degolar-me. Em cima disto, o deus Báquico ultraja-o ainda de outros modos: derruba por terra o edifício<sup>40</sup>. Tudo fica destruído, e ele viu do meu cativeiro o amargo fim. Exausto de fadiga, deixa cair a espada. É que, sendo um homem, ousara entrar em combate com um deus. Tranquilamente, saí para fora do palácio e vim ter convosco, sem curar de Penteu. (*Ouve-se um ruído, vindo do interior*) Ao que me parece – pois ressoa sem dúvida um bater de pés dentro do palácio – vai chegar à entrada dentro em breve. Depois disto, que será que ele vai dizer? Com placidez me ocuparei dele, ainda que venha a resfolegar de fúria. É que um homem sensato deve saber exercitar uma calma soberana. 625 630 635 640

(*Penteu sai do palácio, muito agitado, seguido por guardas*)

<sup>38</sup> Em toda esta tirada, Diónisos mantém o Coro na persuasão de que é um ser humano, facto bem patente nos vv. 629-630 (“em seguida Brómio, ao que me parece – estou a dizer o que se me afigurou – forjou um fantasma no pátio”). O touro com que ele ilude Penteu (vv. 618-621) é um animal ligado a este deus. Repare-se que toda a cena, de 604 a 641, está em tetrâmetros trocaicos, o primitivo metro do diálogo trágico, segundo Aristóteles, *Poética* 1449 a 20-24. Presente algumas vezes em Ésquilo, reaparece em dramas tardios de Eurípides, como este.

<sup>39</sup> Novamente o rio Aqueloo funciona como uma metonímia, como sinónimo de “água”, a menos que entendamos, como Kirk, que se trata de um exagero próprio do espírito alucinado de Penteu.

<sup>40</sup> Teremos de admitir, como Kirk, que é a parte dos estábulos, onde Diónisos se encontrava prisioneiro, que cai por terra, e não o palácio todo.

Compare-se, no final da *rhesis* do deus, a fadiga do ser humano que ousara combater com a divindade, e a tranquilidade de Diónisos (vv. 634-637).



## PENTEU

Que horrores que eu sofri! Escapou-se-me o estrangeiro, que ainda há momentos estava aferrolhado com algemas. (*Avistando o estrangeiro*) Eh! Eh! Cá está o homem! Que é isto? Como é que apareces em frente da minha casa? Como é que saíste cá para fora? 645

## DIÓNISOS

Alto! À tua fúria põe um termo calmo!

## PENTEU

Como é que fugiste aos grilhões e vieste cá para fora?

## DIÓNISOS

Eu não disse – ou não ouviste? – que alguém me libertaria?

## PENTEU

Quem? Vens sempre com afirmações novas. 650

## DIÓNISOS

Aquele que, para os mortais, cria a videira de cachos abundantes<sup>41</sup>.

## PENTEU

.....

## DIÓNISOS

Censuras a Diónisos o que é um bem.

---

<sup>41</sup> A lacuna após este verso foi assinalada por Reiske, uma vez que de outro modo ficaria quebrada a *stichomythia*. Verdenius, “Notes I”, 349-350, nega, não só essa hipótese, como a atribuição a Penteu do v. 652, como sugere Dodds, o qual de resto, supõe que a lacuna está no verso anterior, solução que parece mais provável. Willink, “Some problems”, 41-42, nega ambas as hipóteses.

## PENTEU

Ordeno que se feche a toda a volta a fortaleza.

## DIÓNISOS

E então? Acaso os deuses não atravessam as muralhas?

## PENTEU

És muito sábio, menos naquilo em que devias sê-lo.

655

## DIÓNISOS

Aquilo em que mais se deve ser sábio, disso sou eu sabedor<sup>42</sup>. Mas primeiro escuta as palavras que te vem dizer este homem, vindo da montanha para te transmitir uma mensagem. Esperaremos por ti, não te fugiremos.

*(Entra um boieiro)*

## MESSAGEIRO

Penteu, senhor deste Estado de Tebas, acabo de deixar o Citéron, onde jamais os flocos brancos de neve cessam de encontrar-se<sup>43</sup>.

660

## PENTEU

Que novas te trazem assim pressuroso?

## MESSAGEIRO

Avistei as veneráveis Bacantes, as que fugiram desta terra, de pés descalços, num frenesi, e venho para te contar, a ti e à cidade, ó príncipe, as suas estranhas acções, que são mais do que milagres. Mas quero saber se posso

665

<sup>42</sup> Note-se a insistência, mais uma vez, numa noção de sabedoria que cada um dos interlocutores entende de modo oposto.

<sup>43</sup> O Citéron não é uma montanha de neves eternas. Dodds, que observa este facto, apelando para a sua experiência própria, supõe, com razão, que o poeta quer invocar uma condição climática própria dos rituais dionisíacos, que se efectuavam em pleno Inverno.

narrar-te livremente o que lá se passou ou se devo limitar a minha fala? É que eu temo demasiado, ó príncipe, a prontidão da tua ira, a tua exaltação, a tua realeza. 670

### PENTEU

Fala, que pelo meu lado, de todo serás incólume. Não devemos exaltar-nos com quem é honesto. Mas, quantas mais maravilhas disseres sobre as Bacantes, tanto mais quereremos entregar à justiça o que inspirou estas artes às mulheres. 675

### MENSAGEIRO

Havia pouco que eu levava a manada de vitelas para o cimo da montanha, à hora em que o Sol despede seus raios para aquecer a Terra<sup>44</sup>. Eis que avisto três tíasos de coros de mulheres, um comandado por Antónoe, outro por Agave, tua mãe, o terceiro por Ino. Dormiam todas, com os seus corpos cansados, umas encostadas à ramagem de um abeto, outras de cabeça reclinada no solo, ao acaso, em folhas de carvalho – com decência, e não, como tu dizes, embriagadas pela bebida e som da flauta, no encalço dos dons de Afrodite, no isolamento do bosque. 680

Colocando-se no meio das Bacantes, tua mãe solta um clamor, para as desembaraçar do sono, assim que ouviu o mugir dos bois providos de chifres. E elas, sacudindo dos olhos o sono vivificante, endireitam-se, num prodígio de compostura, novas e velhas, e virgens indómitas<sup>45</sup>. Primeiro soltaram os cabelos sobre os ombros e apertavam as peles de gamo, aquelas a quem se haviam soltado os nós que as prendiam, e cingiam com serpentes, que lhes lambiam as faces, essas peles mosqueadas. Outras seguravam nos braços crias selvagens de veado ou de lobo, oferecendo o alvo leite, quantas tinham os peitos ainda túmidos de filhos que deixaram, há pouco nascidos. Coroam-se de folhas de hera, de carvalho, ou de flores de alegria-campo. Uma pega no tirso e bate com ele na rocha: fresca, jorra daí água orvalhada. Outra deixa baixar o nártext até ao solo, e por aí o deus faz subir uma fonte de vinho. As que tinham desejo da alva bebida, se arranhavam a terra com a ponta dos dedos, obtinham um jacto de leite. Dos seus tirsos de hera caía gota a gota o doce mel. De tal modo que, se estiveras 685  
690  
695  
700  
705  
710

<sup>44</sup> A narrativa do Mensageiro, como frequentemente sucede em Eurípides, é uma peça literária de grande poder descritivo, em que se concentra em larga escala o elemento miraculoso. A adjectivação usada nalguns passos, embora não homérica, faz lembrar o estilo da *Iliada* e da *Odisseia*, o que tentámos sugerir na tradução (e.g. “bois providos de chifres”, v. 691; “virgens indómitas”, v. 694).

<sup>45</sup> Este é o único passo, anterior à época romana, onde se menciona a presença de virgens nos mistérios báquicos, pois todos os outros levam a crer que só mulheres casadas podiam atingir o estatuto de Bacantes. Muito mais tardiamente, Diodoro 4.3 também se lhes refere. Cf. W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, 105 e nota 98.

presente, ao ver tais prodígios, te havias de dirigir com preces ao deus de quem agora blasfemas.

Juntámo-nos, boieiros e pastores, para discutirmos uns com os outros o que sabíamos, como eram prodigiosas e dignas de admiração as suas acções. E um, que andara pela cidade e tinha experiência de falar, disse para todos: “Ó vós que habitais os planaltos sagrados destas montanhas, quereis que vamos dar caça a Agave, mãe de Penteu, para a tirar destas orgias e prestar um favor ao soberano?” Pareceu-me que ele dizia bem e pusemo-nos de emboscada, ocultando-nos na folhagem dos arbustos. À hora marcada, começaram a agitar o tirso para as Bacanais, invocando em unísono Brómio, o filho de Zeus, com o nome de Iaco<sup>46</sup>. Com elas, toda a montanha e as feras celebraram os rituais báquicos, e, com as suas correrias, nada ficava imóvel<sup>47</sup>.

Sucede que Agave deu um salto perto de mim. Salto eu também, com o intento de a apanhar, deixando vazio o esconderijo onde ocultara o meu corpo. Ela ergueu um grito: “Ó meus cães de fila, estamos a ser caçadas por estes homens. Sigam-me, sigam-me, com as mãos armadas de tirsos!”

Fugimos então e livrámo-nos de sermos dilacerados pelas Bacantes, mas elas, com mãos desguarnecidas de ferros, atacaram os bezerros que andavam a pastar na verdura. Podia ver-se uma delas com uma vitela de úberes distendidos, a mugir, nos seus braços abertos; outras reduziam vacas a pedaços. Ver-se-iam costelas ou cascos fendidos atirados para aqui e para ali, que ficavam pendurados dos abetos, a gotejar sangue. Touros que antes eram arrogantes, com uma fúria que subia até às pontas dos chifres, deixavam cair na terra, vacilantes, os seus corpos, dominados por milhares de mãos de raparigas. Mais depressa o revestimento de carne lhes era arrancado, do que o tempo que levarias a fechar as pálpebras sobre os teus régios olhos. Como pássaros arrebatados pela sua própria velocidade, correm pelas planuras que se estendem ao longo da corrente do Asopo, produtoras das abundantes messes de Tebas. Abateram-se sobre Hísias e Eritras<sup>48</sup>, que ficam na região montanhosa do Citéron, na sua parte mais baixa; como se fossem inimigos de guerra, atiraram-se a esses lugares, revolvendo tudo de alto a baixo. Arrebataram até crianças de dentro de casa. Tudo quanto punham aos ombros, sem estar amarrado, não caía no solo negro, ainda que fosse bronze ou que fosse ferro. Levavam fogo nas suas madeixas, e elas não ardião.

Os habitantes, enfurecidos com o saque da Bacantes, correm para as armas. Espectáculo terrível de se ver, senhor! É que as lanças pontiagudas não as faziam

<sup>46</sup> Título de Diónisos usado em Elêusis e em Atenas.

<sup>47</sup> À *oreibasía* que aqui engloba a própria paisagem e as feras, vai seguir-se de súbito o *sparagmos* praticado nos rebanhos dos pastores.

<sup>48</sup> Mencionam-se aqui o Asopo, rio que corre entre Tebas e o Citéron, e duas aldeias das cercanias, Hísias e Eritras.

sangrar, mas elas, soltando das mãos os tirsos, feriam-nos e obrigavam-nos a voltar as costas e a fugir – as mulheres, aos homens –, não sem a ajuda de algum deus. Acorreram de novo ao lugar de onde haviam partido, para junto daquelas mesmas fontes que o deus fizera jorrar para elas. Lavaram o sangue; e as gotas das suas faces, as serpentes, com as línguas, limpavam-lhas da pele. 765

Portanto, senhor, a este deus, seja ele quem for, recebe-o nesta cidade. É que grande é ele em muita coisa, mas dizem, segundo oiço, que foi quem deu aos mortais o vinho que dissipa aflições. E, se o vinho não existir, não há Cípria nem mais nada que seja deleitoso para os mortais. 770

### CORO

Temo falar com liberdade diante do soberano, mas, mesmo assim, falarei: Díónisos não fica abaixo de nenhum outro deus. 775

### PENTEU

Já está tão perto que lampeja como fogo esta insolência das Bacantes, este descrédito imenso aos olhos dos Gregos. Mas não há que hesitar. (*Para um dos guardas*) Dirige-te à Porta Electra<sup>49</sup>. Manda comparecer todos os meus soldados armados de escudos e os que montam cavalos de patas velozes, quantos homens sabem brandir escudos leves e fazer retinir com a mão as cordas dos seus arcos, a fim de que partamos a combater as Bacantes. É que passa das marcas, se sofrermos o que estamos a sofrer às mãos de mulheres, 780

*(O boieiro retira-se)*

### DIÓNISOS

Tu não obedeces às palavras que me ouves dizer, ó Penteu. Apesar de maltratado por ti, ainda te digo que não debes pegar em armas contra um deus, mas ficar sossegado. Brómio não consentirá que afastes as Bacantes das montanhas que ouviram o Evoé<sup>50</sup>. 790

<sup>49</sup> A Porta Electra, uma das sete da cidade de Tebas (cf. v. 919) ficava voltada para Sul.

<sup>50</sup> Principia aqui a famosa cena da tentação de Penteu. Díónisos tenta (pelo menos aparentemente) reconduzi-lo à razão. Se a sua intenção é conciliadora ou não, é ainda objecto de discussão entre os exegetas. O que é certo é que há uma viragem no v. 810, quando o deus muda de tática e começa um ataque ao lado oculto dos desejos profundos de Penteu. “O perseguidor é traído pelo que ele quer perseguir – a ânsia dionisíaca no seu interior”, como escreve Dodds. A investidura que vai seguir-se é o símbolo exterior da mudança: aos argumentos de Penteu vão caindo uns após outros, até à completa submissão ao plano maquiavélico do deus. No entanto, até ao v. 845, Penteu mantém uns

## PENTEU

Deixa-te de pregações! Estavas prisioneiro. Escapaste. Conserva esse benefício. Ou queres que eu volte atrás com o castigo?

## DIÓNISOS

Se fosse eu, antes lhe fazia sacrifícios, em vez de recalcitrar, furioso, contra o aguilhão, eu, um mortal, contra um deus!

795

## PENTEU

Sacrificarei, sim, o sangue das mulheres, como merecem, soltando-o em abundância nos vales de Citéron.

## DIÓNISOS

Todos fugíreis. Que vergonha, fazer retroceder escudos forjados em bronze perante os tirsos das Bacantes!

## PENTEU

Estou enredado neste estrangeiro e não me livro dele. Nem sofrendo, nem sendo ele a actuar, nunca se cala.

800

## DIÓNISOS

Senhor, ainda é possível resolver tudo a bem.

## PENTEU

Fazendo o quê? Tornando-me servo das minhas servas?

## DIÓNISOS

Trago-te aqui as mulheres sem usar de armas.

---

restos de autoritarismo. Díónisos, porém, sabe que “o homem caiu na rede” (vv. 847-848). Quando Penteu voltar a sair do palácio, no v. 917, o delírio será completo.

PENTEU

Ai de mim! Já está a tramar um ardil contra mim.

805

DIÓNISOS

Qual, se o que eu quero é salvar-te pelas minhas artes?

PENTEU

Foi esse o pacto que celebrastes, para poderdes continuar sempre as orgias.

DIÓNISOS

Celebrei-o, sem dúvida – até aí é verdade – mas com o deus.

PENTEU

*(Para os servos)* Tragam-me aqui as armas! *(Para Diónisos)* E tu, põe termo às tuas palavras!

DIÓNISOS

Eh!

Querias vê-las sentadas ao pé umas das outras, nas montanhas?

810

PENTEU

Bem queria! Dava por isso um imenso peso de ouro.

DIÓNISOS

Como foste cair nesse veemente desejo?

PENTEU

Custar-me-ia muito vê-las embriagadas.

DIÓNISOS

Mesmo assim verias com gosto esse espectáculo penoso?

815

PENTEU

Não tenhas dúvidas! Sentava-me, silencioso, debaixo dos abetos.

DIÓNISOS

Mas elas vão-te na peugada, ainda que chegues a ocultas.

PENTEU

Então irei às claras. Disseste bem.

DIÓNISOS

Queres então que te levemos e empreendamos a jornada?

PENTEU

Conduz-me quanto antes. Levo a mal a tua demora.

820

DIÓNISOS

Reveste então o teu corpo de uma túnica de linho.

PENTEU

Que quer isso dizer? De homem vou passar a mulher?

DIÓNISOS

Para evitar que te matem, se lá te vislumbrarem como homem.

PENTEU

Mais uma vez disseste bem. Tens sido homem sempre de sisó!

DIÓNISOS

Foi Diónisos que nos inspirou.

825



PENTEU

E então como hei-de pôr em prática os teus bons conselhos?

DIÓNISOS

Entro contigo no palácio e vou vestir-te.

PENTEU

Com que veste? De mulher? Sinto vergonha!

DIÓNISOS

Já não tens empenho em contemplar as Ménades?

PENTEU

Que veste é que dizes que vais enfiar no meu corpo?

830

DIÓNISOS

Da tua cabeça farei pender uma longa cabeleira.

PENTEU

E qual é a segunda característica do meu adereço?

DIÓNISOS

Uma túnica até aos pés. Na cabeça terás uma fita.

PENTEU

E, além disso, ainda vais pôr-me mais algum adorno?

DIÓNISOS

Um tirso na mão e uma pele mosqueada de veado.

835

PENTEU

Não sou capaz de enfiar uma veste feminina.

DIÓNISOS

Mas farás correr sangue, se entrares em luta com as Bacantes.

PENTEU

Está certo. É preciso, antes de tudo, ir espiar.

DIÓNISOS

É bem mais sensato do que provocar a desgraça com outras desgraças.

PENTEU

E como hei-de atravessar a cidade sem que os filhos de Cadmo se apercebam?

840

DIÓNISOS

Vamos por caminhos desertos. Eu serei o teu guia.

PENTEU

Tudo vale mais do que as Bacantes escarnecerem de mim. *(Voltando-se para a porta)* Depois de entrarmos em casa... vou deliberar sobre o que me parecer melhor.

DIÓNISOS

Está bem. De toda a maneira, estou disponível para o que for preciso.

PENTEU

Penso que vou entrar. Pois ou avançarei com as armas ou obedecerei aos teus conselhos.

845

*(Penteu entra no palácio)*

## DIÓNISOS

Mulheres, o homem caiu na rede! Vai ao encontro das Bacantes, onde pagará 848  
a pena com a morte. 847

Diónisos, agora é contigo! Não estás longe. Castiguemo-lo. Primeiro fá-lo sair 850  
do seu juízo, insuflando-lhe um delírio oscilante. É que, se ele estiver no seu  
bom senso, não quererá enfiar uma veste mulheril; mas, se se tresmalhar do  
caminho do juízo, revesti-la-á. Anseio por que ele se torne motivo de troça para  
os Tebanos, assim levado pela cidade em forma de mulher, depois daquelas  
ameaças de outrora, que causavam terror. E agora vou, e, depois de pegar no 855  
adereço com que partirá para o Hades, degolado pelas mãos maternas, ajustá-  
-lo-ei a Penteu. Reconhecerá então Diónisos, filho de Zeus, dotado de essência 860  
divina, para os homens o mais temível, mas também o mais doce.

(Diónisos entra no palácio)

## CORO

ESTROFE

Quando será que dançarei toda a noite<sup>51</sup>  
de pés descalços, em êxtase,  
lançando para trás o colo,  
para o ar orvalhado,

865

<sup>51</sup> O Coro entoa o terceiro estásimo, considerado um dos mais belos de Eurípidés. Restituída a esperança pelas últimas profecias de Diónisos, sonha com uma *pannychis* (“toda a noite”), “de pés descalços, em êxtase”, no meio da natureza. Um longo símile, à maneira homérica, traz consigo o modelo de uma cena de caça – a caça que, como tem sido notado por vários autores, é um dos temas centrais da peça. Com a frescura desta cena transcorrida na verdura intacta da floresta, que ocupa a estrofe, vem contrastar o refrão, que, retomando o tema da *sophia*, entrelaça com ele o da beleza – mas uma beleza que assenta no triunfo sobre o inimigo e à qual subjaz, portanto, o prazer da vingança. Alguns autores entendem mesmo que o que o Coro quer significar é que a sabedoria não importa, se comparada com o gosto da reivindita. Winnington-Ingram, “Eurípidés’ Bacchae 877-881 = 897-901”, toma a primeira pergunta como uma fórmula de rejeição” e escreve que o Coro rejeita a sabedoria e “a sugestão (feita por homens sábios) de que haja alguma coisa mais valiosa do que a vingança” (p. 36). Por sua vez, Willink, “Some problems”, 231, vê aqui a primeira tentativa de oposição entre τὸ σοφόν e ὅ τι καλόν.

A antístrofe desenvolve o pensamento da superioridade do poder divino, dos perigos da impiedade, da necessidade de moderação. Os cinco versos finais são particularmente difíceis de interpretar. Entendemos, como Dodds, que ὅ τι ποτ’ ἄρα τὸ δαιμόνιον (v. 894) é “uma expressão de humildade religiosa em face do incognoscível”, na mesma linha do começo do Hino a Zeus, no párodo do *Agamémnon* de Ésquilo (“Zeus, seja qual for o seu nome” – v. 160), e ainda que esse verso vem complementar o deíctico τόδε da frase anterior. Também na esteira do mesmo helenista, julgamos que a antinomia corrente no séc. V a.C. entre νόμος (“lei”) e φύσις (“natureza”), posta em voga pelos Sofistas, é aqui resolvida em termos de complementaridade, o que anteciparia a solução dada por Platão nas *Leis* 890d. Por outro lado, a substituição de τόδ’ por τάδ’ em 893, proposta por Willink, “Some problems” 231, embora paleograficamente muito simples, não facilita o entendimento do verso seguinte.

como um gamo que folga  
 na verde alegria do prado,  
 quando escapou da caça perigosa,  
     liberto do aro vigilante, 870  
 passadas as bem tecidas redes,  
 e quando o caçador, com seus gritos,  
 faz estugar o passo dos mastins?  
 Em correrias esforçadas e em velozes  
     rajadas galopa pela planura  
 à beira do rio, sorvendo o prazer  
 dos lugares desertos de homens e de rebentos 875  
     de umbrosas folhas da floresta.

O que é a sabedoria? Ou que dádiva mais bela  
 dos deuses, aos olhos dos homens,  
 do que manter a mão segura 880  
 sobre a cabeça do inimigo?  
     O que é belo é sempre estimado.

ANTÍSTROFE

Custa a avançar; mesmo assim  
     pode confiar-se  
 no poder divino. Exige contas aos mortais,  
 àqueles que prestam culto à intransigência 885  
 e, com desvairado pensar,  
 não fomentam as honras divinas.  
 De maneira subtil ele oculta  
     a longa passada do tempo,  
 dando caça ao ímpio. É que jamais 890  
 deve conhecer-se ou praticar-se  
 algo que esteja acima das regras.  
 Pequeno é o esforço de ver  
     que aí reside a força,  
 aí, no divino, seja ele qual for,  
 no que ao longo do tempo é tido 895  
     por lei perene, na natureza fundada.

O que é a sabedoria? Ou que dádiva mais bela  
 dos deuses, aos olhos dos homens,  
 do que manter a mão segura 900  
 sobre a cabeça do inimigo?  
     O que é belo é sempre estimado.

Ditoso aquele que, do mar, esquivou  
 a borrasca, e o porto alcançou.  
 Ditoso aquele que ao sofrimento venceu.  
 De modos diversos uns superam  
 os outros em ventura e poderio.

905

Há ainda esperanças às miríades,  
 para miríades de seres; há  
 as que se cumprem no bem dos mortais  
 e há as que se desvanecem.  
 Àquele que, no dia a dia, goza de uma vida  
 ditosa, a esse felicito<sup>52</sup>.

910

(O estrangeiro sai do palácio e chama para dentro)

## DIÓNISOS

É a ti que eu falo, a ti que estás ansioso por veres o que não deves, por alcançares o que não havias de procurar – a ti, Penteu! Vem para defronte do palácio, deixa-me ver-te, vestido com o traje de uma mulher, de uma Ménade, de uma Bacante, para espiares a tua mãe e a sua companhia!

915

(Penteu sai do palácio, vestido de Bacante, com uma túnica comprida de linho, cabeleira, diadema, e um tirso na mão)

Bem! A tua forma está a condizer com a de uma das filhas de Cadmo.

## PENTEU

Vê lá! Parece-me que avisto dois sóis e duas Tebas, duas cidadelas com sete portas. E parece-me que tu, que caminhas à minha frente, és um touro, e que na tua cabeça cresceram chifres. Acaso foste sempre um animal? O certo é que agora te transformaste em touro<sup>53</sup>.

920

<sup>52</sup> Este epodo assume, como muito bem viu E. Fraenkel (apud Dodds, *comm. ad locum*) a forma de um priamel, processo estilístico muito usado por Píndaro, que consiste na acumulação paratáctica de várias sentenças que vão culminar na afirmação final. Aqui, de vários tipos de felicidade, alcança o topo aquele que consiste simplesmente no bem-estar imediato, dentro da modesta limitação temporal do dia presente.

<sup>53</sup> Se é alucinação, se efeito do deus do vinho o que Penteu sofre a partir daqui, é questão muito discutida desde a Antiguidade. A este propósito, Dodds observa que a dupla visão é também um sintoma frequente em doentes histéricos. R. Seaford, depois de ter sustentado em 1981 em “Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries”, que muito da experiência de Penteu derivava do ritual de iniciação mística, anos depois, em 1987, em “Pentheus’ Vision: Bacchae 918-22”, depois de reconhecer que se justifica “falar de perda de personalidade associada ao *travesti* ou de docilidade anormal

## DIÓNISOS

O deus acompanha-me: ele que dantes não nos era propício, é nosso aliado. Agora sim, vês o que deves ser.

## PENTEU

Bem! Que tal pareço? Não tenho o porte de Ino ou de Agave, minha mãe?

925

## DIÓNISOS

Olho para ti e é como se estivesse a olhar para elas em pessoa. Mas repara que este anel do teu cabelo saiu do sítio, e já não está como eu o ajustei debaixo do diadema.

## PENTEU

Fui eu, quando andei lá dentro a sacudir-me para a frente e para trás, como uma Bacante, que assim o tirei do lugar.

930

## DIÓNISOS

Bem! Nós, a quem incumbe cuidar de ti, vamos colocá-lo outra vez no sítio. Mas endireita a cabeça!

## PENTEU

Olha! És tu que me compões! Pois a ti estamos já rendidos.

---

e percepção exótica associada com a iniciação” (p. 77) apresentou uma outra hipótese: a de que a dupla visão pode resultar do uso de um espelho. Como argumentos, aduz o facto de um espelho desempenhar parte importante na história da morte e desmembramento do jovem Diónisos pelos Titãs, o que não estava documentado senão para a época helenística, mas poderá ser-lhe anterior, uma vez que se encontrou em Ólbia um espelho do final do séc. VI a.C. com uma inscrição que parece indicar o seu uso no ritual dionisíaco. O autor compara a situação de Penteu com a da noiva de Jasão em *Medeia* e encontra uma semelhança geral entre as duas cenas.

Ele mesmo, porém, aponta uma objecção de peso: não é prática da tragédia supor o uso de um objecto que não seja explicitamente mencionado.

Quanto à percepção da forma animalesca de Diónisos, essa visão não é, como escreve Dodds, “a fantasia de um ébrio, mas uma epifania sinistra do deus na sua encarnação de besta”.

## DIÓNISOS

O teu cinto está lasso e as pregas da tua túnica não caem a direito abaixo dos tornozelos. 935

## PENTEU

Também me parece, pelo menos do lado do pé direito. *(Olhando por cima do ombro para a perna esquerda)* Deste lado, a túnica cai certa sobre o calcanhar.

## DIÓNISOS

Ainda hás-de ter-me na conta dos teus melhores amigos, quando vires, ao contrário do que julgas, como as Bacantes são sensatas. 940

## PENTEU

É com a mão direita ou com a outra que devo pegar no tirso, para me assemelhar mais a uma Bacante?

## DIÓNISOS

É com a direita, e ao mesmo tempo deves erguê-lo com o pé direito. Felicito-te pela mudança do teu estado de espírito!

## PENTEU

Não achas que eu era capaz de levar aos ombros as faldas do Citéron com as próprias Bacantes? 945

## DIÓNISOS

Eras, se quisesses. Há pouco não tinhas o espírito são, mas agora tem-lo como deve ser.

## PENTEU

E se eu pegasse numa tranca? Ou devo dilacerá-las com as mãos, pondo um ombro ou um braço por baixo da montanha? 950

## DIÓNISOS

Olha lá! Não vás derrubar as capelas das Ninfas e os lugares onde habita Pã e onde se escuta o tocar da siringe.

## PENTEU

Disseste bem. Não é pela força que se devem vencer as mulheres. Ocultarei o meu corpo entre os abetos.

## DIÓNISOS

Ocultar-te-ás da maneira que se deve ocultar um espião, que vai furtivamente vigiar as Ménades.

955

## PENTEU

Vê lá! Parece-me que até estão agora no bosque, como aves que acasalam, presas na doçura do amor.

## DIÓNISOS

Ora aí está! É a isso que se destina a tua missão de vigilância! Pode ser que as apanhes, a menos que antes sejas tu apanhado.

960

## PENTEU

Leva-me pelo meio do território de Tebas. Dentre todos, sou o único homem que empreende um risco destes.

## DIÓNISOS

Tu é que sofres por esta cidade, só tu. Por isso te aguardam as lutas que são necessárias. Avança! Irei como a tua escolta salvadora. De lá, outrem há-de trazer-te.

965

## PENTEU

A que me gerou, certamente.



DIÓNISOS

Para todos verem bem.

PENTEU

Para isso eu vou.

DIÓNISOS

Serás transportado no regresso...

PENTEU

Estás a amimar-me.

DIÓNISOS

... Nos braços da tua mãe.

PENTEU

Estás mesmo a estragar-me.

DIÓNISOS

E de que maneira!

970

PENTEU

É o que eu mereço<sup>54</sup>.

*(Penteu começa a retirada)*

<sup>54</sup> As observações e respostas do deus, e por último as do próprio Penteu, ao longo deste diálogo estão cada vez mais carregadas de ironia dramática, que culmina na *antilabê* final: “De lá outrem há-de trazer-te” (v. 966), “serás transportado no regresso” (v. 968), “é o que eu mereço” (v. 970).

## DIÓNISOS

Maravilha que tu és, e maravilha é o sofrimento para que caminhas, de tal modo que ao erguer-te ao céu encontrarás a glória. (*Diónisos volta-se para o lado do Citéron*) Estende, ó Agave, os braços, tu e as filhas de Cadmo, da mesma origem nascidas! Levo o jovem que aqui está para a magna contenda, de que sairei vencedor, eu e Brómio. O resto, os acontecimentos o demonstrarão.

975

(*Diónisos sai*)

## CORO

ESTROFE

Ide, ó mastins velozes da Loucura, ide<sup>55</sup>  
para a montanha, onde as filhas de Cadmo conduzem o tíaso,  
enchei-as de excitação  
para com o enlouquecido espião das Ménades,  
vestido à maneira das mulheres.

980

De um liso rochedo ou vigia,  
primeiro que todas,  
avistá-lo-á a espiar a mãe e às Ménades há-de apelar:

Quem é este que vem à montanha,  
à montanha, ó Bacantes, este perseguidor  
das filhas de Cadmo que correm os montes? Quem o gerou?

985

É que ele não nasceu  
de sangue de mulher; de uma qualquer leoa  
ou Górgona da Líbia vem sua raça.

990

Que a Justiça avance bem clara, que avance de espada na mão,  
trespassando a garganta, com golpe mortal,  
do ímpio, do fora da lei, do injusto,  
filho de Equión, da terra nascido.

995

ANTÍSTROFE

Aquele que com espírito injusto e fúria fora da lei  
contra o teu culto, deus das Bacanais, e de tua mãe,

<sup>55</sup> O quarto estásimo está composto em dócmios, como é próprio dos momentos de grande excitação. Também aqui, como no estásimo anterior, se fez uso do refrão.

Na estrofe, o Coro principia por invocar os mastins da loucura, ou seja, de Lyssa (a mesma deusa que aparece *ex machina* a meio de outra tragédia de Eurípides, *Hércules*, para transtornar por completo o grande herói) e visualiza os primórdios da cena que está a decorrer no Citéron. Depois do canto do refrão, insuflado do espírito de vingança, a antístrofe generaliza a situação: castigo dos que se opuseram a Diónisos, elogio da mediania e da reverência aos deuses.

No epodo, são referidas de novo as formas animalescas que Diónisos pode assumir, e invocado o enigmático sorriso de Baco, que recorda o do v. 439.

com louco intento  
e vontade transviada avança, 1000  
como quem vai dominar à força o que é invencível,  
para esse, a morte é correctivo dos seus propósitos.

Mas aceitar sem pôr em dúvida  
o que é dos deuses, como convém a mortais, é uma vida sem penas.

Não invejo a sabedoria. 1005  
Gosto de andar atrás de outros bens, grandes  
e visíveis. Oh! Levar uma vida em beleza,  
dia e noite,

ser puro e reverente, rejeitar costumes  
fora da lei, aos deuses prestar honras! 1010

Que a Justiça avance bem clara, que avance de espada na mão,  
trespassando a garganta, com golpe mortal 1015  
do ímpio, do fora de lei, do injusto,  
filho de Equión, da terra nascido.

Aparece com a forma de touro 1020  
ou serpente multifauce ou leão ignispirante.  
Vai, ó Baco, com teu rosto sorridente,  
e ao caçador das Ménades rodeia-o com teu laço  
mortífero, quando ele tombar  
na manada das Bacantes.

*(Entra o Segundo Mensageiro, vindo do Citéron)*

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Ó palácio que outrora eras feliz à vista da Hélade, casa do velho de Sídon, o  
que semeou no solo, a messe nascida da terra do dragão, a Serpente<sup>56</sup>, como te <sup>1025</sup>  
lamento, apesar de ser um escravo! Mesmo assim, [para escravos honestos, são  
seus os desgostos dos amos]<sup>57</sup>.

## CORO

Que se passa? Trazes notícias das Bacantes?

<sup>56</sup> Mais uma vez se alude à lenda das origens de Tebas e do nascimento dos Espartos.

<sup>57</sup> O v. 1028 foi atetizado por Dobree, como interpolação vinda do v. 54 de *Medeia*.

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Morreu Penteu, filho de seu pai Equión.

1030

## CORO

Brómio soberano, mostraste que és um grande deus!

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Que palavras são as tuas? Que disseste? Acaso te alegras ó mulher, com as desgraças dos meus amos?<sup>58</sup>

## CORO

Como estrangeira, solto um grito de êxtase em bárbara melodia. De medo dos grilhões não mais tremerei.

1035

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Julgas que Tebas é assim desprovida de homens<sup>59</sup>?

.....

## CORO

É Díónisos, é Díónisos, e não Tebas, que detém minha força.

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Perdoável é a tua atitude. Mas regozijar-se com o mal praticado não fica bem, ó mulheres.

1040

## CORO

Diz-me, conta-me, como foi o fim desse homem injusto, e de injustiças executor.

<sup>58</sup> O Coro tem um primeiro momento de euforia, que espanta o Mensageiro, mas que este acaba por compreender, embora não possa deixar de o censurar (vv. 1039-1040).

<sup>59</sup> A lacuna foi assinalada por Brunck e Seidler. O verso está incompleto, e provavelmente falta outro ainda.

## SEGUNDO MENSAGEIRO

Depois que deixámos as paragens desta terra de Tebas e passámos a torrente do Asopo, começámos a ascensão das vertentes do Citéron, Penteu juntamente comigo – pois eu seguia o meu senhor –, bem como o estrangeiro, que guiava a nossa expedição. 1045

Detemo-nos primeiro num vale relvado, abafando qualquer roído dos passos ou da voz, para vermos sem sermos vistos. Havia aí uma ravina apertada entre rochas, humedecida por águas, por abetos ensombrada: era lá que as Ménades se sentavam, com as mãos entregues a doces trabalhos. 1050

Havia umas que coroavam de novo com festões de hera o tirso desguarnecido; outras que entoavam à compita báquicas melodias, como se foram poldros libertos do colorido jugo. O desgraçado de Penteu, que não vira a turba feminina, proferiu estas palavras: “Estrangeiro, do lugar onde estou, a minha vista não alcança estas refsalsadas Ménades. Mas, subindo aos penhascos e trepando a um abeto altaneiro, então poderei ver bem o impudor das Ménades”. 1055 1060

Logo a partir de então, vejo o prodígio do estrangeiro: pega no extremo de um ramo de abeto lá das alturas e vergou-o, vergou-o, vergou-o até ao negro solo<sup>60</sup>. Dobrava-o como um arco ou como uma roda bem redonda que faz o seu percurso delineando um círculo com o compasso<sup>61</sup>. Assim o estrangeiro, com as suas mãos, dobrou até chegar à terra o tronco das montanhas, praticando um acto inacessível aos mortais. A Penteu instalou sobre os ramos do abeto e solta das mãos a árvore, deixando-a erguer-se, direita, sem tremer, velando por que não derrubasse o seu cavaleiro. Elevou-se, bem alto, nas alturas do ar<sup>62</sup>, com o meu amo a cavalo nas suas costas. Estava mais para ser visto, do que para ser ele que avistava as Ménades. Quando assim estava prestes a tornar-se visível lá do cimo, e já não era possível ver o estrangeiro, uma voz clamou lá dos ares, Diónisos, ao que parece: “Jovens, trago-vos aquele que lançou a irrisão sobre nós e sobre mim e os meus rituais. Castigai-o vós!” Enquanto assim dizia, uma luz de um fogo sagrado<sup>63</sup> se ergueu entre o céu e a terra. 1065 1070 1075 1080

<sup>60</sup> O original repete o verbo três vezes, primeiro na forma composta, depois na simples. Exemplo único no diálogo trágico, como nota Dodds, *ad. loc.* “sugere a lenta descida do cimo da árvore”. A anáfora simples, essa, era suficientemente comum em Eurípides para motivar a paródia de Aristófanes.

<sup>61</sup> Este passo cheio de formas épicas contém dois símiles à maneira homérica, dos quais o segundo só permite uma tradução conjectural, baseada na possibilidade da equivalência de τόρνωι ao compasso dos antigos e no modo como se traçava uma roda. Willink, “Some problems”, 237-240, oferece a este propósito uma complexa explicação que envolve uma alteração no texto, lendo ἔγκυρτον τροχὸς por ἢ κυρτὸς τροχὸς em 1066.

<sup>62</sup> Literalmente é “direito no ar direito”. Traduzimos por “bem alto nas alturas” para permitir usar também palavras da mesma família.

<sup>63</sup> Mais uma vez aparece a ligação entre Diónisos e o fogo (supra vv. 596-603 e 757-758). Assim parece ter sucedido também na tragédia de Ésquilo, *Bassarai*, fr. 31 Mette e no fr. 70 b 15 Snell de Píndaro. Vide

O ar, nas alturas, manteve-se em silêncio, em silêncio manteve as suas  
 folhas a floresta da ravina; não se ouvia o grito de uma só fera. Sem terem  
 apreendido claramente o som, ergueram-se e voltavam os olhos para todos os  
 lados. Segunda vez ele deu ordens. Logo que as filhas de Cadmo perceberam  
 com clareza que era Baco que as mandava, partiram; não menos velozes do que  
 uma pomba eram os pés que as levavam na sua corrida impetuosa – Agave, a  
 mãe, as irmãs, do mesmo sangue nascidas, e as Bacantes todas. Atravessam de  
 um salto a torrente da ravina e os rochedos, enlouquecidas pela inspiração do  
 deus. Assim que viram o meu senhor montado no abeto, lançaram-lhe primeiro  
 pedras com toda a força do alto da torre de rochedos onde haviam trepado,  
 depois atiraram-lhe com ramos de abeto. Outras desfecham os tirsos pelo ar  
 contra Penteu, o mísero alvo; mas não o atingiam. É que fora do alcance do seu  
 zelo, estava o infeliz, apanhado sem poder escapar. Por fim, quebram ramos  
 de carvalho, tal como um raio, e tentam levantar as raízes, como se fosse com  
 alavancas sem ferro<sup>64</sup>. Como, porém, não atingiam o alvo dos seus esforços, disse  
 Agave: “Vamos, ponde-vos em toda a volta e agarrai no tronco, ó Ménades, para  
 apanharmos a fera trepadora, a fim de que ele não vá revelar as danças secretas do  
 deus”. Milhares de mãos se deitaram ao abeto e o arrancaram da terra. Sentado nas  
 alturas, das alturas é atirado e, no meio de milhares de gritos, cai ao chão Penteu.  
 Bem compreendera que a desgraça estava perto.

1085

1090

1095

1100

1105

1110

A primeira a começar o ritual do morticínio é a mãe, que cai sobre ele<sup>65</sup>. Penteu  
 atira com a mitra que tinha sobre o cabelo, para que, reconhecendo-o, o não imo-  
 lasse a desventurada Agave.

1115

Toca-lhe na face e diz<sup>66</sup>: “Sou eu, ó mãe, o teu filho Penteu, a quem deste à luz  
 no palácio de Equíon. Compadecete de mim, ó mãe, não sacrifiques o teu filho  
 por causa dos meus desvarios.”

1120

Com a boca a espumar e revolvendo os olhos em todas as direcções<sup>67</sup>, sem  
 saber pensar direito, e dominada por Baco, não a persuadiu o filho. Agarra-lhe

Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977), 108.

<sup>64</sup> Traduzimos *συνκεραινοῦσαι* do verso 1103 por “tal como um raio”, para sugerir a força sobrenatural das Ménades. Poderá também entender-se que elas actuam sobre o raio com o poder de Díónisos, como supõe Dodds. Temos, no entanto, de reconhecer, com Kirk, que o cortar dos ramos é aqui estranho.

<sup>65</sup> Principia aqui o ritual do *sparagmos*, a que aludimos na Introdução.

<sup>66</sup> Dodds observa que, com o retirar da mitra, Penteu recupera o equilíbrio e se arrepende, compreendendo enfim o alcance do seu erro. Não vemos razão para rejeitar, como Kirk, esta interpretação, nem para a antecipar para 1101-1102, como Jeniffer March, “Eurípides’ Bacchae”, 59. Deve notar-se, de qualquer modo, que a palavra-chave deste passo é *hamartia*, que Aristóteles, em passo famoso e muito discutido da *Poética* (1453 a 16), dá como condição para o perfeito herói trágico.

Repare-se ainda no gesto de Penteu ao tocar na face da mãe, que evoca a atitude de súplica.

<sup>67</sup> Os sintomas de delírio báquico correspondem aos de outros estados psíquicos anormais, como os do ataque de epilepsia descrito por Hipócrates em *Da doença sagrada* 7 nos mesmos termos (texto

o antebraço esquerdo, apoia o pé no flanco do desventurado e desarticula-lhe o ombro, não pela sua própria força, mas pela destreza que o deus infundira em suas mãos. 1125

Do outro lado actuava Ino, dilacerando as carnes. Antónoe e o bando todo das Bacantes assenhoreavam-se dele. Por todos os lados se erguia um clamor: ele gemia com o alento que lhe restava, elas soltavam gritos de triunfo. Levava uma o braço, outra um pé ainda calçado. Desnudavam-se as costelas dilaceradas pelas unhas. Todas as mãos estavam ensanguentadas das carnes de Penteu atiradas como quem joga à bola. 1130 1135

Jaz o corpo espalhado em pedaços, parte sob abruptos rochedos, outra parte na folhagem da floresta profunda, sem que seja fácil procurá-lo. A mísera cabeça, que coube à mãe agarrar com as suas mãos, espetou-a ela na ponta do tirso<sup>68</sup> e leva-a pelo meio do Citéron, como se fosse de um leão das montanhas, deixando ficar as irmãs na dança das Ménades. Avança jubilosa com os malfadados despojos, a caminho destas muralhas, invocando Baco como companheiro de caça, como colaborador na perseguição, como o que lhe outorgou o triunfo. Mas de lágrimas é o troféu que lhe leva. 1140 1145

Por mim, afasto-me para fora desta calamidade, antes que Agave chegue ao palácio. O melhor de tudo é ser sensato e venerar os deuses. E creio também que é a mais sábia das práticas para os mortais que dela usarem<sup>69</sup>. 1150

*(Sai o Segundo Mensageiro)*

#### CORO

Dancemos em honra de Baco,  
proclamemos bem alto o desastre  
de Penteu, descendente do dragão! 1155  
Daquele que envergou vestes mulheris,  
e empunhou o nártext, penhor do Hades,  
em tirso transformado<sup>70</sup>,  
com um touro à frente, a conduzi-lo à desgraça.  
Bacantes do país de Cadmo, 1160

mencionado por Dodds no seu comentário).

<sup>68</sup> Uma vez que os pintores, ao ilustrar a cena, mostram sempre a cabeça de Penteu agarrada pelos cabelos, Dodds supõe que espetá-la no tirso terá sido uma inovação de Eurípides.

<sup>69</sup> O próprio jogo vocabular ( κάλλιστον - σοφώτατον) das reflexões finais do Mensageiro remete o espectador para as perguntas do refrão usado pelo Coro no Estásimo terceiro, v. 877=897: τί τὸ σοφόν; ἢ τί τὸ κάλλιον;

<sup>70</sup> O nártext é a cana de funcho, que o festão de hera transforma em tirso.

o glorioso hino da vitória transformastes  
 em gemidos e lágrimas.  
 Belo combate, abraçar um filho  
 com a mão a gotejar sangue.

Mas eis que avisto, apressando-se direita ao palácio,  
 de Penteu a mãe, Agave, revolvendo os olhos.  
 Recebei o cortejo do deus báquico!

1165

*(Entra Agave, em desalinho, e de olhar transtornado, trazendo nas mãos a  
 cabeça de Penteu)*

AGAVE

Bacantes da Ásia!

ESTROFE

CORO

Porque me desinquieta, ai!

AGAVE

Das montanhas trazemos  
 um festão de hera para o palácio,  
 feliz caçada<sup>71</sup>!

1170

CORO

Bem vejo e acolho-te como companheira de cortejo.

AGAVE

Apanhei-a sem redes,  
 esta tenra cria <de um leão selvagem>,  
 como se pode ver.

1175

<sup>71</sup> O delírio de Agave, reconhecido nos sinais externos dos olhos revolvidos (vv. 1166-1167), manifesta-se agora, em todo o diálogo lírico, pela confusão que faz entre os cabelos encaracolados de Penteu e um festão de hera.



CORO

Em que lugar deserto?

AGAVE

O Citéron ...

CORO

O Citéron?

AGAVE

...o matou.

CORO

Quem o abateu?

AGAVE

A mim coube primeiro a honra.  
No tíaso chamam-me a bem-aventurada Agave.

1180

CORO

Quem mais o abateu?

AGAVE

De Cadmo ...

CORO

De Cadmo o quê?

AGAVE

...a descendência,  
mas depois de mim, depois de mim,

alcançou a fera. Feliz caçada foi esta<sup>72</sup>!

CORO

.....  
 .....

AGAVE

Participa na festa!

ANTÍSTROFE

CORO

Quê? Participo, ó desgraçada<sup>73</sup>?

AGAVE

O touro é novo<sup>74</sup>,  
 mal desponta no queixo  
 o tenro pêlo que lhe coroa a cabeça.

1185

CORO

O pêlo dá-lhe o ar de uma fera agreste.

AGAVE

Baco caçador,  
 com senso e saber, aproximou da fera  
 que aqui está as Ménades.

1190

CORO

É que o nosso soberano é um caçador.

<sup>72</sup> Wilamowitz conjecturou a perda de dois versos, que conteriam o comentário do Coro. Assinalámos a lacuna, por estar também no texto de Murray, mas a hipótese é desnecessária, conforme observa Dodds, tanto mais que há perfeita correspondência com a antístrofe.

<sup>73</sup> A festa era a omofagia, que o Coro, naturalmente, repele.

<sup>74</sup> O termo μόσχος pode aplicar-se a crias de outros animais, pelo que pode não haver contradição com a convicção de Agave de que foi a cabeça de um leão que ela trouxe.

AGAVE

Louva-lo?

CORO

Louvo.

AGAVE

Em breve os filhos de Cadmo...

CORO

E teu filho Penteu...

1195

AGAVE

...Elogiará a mãe,  
por ter apanhado uma caça como esta, a cria de um leão.

CORO

É coisa especial.

AGAVE

E de especial maneira.

CORO

Regozijas-te?

AGAVE

Felicito-me,  
por ter levado a termo, nesta caçada,  
grandes feitos, e manifestos.

## CORO

Mostra então aos cidadãos, desgraçada, a caça triunfal que vieste trazer.

1200

## AGAVE

Ó vós que habitais a cidade de Tebas de altas torres! Vinde cá ver esta fera que nós caçámos, nós, a filha de Cadmo, não com os dardos de correias de couro dos Tessálios, nem com redes, mas com as lâminas brancas das nossas mãos. E, depois disto, poderão os caçadores vangloriar-se das armas que em vão adquiriram aos seus fabricantes? Nós, foi com as nossas próprias mãos que o apanhámos e que pusemos em bocados os membros da fera.

1205

1210

Onde está o meu idoso pai? Que se aproxime! E Penteu, o meu filho, onde se encontra? Que ele suba os degraus de uma escada encostada à casa, a fim de pregar nos triglifos<sup>75</sup> esta cabeça do leão caçada por mim, que aqui estou.

1215

*(Entra Cadmo, acompanhado de servos que transportam um esquife com restos de Penteu)*

## CADMO

Segui-me, ó vós que trazeis esse fardo miserando de Penteu, segui-me, ó servos, para a frente do palácio. *(Apontando para o esquife)* É dele este corpo que aqui trago, depois de ter penado em buscas infindas, e de o ter encontrado desfeito em pedaços nos recessos do Citéron. Não houve um só bocado que apanhasse no mesmo lugar do solo: jaziam, pela floresta, em sítios inacessíveis.

1220

É que eu ouvi alguém falar dos arrojados cometimentos das minhas filhas, quando já estava de regresso às muralhas da cidade, vindo da companhia das Bacantes com o velho Tirésias. De novo volto à montanha, e trago o filho morto por obra das Ménades. Avistei ainda aquela que outrora gerou para Aristeu Actéon, Autónoe, e, juntamente com ela, Ino, essas desgraçadas, ainda sob o aguilhão do delírio, no meio dos bosques. Quanto à outra, Agave, alguém me disse que os seus báquicos passos se moviam para aqui, e o que ouvimos não era inexacto. Pois é ela que eu vejo, visão bem deplorável.

1225

1230

<sup>75</sup> Os triglifos são os colonelos que separam as métopas de um friso em estilo dórico. Na verdade, era nos intervalos das métopas que se penduravam os despojos.

## AGAVE

Bem podes, ó pai, gloriar-te acima de todos, por teres dado o ser àquelas que são, de longe, as filhas mais valentes de entre os mortais. A todas eu incluo, e a mim em especial, eu que abandonei a lança-deira junto do tear e me elevei a mais altos feitos, a caçar feras pelas minhas mãos. Nos braços transporto, como vês, este troféu máximo, que apanhei, a fim de que seja pendurado na frente do palácio. Recebe-o, ó pai, nas tuas mãos. Orgulha-te da minha caçada e convida para um festim os teus amigos. Bem-aventurado és, oh! Bem-aventurado, graças aos feitos por nós cometidos.

## CADMO

Ó dor desmedida, para que nem olhar se pode, ó crime cometido por mãos miserandas<sup>76</sup>! É bela a vítima que abateste para os deuses, e é para uma festa que convidas esta cidade de Tebas e a mim! Pelos teus males desgraçado, sou-o, em seguida, pelos meus também! Como o deus nos deitou a perder, com razão, é certo, mas em demasia – Brómio soberano, de nossa família nascido<sup>77</sup>!

## AGAVE

Como entre os homens a velhice é acrimoniosa e de olhar carrancudo! Quem me dera que o meu filho fosse um bom caçador, com habilidade igual à mãe, quando, na companhia de jovens Tebanos, se dispusesse a apanhar feras! Mas a única coisa que sabe fazer é lutar contra os deuses. Precisas de o repreender, ó pai! E se alguém o fosse chamar para comparecer à minha vista, a fim de contemplar a minha bem-aventurança<sup>78</sup>?

<sup>76</sup> Como observa Dodds, as palavras de Cadmo retomam em parte as de Agave, repondo-as na terrível realidade, ou por oposição (“dor desmedida” substitui “bem-aventurado”) ou por repetição num contexto que lhes muda o valor (“cometido”).

<sup>77</sup> Um ponto central da interpretação do drama: Cadmo reconhece a justiça do castigo divino, mas não deixa de apontar o seu exagero. É “a voz da humanidade” como escreve Dodds *ad locum*, comparando esta atitude com a de *Ájax* 951. Note-se como as últimas palavras, com um valor quase concessivo (οικείοις γεγώς – “de nossa família nascido”) acrescentam um tom ainda mais patético ao lamento.

<sup>78</sup> Prosseguindo no seu delírio, Agave termina o seu discurso com uma palavra-chave desta peça – εὐδαιμονία (1258). Em toda esta fala, a ironia atinge quase o grotesco.

CADMO

Ai! Ai! Quando descobrires o que fizeste, terrível será a tua dor. Mas se até ao fim persistires sempre no estado em que te encontras, não direi que és feliz, mas que a tua desgraça não é tão grande.

1260

AGAVE

Em tudo isto, que é que não está certo ou é motivo de dor?

CADMO

(*Apontando para o alto*) Primeiro que tudo, ergue os olhos para o céu<sup>79</sup>.

AGAVE

(*Erguendo os olhos para o céu*) Pronto! Porque me mandaste olhar para lá?

1265

CADMO

Parece-te que é o mesmo ou que se modificou?

AGAVE

Está mais brilhante do que dantes e mais translúcido.

CADMO

E ainda tens esse arrebatamento na alma?

AGAVE

Não entendo as tuas palavras. Mas, de algum modo, estou a ficar consciente e a libertar-me do meu pensar anterior.

1270

<sup>79</sup> Após o primeiro assomo de desconfiança de Agave (v. 1263), principia aqui a famosa cena da chamada à realidade da desvairada filha de Cadmo, sobre a qual vide G. Devereux, "The psychotherapy scene in Euripides' Bacchae", que conclui (p. 17): "A cena de psicoterapia nas Bacantes é clinicamente sem defeitos e persuasiva". Por sua vez Dodds comenta *ad locum* que "todo o diálogo está soberbamente imaginado" e recorda que Goethe, que considerava esta a melhor peça de Eurípides, escolheu os vv. 1244-1298 para traduzir em verso alemão como exemplo.

CADMO

Serás capaz de ouvir e responder com clareza?

AGAVE

Realmente, já me esqueci do que dissemos antes, meu pai.

CADMO

Qual foi a casa em que entraste para casar?

AGAVE

A Equión, descendente, ao que dizem, dos Dentes do Dragão, me deste em casamento.

CADMO

E então qual foi o filho que nesse lar geraste para o teu esposo?

1275

AGAVE

Penteu, saído da união entre mim e o pai.

CADMO

E agora de quem é a cabeça que tens nos braços?

AGAVE

É de um leão. Pelo menos, foi o que afirmaram as suas caçadoras.

CADMO

Olha bem a direito. Pequeno é o esforço de olhar.

AGAVE

*(Fita o seu troféu e faz um gesto de horror)* Céus! Que vejo? Que é que eu trago nas mãos? <sup>1280</sup>

CADMO

Olha bem de perto, a ver se percebes melhor.

AGAVE

*(Muito agitada)* O que eu vejo é a maior das dores, desgraçada de mim!

CADMO

De certeza que não te parece semelhante a um leão?

AGAVE

Não. É a cabeça de Penteu, ó desgraçada, que aqui tenho.

CADMO

Por mim pranteada, antes de tu a reconheceres.

1285

AGAVE

Quem o matou? Como veio ter às minhas mãos?

CADMO

Deplorável verdade, como chegaste fora do tempo!

AGAVE

Fala, que o meu coração está em sobressalto.

CADMO

Foste tu que o mataste, tu e as tuas irmãs.

AGAVE

Onde morreu? Em casa? Ou em que lugar?

1290



CADMO

No sítio onde outrora os cães dividiram os pedaços de Actéon<sup>80</sup>.

AGAVE

E que foi esse desgraçado fazer ao Citéron?

CADMO

Foi lá para escarnecer do deus e dos teus rituais báquicos.

AGAVE

E nós, como é que abordámos essas paragens?

CADMO

Estáveis em delírio, e toda a cidade se encontrava possessa de Baco.

1295

AGAVE

Díónisos nos deitou a perder, agora o compreendo.

CADMO

Para castigar a vossa insolência, já que não reconhecíeis nele um deus.

AGAVE

E onde está, ó pai, o amado corpo de meu filho?

CADMO

Andei à procura dele, com grande dificuldade, e aqui o trago.

---

<sup>80</sup> O mito de Actéon dilacerado pelos próprios cães, até certo ponto prefiguração do destino de Penteu, regressa aqui como uma maldição familiar que atingia os parentes de Cadmo. No v. 1227, o velho rei, ao começar a enumeração das Bacantes, antepõe ao nome de Autónoe, como um epíteto prenunciador de desgraça, que era “aquela que outrora gerou para Aristeu Actéon”.

## AGAVE

E está tudo bem reconstituído, membro a membro<sup>81</sup>? 1300

.....

## AGAVE

E qual foi a parte do meu desvario que coube a Penteu?

## CADMO

Foi igual para ambos, por não prestardes culto ao deus. Por isso ele nos envolveu todos numa só acusação, a vós e a Penteu, donde resultou a ruína da minha casa e minha, já que, privado da descendência masculina, vejo agora este fruto do teu ventre, ó desgraçada, perecer da forma mais afrontosa e vil. Era por ele que a casa respirava<sup>82</sup>. (*Dirigindo-se ao cadáver*) Eras tu, ó filho, que sustentavas o nosso palácio, tu que nasceras de uma filha minha e eras o terror da cidade. Ao velho que aqui está, ninguém intentava ultrajar, ao ver o teu rosto, pois lhe davas o merecido castigo. E agora, privado de honra, serei exilado do meu palácio, eu, Cadmo, o grande, aquele que semeou a raça tebana, o que colheu a mais formosa messe<sup>83</sup>. Ó mais caro dos homens – pois, mesmo morto, contarás para mim entre os que me são mais caros, ó filho – não mais hás-de tocar com as mãos nesta barba, chamar-me pai da tua mãe, abraçar-me e dizer: “Quem te ofende, quem te desrespeita, ó ancião? Quem te aflige e perturba o teu coração? Diz, para eu castigar quem te fez mal, ó pai”. Agora sou um infeliz, e tu 1305  
1310  
1315  
1320

<sup>81</sup> Os editores supõem aqui a existência de uma lacuna, uma vez que era de esperar, nesta longa *stichomythia*, a resposta negativa de Cadmo (apenas Murray sugere, no seu aparato crítico, que talvez fosse mais apropriado neste ponto o silêncio de Cadmo). Duas fontes distintas, o resumo do final da peça pelo retor Apsines (séc. III d.C.) e um trecho do *Christus Patiens* (sobre o qual vide supra, nota 19), levam a crer que Agave recompunha em cena os fragmentos do corpo do filho e dirigia um lamento especial a cada um. Discute-se, porém, se era neste passo que se localizava o horripilante acto (Robert, Kirk, March), ou depois do v. 1329 (Wilamowitz, Murray, Dodds). Por sua vez, Willink, “Some problems”, 44-46, nega a execução em cena de um processo sem exemplo no teatro grego que seria, pensa ele, se não γελοῖον, pelo menos μικρόν. Segundo este autor, nada nos obriga à suposição de que a *compositio membrorum* se faria à vista dos espectadores: apenas o ajustamento da cabeça ao corpo. Mais recentemente, J. March, “Euripides’ Bacchae”, 63, seguindo P. Easterling, presume que tal cena marcaria a reintegração dos valores humanos perante o sofrimento da morte. Não nos parece, todavia, que entre os vv. 1300-1301 possa haver mais que uma breve resposta de Cadmo, uma vez que Agave ainda não terminou o interrogatório que a leva ao conhecimento da terrível realidade.

<sup>82</sup> O texto diz “via”. Dodds, *ad locum*, cita a este propósito vários paralelos do próprio Eurípides que comprovam este emprego metafórico do verbo, que considera o herdeiro como os olhos da casa. Escrevemos, em vez disso, “respirava” como metáfora mais usual em português para exprimir a mesma noção.

<sup>83</sup> Sobre esta lenda já várias vezes referida, vide infra, nota 85.

um desgraçado, mísera mãe é a tua, desditosos os teus parentes. Se há aí alguém que desdenhe dos deuses, que ponha os olhos nesta morte e creia na divindade. 1325

### CORO

Dói-me a tua sorte, ó Cadmo. Justa é a pena do filho de tua filha, mas dolorosa para ti.

### AGAVE

Tu vês, ó pai, como a minha vida mudou.<sup>84</sup>

(*Diónisos aparece na “mechane”*)

### DIÓNISOS

.....  
 ..... Hás-de mudar-te em serpente e a forma de um animal ofídio 1330  
 tomará tua mulher Harmonia, filha de Ares, a quem, sendo mortal, desposaste.  
 Com tua esposa hás-de conduzir um carro de bois, segundo reza um oráculo de  
 Zeus, como chefe de bárbaros. Muitas serão as cidades que derrubarás com teu 1335  
 incontável exército. Mas quando saquearem o oráculo de Lóxias, miserando será  
 o regresso que terão. Salvar-te-á Ares, a ti e a Harmonia, e para a terra dos bem-  
 aventurados transferirá a vossa existência<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> A lacuna maior é sem dúvida esta (talvez de 50 versos, ou seja o equivalente a duas colunas do papiro), uma vez que o *deus ex machina* já vai adiantado na profecia em que, como é habitual nas tragédias euripidianas, se anuncia o destino das figuras principais. A avaliar pelo argumento antigo e pelo *Christus Patiens*, devia aqui predizer-se que os descendentes de Cadmo seriam um dia expulsos da sua cidade, e Agave e as irmãs deviam abandoná-la de imediato (cf. v. 1365). Para uma tentativa de reconstituição da profecia, a partir de fragmentos do *Christus Patiens*, vide Willink, “Some problems”, 46-49.

<sup>85</sup> A profecia respeitante a Cadmo e Harmonia, única parte que se conserva, parece reunir elementos díspares, tal a sua complexidade.

A tradição mitológica dizia que Cadmo, filho de Agenor, viera de Sídon e fundara a cidade de Tebas (cf. supra, vv. 170-172) e semeara os dentes do dragão. Dessa sementeira brotaram homens armados, que ele conseguiu aniquilar, fazendo-os lutar uns contra os outros. Os cinco sobreviventes, os Spartoi (“homens semeados”) tornaram-se os antepassados da nobreza de Tebas. A estes acontecimentos se referem os vv. 263-265 e 1314-1315. À sua qualidade de introdutor do alfabeto (as “letras fenícias”, de que fala Heródoto 5.58) não se alude na peça.

Cadmo desposou Harmonia, filha de Ares e Afrodite, e, como tal, veio a ser incluído naquele restrito grupo de mortais a quem era concedido um além feliz, devido ao seu parentesco com os deuses (do primeiro exemplo, Menelau, diz-se expressamente na *Odisseia* IV. 561-569 que será arrebatado para a Planura Elísia porque possui Helena e, aos olhos dos deuses, é genro de Zeus. Na *II.ª Olímpica* 68-80 Píndaro enumera Cadmo entre os homens justos a quem foi dada a recompensa de viver na Ilha dos Bem-aventurados (ou Ilhas, segundo tentámos provar em “Textkritisches zu

Quem profere estas palavras é Diónisos, filho, não de um pai mortal, mas de Zeus. Se tivésseis sabido ter senso, o que não quisestes, poderíeis ser felizes, tendo por aliado o filho de Zeus.

1340

CADMO

Diónisos, nós te imploramos! Cometemos um erro!

DIÓNISOS

Tarde nos compreendestes. Quando era altura, não nos conheceíeis.

1345

CADMO

Bem o sabemos. Mas excessivo é o teu castigo.

DIÓNISOS

Mas é que, sendo um deus, fui por vós insultado.

---

Pindar Ol. 2.76-77” in: *Miscellanea Critica*, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Berlin 1964, 240-243 [= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira II: Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos*, Coimbra, 2014, pp. 255-258]). Precisamente nesse texto se fundem, pela primeira vez, que saibamos, as crenças distintas quanto a esse local de delícias, a dos Campos Elísios e a das Ilhas dos Bem-aventurados. (No nosso livro, *Concepções Helénicas de Felicidade no Além, de Homero a Platão* (Coimbra, 1955), 66, discutimos esse ponto, bem como a variedade de tradições a esse respeito presente no teatro de Eurípidés (*ibidem*, pp. 69-71 e 140 e nota 4, onde se refere também o passo das *Bacantes* em apreço [= *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira I: Estudos sobre a Grécia Antiga. Dissertações*, Coimbra, 2013, pp. 55-58, 109 e nota 4]). O que é curioso no presente caso é que Cadmo parece não considerar essa regalia um benefício. Pelo contrário, acrescenta desalentadamente: “nem sequer navegarei pela corrente do Aqueronte abaixo, para aí encontrar a paz” (vv. 1361-1362). A esse propósito, Dodds comenta que “está psicologicamente certo: às vítimas mortais do deus nenhum conforto restava senão a sua mortalidade (...) e o cansado ancião até disso se vê privado”.

Quanto aos restantes elementos, temos a transformação em serpente, cuja duração não fica clara na profecia, e que poderá estar relacionada com a função de deusa do palácio, exercida por Harmonia em tempos micénicos (Nilsson, *Minoan-Mycenaean Religion*, <sup>2</sup>1950, 310 sqq.). Dodds, que cita aquele autor, aventa ainda, com base sobretudo em Heródoto 5.61, que o exílio de Cadmo e Harmonia pode reflectir a queda da realeza micénica e o declínio dos cultos a ela associados, que Cadmo e a sua horda de bárbaros poderá identificar-se com os Ἐγγελεῖς que Hecateu (fr. 73 Jacoby) localizou no Epiro setentrional e outros autores mais tardios na Albânia ou no Montenegro, o que explicaria a presença do carro de bois, destinada a fornecer a etimologia da cidade de Βουθόη na Ilíria, que se dizia fundada por Cadmo. Esta parte da profecia, contida no oráculo de Zeus, é continuada por outro de Apolo (Lóxias), que advertia dos perigos de saquearem o santuário de Delfos.

Merece especial referência a dor de Cadmo pelo facto de estar condenado a atacar o que ele considera o seu próprio país, “os túmulos e altares helénicos” no meio dos bárbaros (vv. 1354-1356).

## CADMO

Não devem os deuses igualar a sua ira à dos mortais<sup>86</sup>.

## DIÓNISOS

Há muito que Zeus, meu pai, aprovou estes acontecimentos.

## AGAVE

Ai! Ai! Está decretada, ó ancião, a nossa desventurada fuga.

1350

## DIÓNISOS

E então porque hesitais ante a força da necessidade?

## CADMO

(*Voltando-se para Agave*) Ó filha, a que extremos de desgraça chegámos <todos><sup>87</sup>, tu, ó desgraçada, e as tuas irmãs, e o desventurado que eu sou. Já velho, irei para o meio dos bárbaros como um estrangeiro. E sobre mim impende ainda a profecia divina de arrastar contra a Hélade uma expedição de uma mescla de bárbaros. E, à frente das lanças, hei-de conduzir a filha de Ares, Harmonia, 1355  
minha esposa, contra os altares e túmulos helénicos, eu, uma serpente, a ela, com a forma selvagem de uma serpente. Não cessarão os meus males, pobre de mim, 1360  
nem sequer navegarei pela corrente do Aqueronte abaixo, para aí encontrar a paz<sup>88</sup>.

## AGAVE

(*Abraçando-se a Cadmo*) Ó pai! E eu, privada de ti, hei-de ir para o exílio!

<sup>86</sup> Eurípides pusera na boca do servo de *Hipólito*, v. 120, uma censura a Afrodite ainda mais evidente: “Pois os deuses devem ser mais sensatos do que os mortais”. Muitos autores vêm nestes passos uma crítica aberta à religião. Mas os deuses gregos são impassíveis e, por isso mesmo, inflexíveis. “Não precisamos de concluir que o poeta nega os seus títulos à veneração: fazê-lo seria confundir a concepção grega de divindade com a cristã” – observa Dodds *ad locum*.

<sup>87</sup> A palavra do v. 1353 que traduzimos por “todos” falta no manuscrito, mas vem preencher uma lacuna métrica, além de completar o sentido da frase. A proposta de emenda é de Kirchhoff, que se baseou no texto do *Christus Patiens* referido supra, nota 19.

<sup>88</sup> Sobre o significado deste protesto, vide supra, nota 85. O Aqueronte, um dos rios do inferno grego, é muitas vezes tomado como o símbolo do próprio reino dos mortos.

## CADMO

Porque lanças os braços em volta de mim desventurada filha, e, tal como o alvo cisne, proteges este ser indefeso que eu sou<sup>89</sup>?

1365

## AGAVE

Arrancada da pátria, para onde hei-de voltar-me?

## CADMO

Não sei, filha. De pouca monta é a ajuda de teu pai.

## AGAVE

Adeus, ó casa, adeus ó cidade paterna!  
Na desgraça te abandono, do meu lar fugitiva.

1370

## CADMO

Vai, ó filha, para a casa da mulher de Aristeu<sup>90</sup>.

.....

<sup>89</sup> Os vv. 1364-1365 comparam a atitude de Agave com a de um cisne (κύκνος), ave que era considerada modelo de devoção filial (*Electra* 151 sqq.), e a situação de Cadmo com a de um zângão (κηφήν), como animal incapaz de trabalhar. A *Suda*, léxico do séc. X, esclarece que esta última denominação também podia aplicar-se a um homem sem força para fazer nada. O adjectivo πολιόχρων ('grisalho') está em concordância com κηφήνα, embora, como observa o dicionário de Liddell-Scott, se aplique à plumagem do cisne (o manuscrito tem o nominativo). A emenda para o acusativo, que Murray adopta, foi feita por Musgrave e, por sua vez, Heath propôs ler o acusativo κύκνον em vez de κύκνος. A edição de R. Y. Tyrrell (London 1936) restaura a versão do códice e comenta, apoiando-se em vários paralelos do próprio Eurípides: "Não há alusão a idade, mas só a cor, em πολιόχρος. Πολιός, do qual se podia esperar que contivesse antes uma referência à velhice, é aplicado por Eurípides à atmosfera, ao feno, ao mar e à cor de um cisne (*Héraclès* 110); κηφήνα significa "indefeso" e concorda com με.

É esta última interpretação, apoiada na tradição manuscrita, que seguimos ao traduzir o texto, embora concordemos com Verdenius, "Notes I", 363, que πολιός (a despeito de πολίων αἰθέρα em *Orestes* 1376) dificilmente pode sugerir esplendor.

<sup>90</sup> Ao v. 1371 segue-se necessariamente uma lacuna, conforme assinalou Hermann, pois no texto não figura a palavra de que Ἀρισταίου é determinativo; mas, sendo Aristeu o marido de Antónoe (supra, vv. 1227-1228), parece mais provável, entre as muitas hipóteses propostas, a de que Cadmo aconselhava a filha a refugiar-se por algum tempo na casa desse familiar, que, segundo Pausânias 10.17.3, deixara Tebas após a morte de Actéon. Willink, "Some problems", 49-50, tenta reconstituir um verso perdido, que mais uma vez ligava o destino de Actéon com o de Penteu, alegando que Aristeu é uma figura demasiado obscura no drama para ser aqui mencionada. Mas neste passo ele aparece apenas como patronímico.

## AGAVE

Por ti eu gemo, ó pai.

## CADMO

E eu por ti, filha,  
e por tuas irmãs eu choro.

## AGAVE

Horrível foi este ultraje  
que sobre a tua casa lançou  
Díónisos soberano.

1375

## DIÓNISOS

Também eu sofri da vossa parte agravos,  
eu, que tenho em Tebas um nome imperecível.

## AGAVE

Que passes bem, meu pai!

## CADMO

Que passes bem,  
pobre filha! Mas dificilmente o conseguirás<sup>91</sup>.

1380

## AGAVE

Conduzi-me, vós que me escoltastes, onde eu possa  
reunir as desventuradas companheiras de exílio, minhas irmãs.  
Oxalá eu chegue onde  
nem o Citéron tremendo me veja a mim,  
nem eu aviste com os meus olhos o Citéron,

1385

<sup>91</sup> Para manter, dentro do possível, a ambiguidade do texto, traduzimos χαίρε (fórmula habitual de saudação, à chegada ou à partida, que rigorosamente significa “regozija-te”), por “que passes bem”, o que permite o comentário desalentado de Cadmo no v. 1380.

nem exista de um tirso a lembrança.  
A outras Bacantes o seu culto.

### CORO

Muitas são as formas do divino<sup>92</sup>  
e muita coisa os deuses fazem sem contar.  
Vimos o que esperava não se realizar,  
p'ra o que não se sabia o deus achar caminho.  
Assim vistes o drama terminar.

1390

---

<sup>92</sup> Com exceção do primeiro verso (a propósito do qual Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysos*, 149, observa que “era, uma conclusão bastante apropriada para uma peça em que um deus proteico se manifestou de formas tão variadas”), as palavras finais do Coro são as mesmas com que encerram *Alceste*, *Medeia*, *Andrômaca* e *Helena*. Por sua vez, *Ifigênia entre os Tauros*, *Orestes* e *As Fenícias* têm finais iguais entre si. Tudo isto leva a supor que Eurípides não considerava muito importantes as últimas palavras da peça. Veja-se, no entanto, uma defesa hábil da propriedade destes desfechos em Mary Lefkowitz, “‘Impiety’ and ‘atheism’ in Euripides’ Dramas”, 80-81.



Página deixada propositadamente em branco

## ÍNDICE DE AUTORES ANTIGOS

- Alceu  
Fr. 326 Lobel-Page: 108 n. 23  
Fr. 365 Lobel-Page: 25 n. 2
- Álcman  
Fr. 79 Page: 25 n. 2
- Anacreonte: 389 n. 106
- Anaxágoras: 332
- Antífonte  
Fr. 44A Diels-Kranz: 90 e n. 52  
Fr. 44 A7 B2 Diels-Kranz: 259 n. 56,  
288 n. 55
- Aristófanes  
*Acarnenses* 480-489: 255 n. 41  
*As mulheres que celebram as Tesmofórias*:  
285 n. 46, 378 n. 84  
*As Rãs* 67: 405 n. 2; 316-408: 153 n. 113  
*Aves* 851: 123 n. 45; 842: 327  
*Vespas* 1326: 327
- Aristófanes de Bizâncio: 75, 406
- Aristóteles: 246 n. 10, 406  
*Poética*: 170 n. 16, 334 n. 16  
1449a: 170 e n. 17, 171; 1449a 20-24:  
455 n. 38; 1449a 21: 366 n. 60;  
1449a 21-28: 405 n. 3  
1452b: 77 e n. 10, 137 n. 62, 328 e n. 4  
1453a 16: 477 n. 66; 1453b 1-7: 252  
e n. 29  
1454b 1: 250  
1456a: 85, 254 e n. 36; 1456a 25-32:  
369 n. 71  
1461b 20-21: 248  
*Política*: 431 n. 11  
*Retórica*  
1373b, 1375a: 90 n. 53  
1375b: 189 n. 16  
1400b 17-28: 441 n. 27  
1417a: 142 n. 73
- Arquíloco: 10 n. 1  
Fr. 105 West: 108 n. 23  
Fr. 126 West: 301 n. 80
- Baquílides: 33  
Ode de vitória V: 142 n. 73
- Cícero  
*Tusculanas* I.46.111: 10
- Ciclo Épico: 165, 168, 360 n. 40, 370 n. 78  
*Cantos Cíprios*: 387 n. 99
- Destruição de Tróia*: 345 n. 1  
*Edipodia*: 76  
*Epígonos*: 76  
*Pequena Iliada*: 165-166 e n. 4, 345 n. 1  
*Tebaida*: 76
- Clemente de Alexandria  
*Protréptico* 12, p. 84,2 Stählin: 413 n. 20
- Corina: 285-286 n. 48
- Crisipo: 255-256
- Crítias: 328
- Demóstenes  
*Discurso da Embaixada* 246-247: 84
- Dicearco: 246 n. 10
- Dídimo: 101 n. 2, 103 n. 4
- Diógenes de Apolónia: 332
- Diógenes Laércio  
*Vidas e teorias dos filósofos ilustres*  
11.134: 246 n. 10
- Eliano  
*Varia Historia* III.8: 327
- Ésquilo: 75 n. 1, 138 n. 65, 140 n. 69, 144 n.  
82, 165, 455 n. 38  
*As Mulheres de Etna* (tragédia perdida):  
47 n. 2, 170 n. 16  
*Bassarae*, fr. 31 Mette: 476 n. 63  
*Egeu* (tragédia perdida): 248  
*Filoctetes*: 168  
*Licurgeia* (trilogia perdida): 143 n. 77, 406  
*O Julgamento das Armas* (obra perdida):  
188 n. 13  
*Oresteia*: 327, 364 n. 52,  
*Agamémnon*: 84, 333 n. 12, 371 n. 79;  
160: 466 n. 51; 360: 150 n. 96; 687-  
691: 439 n. 22; 689-690: 393 n. 115;  
1260-1278: 366 n. 61  
*Coéforas*: 252 n. 28  
*Euménides*: 170 n. 16, 334 n. 16, 367 n. 62  
*Os Sete contra Tebas*: 77, 103 n. 7, 107 n.  
19; 1030: 130 n. 54  
*Penteu* (obra perdida): 406  
*Persas* 97-99: 150 n. 96; 306, 317: 430 n.  
4; 610-618: 118 n. 38  
*Prometeu Agrilhoado* 209-210: 278 n. 21;  
365-372: 47 n. 1; 420: 430 n. 4; 441-  
506: 87 e n. 36, 115 n. 33; 992: 392 n.  
113; 1078: 150 n. 96

- Estesícoro  
 Papiro de Lille: 76-77 e n. 7
- Eumelo  
*Korinthiaka*: 244 e n. 4
- Eurípides: 76, 85, 241-495  
*Alceste*: 240 n. 82, 243, 326 n. 132, 495 n. 92  
*Alcméon* (obra perdida): 405  
*Alexandre* (tragédia perdida): 327, 328 e n. 2, 333 n. 12, 374 n. 80  
*Andrômaca*: 240 n. 82, 285 n. 46, 326 n. 132, 495 n. 92; 100-102: 368 n. 70  
*Antígona* (tragédia perdida): 77 n. 9  
*Antiope*, fr. 184 Nauck: 101 n. 2  
*As Bacantes*: 240 n. 82, 258, 326 n. 132, 405-495; 1094: 155 n. 120; 1316-1322: 395 n. 121; 1365: 354 n. 28  
*As Fenícias*: 103 n. 7, 159 n. 125, 240 n. 82, 291 n. 60, 326 n. 132, 495 n. 92; 183: 392 n. 113  
*As Peliades* (tragédia perdida): 243, 269 n. 6  
*As Suplicantes*: 149 n. 95, 244 n. 2  
*As Troianas*: 327-403, 406  
*Cíclope*: 243; 11-12: 321 n. 125  
*Egeu* (tragédia perdida): 293 n. 62  
*Electra*: 257, 389 n. 105; 151 sqq.: 493 n. 89  
*Erecteu*, fr. 350 Nauck: 391 n. 109  
*Hécuba*: 285 n. 46, 376 n. 82; 744: 256 n. 45; 905-952: 369 n. 71; 1187-1194: 289 n. 58; 1259-1267: 366 n. 58  
*Helena*: 240 n. 82, 326 n. 132, 405 n. 3, 495 n. 92; 1478-1486: 443 n. 30  
*Héraelas*: 251 n. 24, 258, 473 n. 55; 110: 493 n. 89  
*Heraclidas*: 327-328: 311 n. 103; 843-866: 437 n. 17  
*Hipólito*: 253, 258, 285 n. 46, 415; 79: 439 n. 24; 120: 492 n. 86; 616-629: 289 n. 57; 731-751: 410 n. 15; 732-751: 443 n. 30  
*Ifigénia em Aulide*: 364 n. 53, 405  
*Ifigénia entre os Tauros*: 240 n. 82, 258, 326 n. 132, 495 n. 92; 159-166: 118 n. 38; 263: 155 n. 120  
*Ino* (tragédia perdida): 318 n. 118  
*Íon*: 257, 405 n. 3; 1078-1086: 153 n. 113  
*Medeia*: 240 n. 82, 243-326, 406, 469 n. 53, 495 n. 92; 54: 474 n. 57  
*Orestes*: 240 n. 82, 257, 258, 326 n. 132, 405 e n. 3, 406, 495 n. 92; 115: 118 n. 38; 408: 367 n. 62; 1376: 493 n. 89; 1650: 367 n. 62  
*Palamedes* (tragédia perdida): 327, 328 e n. 2, 360 n. 40  
*Sísifo* (drama satírico perdido): 327, 328
- Górgias  
*Encómio a Helena*: 333
- Hecateu  
 Fr. 31 Jacoby: 441 n. 27  
 Fr. 73 Jacoby: 491 n. 85
- Heraclito: 332  
 Fr. B 85 Diels-Kranz: 256 e n. 43  
 Fr. 93 Diels-Kranz: 363 n. 51
- Heródoto: 47 n. 3, 430 n. 4  
*Histórias*  
 1.12: 368 n. 70; 1.122: 439 n. 22  
 2.49: 407  
 3.119: 142 n. 73  
 4: 389 n. 106; 4.85: 144 n. 79  
 5.58: 490 n. 85; 5.61: 491 n. 85  
 7.35: 278 n. 22
- Hesíodo: 244 n. 2  
*Teogonia*: 53  
 72: 392 n. 113  
 94-103: 277 n. 20  
 224-231: 442 n. 28  
 411-452: 244; 441-452: 362 n. 45  
 820-880: 47  
 901-906: 278 n. 21  
*Trabalhos e Dias*  
 171: 32
- Hipócrates  
*Da doença sagrada* 7: 477-478 n. 67
- Homero: 244 n. 2  
 Poemas Homéricos: 76, 179 n. 3, 181 n. 5, 188 n. 13, 283 n. 36, 351 n. 20, 356 n. 30, 362 n. 43, 368 n. 69, 406  
*Iliada*: 69, 76, 165, 210 n. 42, 213 n. 45, 251 n. 24, 252, 285 n. 47, 345 n. 1, 346 n. 5, 458 n. 44  
 I.31: 355 n. 29; 200: 199 n. 28; 498-502: 390 n. 107; 500-501: 271 n. 11  
 II.557-558: 189 n. 16; 657-670: 39

- III.276-280: 276 n. 19, 299 n. 71; 278-279: 367 n. 62  
 IV.401-410: 54; 406: 106 n. 9  
 VI.130-140: 407 n. 8; 356-358: 365 n. 55; 405-496: 200 n. 30  
 VII: 222 n. 57, 231 n. 70; 219-220: 179 n. 4; 661-663: 207 n. 36  
 VIII.280-299: 231 n. 69  
 IX.336 sqq.: 233 n. 74; 502-512: 442 n. 28  
 XI.5-9: 179 n. 1; 369-395: 225 n. 63  
 XIII: 231 n. 70; 301: 144 n. 81; 312-313: 225 n. 63  
 XIV.325: 407 n. 8  
 XV.189-192: 40  
 XIX.258-260: 276 n. 19, 299 n. 71; 339-412: 441 n. 27  
 XXI: 198 n. 25  
 XXII.395-405: 222 n. 58  
 XXIII.62-76: 380 n. 90; 65-76: 90 n. 56; 140-153: 448 n. 32  
 XXIV.493-498: 368 n. 65  
*Odisseia*: 76, 165, 168 e n. 14, 179 n. 3, 244, 366 n. 59, 458 n. 44  
 I.107: 272 n. 12  
 IV.561-569: 490 n. 85  
 VIII.487-520: 345 n. 1  
 X.519-520: 118 n. 38  
 XI.325: 407 n. 8; 540-564: 238 n. 80; 576-581, 582-592, 593-600: 25 n. 2  
 XII.69-70: 244 n. 3, 269 n. 3; 85-94: 321 n. 125  
 XIX.177: 356 n. 30  
 XXIII.411-412: 218 n. 53  
 XXIV.74: 407 n. 8
- Horácio  
*Odes*  
 I.7.21-32: 221 n. 56  
 I.14: 108 n. 23  
*Marmor Parium*: 243  
 60: 405 n. 1  
 Néofron: 246 e n. 10  
 Pausânias  
*Descrição da Grécia*  
 2.3.6: 245, 270 n. 8; 2.3.10: 244 n. 4;  
 2.3.11: 244  
 6.7.1-2: 39 n. 1  
 7.21.1-5: 151 n. 99  
 9.12.3: 429 n. 3; 9.16.1: 146 n. 87;  
 9.16.7: 429 n. 3  
 10.7.4: 351 n. 20  
 Píndaro: 7-71, 86, 277 n. 20, 468 n. 52  
*Olimpicas*: 11  
 I: 12, 19-25, 41, 47 n. 2; 34-35: 14  
 II: 12, 14, 27-33, 41; 57-61: 54; 68-80: 490 n. 85  
 VI: 23  
 VII: 12, 35-41  
 IX: 10 n. 1; 21-27: 12-13; 27-29: 13  
 XIII.67-68: 13, 233 n. 75; 74: 244 n. 4, 269 n. 7  
*Píticas*: 11  
 I: 11 e n. 2, 12, 41, 43-48, 53, 354 n. 27  
 II: 25 n. 2  
 IV: 41  
 VIII: 11, 49-55  
 IX.131-136: 13  
 X: 11; 83-84: 13; 110-111: 12 n. 4  
 XI.78-90: 12 n. 4  
*Nemeias*: 11, 12  
 I: 57-63, 70 e n. 3  
 VI.1-7: 13-14  
 X: 65-71, 388-389 n. 105  
*Ístmicas*: 11, 12  
 VI: 106 n. 10, 429 n. 2  
 Fr. 70 b 15 Snell: 476 n. 63  
 Fr. 150 Snell-Maehler: 54 n. 4
- Platão  
*A República*: 431 n. 11  
 I.336a: 167 e n. 11  
 III. 391b: 448 n. 32; 414b: 440 n. 25  
 IV. 436a-439e: 256  
 VI.488a-489a: 224 n. 61  
 VIII.552c-e: 354 n. 28  
*As Leis* 890d: 466 n. 51  
*Crátilo*: 439 n. 22; 435d: 199 n. 26  
*Crítion* 49c: 301 n. 80  
*Fedro* 249a: 32  
*Protágoras*: 86; 322a-c: 115 n. 33
- Plutarco  
*Moralia* 407c-f: 363 n. 51  
*Vida de Alexandre* 2: 406 n. 6

Safo: 285-286 n. 48

Sátiro

*Vita Euripidis* 32: 405 n. 1

Semónides

Fr. 7 West ("Sátira contra as Mulheres"):  
285 n. 46

Simónides: 10, 33

Fr. 38 Page: 143 n. 75

Sófocles: 73-240, 254 n. 36

*Ájax*: 75 n. 1, 163-240, 251, 360 n. 40,  
415; 951: 484 n. 77

*Antígona*: 75-162, 163, 208 n. 40, 235 n.  
76, 240 n. 82; 845: 429 n. 2

*As Traquínias*: 75 n. 1, 84 n. 28, 163,  
208 n. 40

*Édipo em Colono*: 75 n. 1, 103 n. 5

*Electra*: 240 n. 82

*Filoctetes*: 75 n. 1

*Rei Édipo*: 85, 103 n. 5, 136 n. 58, 208 n.  
40, 244 n. 2

*Teucro* (tragédia perdida): 221 n. 56

Sólon

Fr. 13 West: 301 n. 80

Fr. 23 West: 283 n. 36

Suda: 391 n. 109, 493 n. 89

s.v. Néofron: 246 n. 10

Teógnis

869-872: 167 n. 11, 301 n. 80

Tucídides

*Guerra do Peloponeso*

33.2, 6.15.2: 354 n. 27

Virgílio

*Eneida* 2.234-249: 345 n. 1

Xenófanes

Fr. 18 Diels-Kranz: 87, 115 n. 33

