

UNIVERSIDADE DE AVEIRO Departamento de Línguas e Culturas  
2001

Maria Fernanda Amaro  
De Matos Brasete

O Prólogo na Tragédia Euripídiana

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Manuel de Oliveira Pulquério, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade Católica de Viseu.

## **JÚRI**

### *Presidente:*

Doutor **JOSÉ PEREIRA TAVARES**, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro.

### *Vogais:*

Doutor **MANUEL DE OLIVEIRA PULQUÉRIO**, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade Católica-Viseu (Orientador).

Doutor **TELMO DOS SANTOS VERDELHO**, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro (Co-orientador).

Doutora **MARIA DO CÉU GRÁCIO ZAMBUJO FIALHO**, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Doutor **VICTOR JOÃO VIEIRA JABOUILLE**, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Doutor **JOÃO MANUEL NUNES TORRÃO**, Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro.

Doutor **CARLOS DE MIGUEL MORA**, Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Manuel de Oliveira Pulquério, meu orientador, pela confiança que depositou no meu trabalho, pelo apoio e incentivo constantes, pela generosidade extrema das suas palavras, pelos doutos esclarecimentos que me prestou ao longo destes anos, desejo expressar o meu mais profundo agradecimento.

Ao Professor Doutor Telmo Verdelho, meu co-orientador, a quem devo uma disponibilidade sem limites e um acompanhamento amigo e encorajador, ficarei, para sempre, grata.

Ao Professor Doutor João Manuel Torrão, que tão compreensivamente me apoiou nos momentos mais difíceis, com palavras de confiança e estímulo, devo um agradecimento muito especial e que, possivelmente, nunca serei capaz de expressar por palavras.

A todos os colegas e amigos, a quem devo amizade e uma inestimável colaboração, espero, um dia, poder retribuir.

Aos meus pais, ao meu marido e à minha irmã, que me apoiaram com plena dedicação nas minhas responsabilidades familiares, tornando possível a conclusão deste trabalho, não tenho palavras para agradecer.

Ao meu pai e aos meus filhos, dedico este trabalho.

## RESUMO

Na tragédia euripídiana, o “prólogo” tem constituído, desde a crítica aristofânica até aos nossos dias, um *locus classicus* de controvérsia e discussão. O centro da problemática gravita em torno da variedade formal e da multiplicidade de funções que a ‘primeira parte’ da tragédia granjeou nas peças do último grande poeta trágico ateniense. Na *poiesis* da tragédia euripídiana o *prologos*, enquanto espaço liminar do drama, é, estrategicamente, explorado como a primeira fase de ‘construção’ do *mythos* trágico, revelando um processo *poiético* laborioso que visa, por um lado, enquadrar uma reconfiguração dramática da acção na estrutura tradicional do género, e por outro lado, ‘construir’ novas *formas* de «afectar» o espectador/leitor. Sem descurar a totalidade orgânica da obra, os prólogos euripídianos procuram adequar os seus princípios técnico-compositivos às exigências específicas de um género vocacionado para o «teatro».

## ABSTRACT

In Euripidean tragedy, the “prologue” has represented, since Aristophanic critic up to the present, a *locus classicus* of controversy and discussion. The questions raised concerned the formal variety and the multiplicity of functions assigned to the “first part” of the tragedy, in the works of the last great Athenian tragic poet. Within the *poiesis* of Euripidean tragedy, the prologos, regarded as the dramatic threshold, is strategically exploited as the first stage of the “construction” of the tragic *mythos*, thus revealing a laborious poetic process that aims, on the one hand, to frame a dramatic reconfiguration of the action within the traditional genre structure, and, on the other hand, to create new ways of «affecting» the spectator/reader. Without either neglecting the work’s organic wholeness, Euripidean prologues seek to reconcile their compositional principles to the specific requirements of a theatrically oriented genre.

## Índice

Agradecimentos.....	V
Resumo.....	VII
Abstract.....	IX
Índice.....	XI
<b>Prefácio.....</b>	<b>1</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I - No contexto da poiesis euripidiana</b>	
1.1 Introdução.....	15
1.2. Perspectivas da crítica contemporânea: a importância do «contexto».....	28
1.3. A tragédia euripidiana no contexto ateniense.....	42
1.4. A visão aristofânica da tragédia euripidiana: algumas considerações.....	60
1.5.A tradição do <i>prologos</i> na tragédia grega .....	71
1.5.1.Para uma definição de “prólogo” .....	71
1.5.2. Os prólogos esquilianos.....	73
1.5.3. Os prólogos sofoclianos.....	78
<b>CAPÍTULO II - Estrutura e sentido nos prólogos euripidianos</b>	
2.1.O prólogo na tragédia euripidiana: algumas considerações preliminares.....	85
2.2.A estrutura formal dos prólogos euripidianos.....	89
2.2.1. Prólogos monologados: <i>As Suplicantes</i> e <i>As Bacantes</i> .....	89
2.2.2. Prólogos com estrutura bipartida.....	101
2.2.2.1.Monólogo + diálogo.....	104
2.2.2.1.1. <i>Alceste</i> .....	104
2.2.2.1.2. <i>Os Heráclidas</i> .....	110

2.2.2.1.3. <i>Hércules</i> .....	115
2.2.2.1.4. <i>Ifigénia entre os Tauros</i> .....	121
2.2.2.1.5. <i>Helena</i> .....	126
2.2.2.1.6. <i>As Fenícias</i> .....	134
2.2.2.2. Monólogo + monódia: <i>Hécuba e Íon</i> .....	145
2.2.3. Prólogos com estrutura tripartida.....	162
2.2.3.1. <i>Medeia</i> .....	163
2.2.3.2. <i>Hipólito</i> .....	170
2.2.3.3. <i>Andrômaca</i> .....	180
2.2.3.3. <i>Troianas</i> .....	186
2.2.3.4. <i>Orestes</i> .....	196
2.2.3. O prólogo de <i>Electra</i> : uma estrutura ampliada.....	205
2.3.4. <i>Ifigénia em Áulis</i> : um prólogo ‘invulgar’.....	215
<b>CAPÍTULO III- O prólogo na tragédia euripídiana</b>	
3.1. Sobre a interpretação dos prólogos euripídicos: uma reflexão crítica.....	225
3.2. A técnica dramática de Eurípides.....	232
3.2.1. O ‘monólogo de abertura’.....	232
3.2.2. Narratividade de Dramaticidade.....	243
3.2.3. A muqopoiiva de Eurípides na ‘recriação’ da tragédia: considerações gerais.....	251
<b>CONCLUSÃO</b> .....	255
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	259
<b>ÍNDICES</b> .....	301

## Prefácio

*«Nada há de mais oposto à nossa  
técnica dramática do que o  
prólogo no drama de Eurípides»*

*Friedrich Nietzsche*

No século passado, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche proclamou que a tragédia «morrera às mãos» de Eurípides; em meados deste século, George Steiner confirmava a «morte da tragédia». Nenhum dos filósofos percebeu que a ‘poesia’ é um poderoso talismã contra o arbítrio da morte. Foi no mito que o drama grego encontrou a sua primeira *forma* de poesia e, no teatro, o seu «espaço» primordial; a partir daí, nunca mais o homem foi capaz de esquecer que existe, repetindo as palavras de Miguel de Unamuno, um «sentimento trágico da vida». Por isso, a tragédia grega continua *viva*. O receptor é que mudou.

Passados vinte e cinco séculos, as tragédias de Eurípides conseguiram transpor a barreira do tempo e impor-se aos preconceitos da crítica, e o seu modo de ‘representar’ as acções e os caracteres humanos ainda hoje nos surpreende e obriga a reflectir.

Os problemas hermenêuticos e poéticos da obra euripidiana têm sido tratados segundo os interesses dominantes das diferentes épocas, que, desde as análises mais formalistas às «leituras» mais culturais, realizam a ideia de que a orgânica textual indicia uma determinada ‘construção’ semântica, mesmo que ela também dependa do ‘olhar’ que sobre ela incide.

O objectivo principal do presente trabalho visa apresentar uma análise circunstanciada dos prólogos das dezassete tragédias euripidianas, conservadas até hoje, com vista a um melhor entendimento dos recursos literário-teatrais utilizados pelo poeta na construção da “primeira parte” da tragédia.

Ao longo deste século, surgiram importantes monografias centradas nesta problemática da composição do prólogo da tragédia ática, onde a obra de Eurípides é, umas vezes estudada em relação com a dos seus predecessores, outras sujeita a análises minuciosas, consagradas a uma ou mais tragédias, ou até à totalidade do espólio conservado, exercidas, preferencialmente, nos domínios da filologia, da hermenêutica, da pragmática e da retórica.

As preocupações de índole teórica que subjazem à elaboração deste estudo pretendem dar conta de como a problemática inerente à investigação da tragédia grega, desde as *theoriai* mais antigas até às leituras mais actuais, se exime a uma metodologia monolítica e intemporal. Por esse facto, no Capítulo I, pretendeu-se apresentar, num primeiro momento, uma reflexão crítica sobre os pressupostos teórico-metodológicos que têm orientado os estudos literários clássicos, nestas últimas décadas, procurando realçar sempre os aspectos mais pertinentes para a compreensão da tragédia grega em geral, e euripidiana em particular. Uma breve reflexão sobre uma série de questões relacionadas com a «contextualização» da *poiesis* da tragédia poderia adquirir uma ressonância muito especial num estudo consagrado à técnica poético-teatral de um dramaturgo como Eurípides, cujo itinerário artístico oscilou, continuamente, entre a aventura de uma estética teatral inovadora e a perenidade de uma antiquíssima ‘visão’ trágica da condição humana. Nesse sentido, pareceu-me também ser necessário situar a tragédia euripidiana no seu contexto originário, porquanto a *forma poética* institucionalizada era o resultado de uma (re)elaboração progressiva, determinada não só pelas condições e exigências retórico-poéticas, mas também pela natureza e funcionamento de um sistema cultural mais vasto em que se integrava a poesia. A “visão crítica” da comédia aristofânica e a utilização do prólogo na tragédia, nomeadamente esquiliana e sofocliana, parecerem-me dois outros pontos de referência indispensáveis para um melhor entendimento da *poiética* euripidiana.

A estrutura ‘formal’ dos prólogos euripidianos constitui o tema central do Capítulo II, onde se recusou um modelo de análise de tipo imanentista que reduzisse a uma ‘fórmula’ comum e única as diferentes «formas» de prólogo que caracterizam o *corpus* euripidiano. Sem dispensar uma visão totalizante da obra dramática, procurei analisar e interpretar os prólogos partindo do pressuposto de que o princípio que governa a obra na sua totalidade, interfere também na organização formal de cada uma das partes que a constituem. Assim, foi minha intenção propor uma leitura dos prólogos, alicerçada num critério de segmentação

estrutural, que fosse adequado às características formais das peças e respeitasse a natureza peculiar deste antigo género de drama.

No Capítulo III, depois de uma breve reflexão crítica sobre a história da interpretação dos prólogos euripídeos, a técnica dramática de Eurípides constituiu um tema privilegiado de reflexão. A opção por uma certa “leveza” dos enquadramentos teóricos não resulta de um menor investimento ou apressado descuido; provém de uma atitude consciente, certamente discutível, mas defensável: tentou-se uma reflexão crítica sobre algumas questões relacionadas com os contornos definidores dos prólogos euripídicos, dentro das coordenadas genológicas em que se integram. Assim, procurando evitar-se quer a repetição de determinadas linhas de leitura já esboçadas no capítulo anterior, quer uma deriva teórica alienatória, foram objecto de ponderação algumas questões defluentes de uma problemática que envolve a “primeira parte” da tragédia euripídica: a articulação da “narratividade” com a “dramaticidade”.



## INTRODUÇÃO

### 1. Algumas considerações sobre a estrutura formal da tragédia

Na tragédia grega, as regras de construção dramática pressupunham uma estrutura formal mais ou menos canônica, reconhecida tanto pelo poeta como pelo espectador/leitor. Baseando-se num sistema de alternância muito peculiar entre actor-coro, as várias «partes constituintes» organizavam-se de uma forma sequencial que, em termos gerais, correspondiam ao esquema preconizado por Aristóteles, na *Poética*<sup>1</sup>: no princípio aparecia um “prólogo” seguido de um “párodo”, a que se sucediam os “episódios”, intercalados por “estásimos”, e, no final, vinha o “êxodo”<sup>2</sup>. Esta é considerada, normalmente, a «forma» canônica da tragédia grega e a estrutura literária das obras parece comprová-la, pelo menos a um nível externo. Porém, como observou O. Taplin<sup>3</sup>, não devemos entender essa regularidade estrutural como sinônima de «inflexibilidade», ou que as «partes quantitativas» a que Aristóteles se refere preenchem todas as valências diferenciais que a recorrência a um modelo mais ou menos pré-configurado originava nas peças isoladas. As tragédias

---

<sup>1</sup> Vd. especialmente cap. 12. Um dos autores que mais se tem manifestado contra a terminologia e as definições aristotélicas é O. Taplin, que, num dos seus estudos mais conhecidos (1977]1989:51), não se absteve de escrever as seguintes palavras: «The study of the structural technique of Greek tragedy has been disastrously inhibited by the terms and definitions which are found in the texts of Aristotle's *Poetics* as chapter 12 (1452 b 14)».

<sup>2</sup> Não pode deixar de se notar que estas «partes» canônicas da antiga tragédia grega eram, de certo modo, equivalentes aos ‘actos’ do drama latino e moderno, e, por essa razão, autores como O. Taplin e M. Heath incluíram o termo ‘acto’ no seu vocabulário técnico sobre a tragédia. Michael Lloyd, por exemplo, vai ainda mais longe e, na sua edição de *Andrómada*, substitui os termos técnicos gregos por uma terminologia moderna. Todavia, embora possa existir uma certa correspondência, convém sempre ter presente a ideia de que a composição do drama em ‘actos’ e ‘cenas’ é muito posterior e, por conseguinte, estranha à dramaturgia grega. Cf. O. Taplin ([1977]1989:49).

<sup>3</sup> [1977]1989, 56: «There is no *a priori* reason to suppose that there should be some rigid structural form to Greek tragedy: rather one should expect a flexible structural form to underlie the genre which produced such a great variety of masterpieces within a single century».

conservadas constituem uma prova evidente de como as intenções “universalistas” da *theoria* aristotélica se exaurem no “modelo” idealizado, e, por isso, esta teoria deverá ser considerada apenas como o ponto de partida, e não como meta, de uma reflexão crítica mais aprofundada e menos taxinómica. De momento, será importante partir do princípio de que a organização macroestrutural de uma tragédia dependia do modo como se processava a interacção actor-coro, que definia simultaneamente uma «forma» de *mimesis*, uma técnica dramática e o efeito previsto para o espectador.

Mas como a tragédia se assumia como um fenómeno eminentemente dinâmico, havia ainda outros mecanismos de articulação que asseguravam essa dinâmica e que salvaguardavam a sua condição multiestratificada, onde se entrecruzavam dois planos fundamentais: o da “história” e o do “discurso”. Uma vez que a estrutura dramática de uma tragédia não tinha de coincidir com as divisões estruturais que se manifestavam na superfície linear do texto<sup>4</sup>, cada poeta podia explorar, de acordo com as suas intenções artísticas, o sistema de conexões a estabelecer entre as diversas secções e o tipo de relação que elas deveriam manter com a «totalidade» do drama. A “construção” formal das peças consubstanciava-se nos procedimentos de representação elaborados no plano do discurso, dominado por artifícios retóricos e opções estilísticas intencionais que se manifestariam ao nível da enunciação. Segundo Aristóteles, a ‘construção’ (*suynqesi*<sup>o</sup>) do *mythos* deveria ser considerada a parte essencial da composição poética, o que pressupõe que a principal função do *poietes* era organizar a *mimesis praxeos*, de forma a que, na tragédia, «*kalw=*<sup>o</sup> e{*xei hJ poivhsi*<sup>o</sup>, e[*ti de; ejk povswn kai; poivwn ejsti; morivwn*»<sup>5</sup>. A «alma» da tragédia residia, segundo Aristóteles, na *acção* e não nos *caracteres* e, por isso, as mesmas figuras e os mesmos temas mítico-lendários eram sempre passíveis de novas e significantes reconfigurações trágicas<sup>6</sup>.

Independentemente de ser ou não um ‘homem de teatro’, o *poietes* trágico ‘arquitectava’ as suas peças em função de específicas circunstâncias socio-poéticas, historicamente situadas, e que se projectavam, de uma modo mais ou menos visível, nas

---

<sup>4</sup> Cf. J. Andrieu (1954: 38 sqq.) e O. Taplin ([1977]1989:59).

<sup>5</sup> Cf. *Ar. Poet.* 1. 1447 a 9-11. Cf. Cap. 6 e 12.

A *Poética* de Aristóteles é citada de acordo com o texto de V. García Yebra (1992, 2ª reimpr.) que, para o texto grego, segue a edição oxoniense de R. Kassel. Outra edição utilizada foi a de R. Dupont-Roc et J. Lallot (1980).

<sup>6</sup> Já Aristóteles reconheceu (*Poet.* 1453 a 19) que os poetas compunham as suas tragédias a partir de um número restrito de *oijkivai*, associadas sobretudo às histórias lendárias de Tróia e de Tebas. Efectivamente,

próprias *formas* textuais. No caso concreto do prólogo, o discurso das personagens podia assumir diferentes formas de enunciação poética, desde a *rhexis* monológica, ao diálogo, sem pôr de lado a monódia, e utilizar ritmos métricos bastante variados.

No século V a. C., a tragédia era um género de poesia ainda “recente”, que não dispunha de nenhum modelo consagrado, e por isso, quando os poetas compunham as suas peças, mais do que se conformar a regras fixas, sentiram a necessidade de encontrar “estruturas” dramáticas capazes de responder às exigências de um tempo que se mostrava em contínua evolução e de uma audiência que esperava ser surpreendida.

Assim se entende, por exemplo, que a estrutura da tragédia admitisse variações formais tão profundas que, sem profanar os seus atributos essenciais, podiam alterar o modo como o coro se articulava com a acção dramática ou permitir que os actores entoassem «cantos a solo», monódias.

Nas cerca de trinta peças hoje conservadas que se repartem por um período de sete décadas (472, ano de representação dos *Persas* e 407-406, data provável da composição das últimas tragédias eurípidianas, *Ifigénia em Áulide* e *As Bacantes*), é possível testemunhar como essa «flexibilidade estrutural» parece estar imbricada na própria dinâmica evolutiva do mais antigo género dramático grego, impedindo-o, assim, de se cristalizar numa «forma» poética que valorizava, acima de tudo, a *poikilia*<sup>7</sup>. As repercussões que deteve quer ao nível da composição das peças quer nas opções estilísticas que individualizam a técnica dramática de cada poeta foram de diversa ordem, e muito mais complexas do que *a priori* se poderia supor.

Mas, concentrando-nos no prólogo, porque é esse o tema nuclear do presente estudo, não será difícil constatar como essa «primeira parte» convencional da tragédia, além de não ter tido um carácter obrigatório, tendia a evidenciar traços fisionómicos muito diversificados, em consonância com as funções várias que cada dramaturgo lhe projectava para cada peça. Convém ainda não esquecer que, neste género de drama, construído a partir de uma ordenação sequencial de diferentes «partes», que se estruturavam na direcção de um «princípio» para um «fim», o “prólogo”, pela sua localização “espacial”, era o único elemento estrutural que carecia de qualquer tipo de fundamentação fora dele mesmo, porque nenhum outro o precedia. Entende-se, por isso, que, em relação às outras «partes» ditas

---

das trinta e duas tragédias conhecidas, quinze versam temas ‘troianos’, sete baseiam-se na saga tebana e só quatro (todas elas de Eurípidés) dramatizam temas lendários atenienses.

<sup>7</sup> Sobre este conceito vd. M. Heath (1987:106 sqq.).

«constitutivas», o *prologos*, conforme é definido por Aristóteles, apresentaria, logo de antemão, características muito peculiares que o iriam singularizar das restantes. Começou por não ser um elemento obrigatório, mas, à medida que o género foi evoluindo, a sua importância cresceu e as suas estruturas formais tornaram-se cada vez mais complexas. Além disso, a sua localização transformou-o num elemento estrutural *especial*, pois o facto de ocupar um “lugar de fronteira” levou-o a tornar-se duplamente funcional: por um lado, deveria apresentar-se como uma parte mediadora entre o mundo extradramático e o mundo do drama, por outro lado, o seu sentido estava, obrigatoriamente, orientado para a totalidade do processo “constutivo” que a peça *formalizava*.

A organização macroestrutural da tragédia pressupunha que as várias partes que a constituíam deveriam estar articuladas em função da totalidade a que se vinculavam, mas, na superfície linear do texto, essas mesmas partes encontravam-se ainda estruturadas em função de uma série de elementos verbais funcionalmente necessários e textualmente pertinentes. Esses elementos decorriam das opções retórico-estilísticas tomadas pelo poeta aquando da composição da peça, mas estavam também relacionados com as circunstâncias pragmáticas que presidiam à concretização espectacular.

## 2.0 *prologos* na tragédia

Recordando um comentário, quase canónico, de Temístio<sup>8</sup> a um passo perdido de Aristóteles, o *prologos* e a *rhexis* terão sido ‘inventados’ por um poeta do século VI a. C., Téspis<sup>9</sup>, a quem uma célebre entrada do *Marmor Parium* atribui, por assim dizer, a ‘paternidade’ do drama ático<sup>10</sup>. Embora se discuta a autoridade destes testemunhos antigos, o certo é que eles têm alimentado algumas conjecturas sobre este assunto e estão na origem

---

<sup>8</sup> Or. 26, 316 Dindorf: Qevspi<sup>o</sup> de; prologovn te kai; rJh=sin ejxeu=ren.

<sup>9</sup> Cf. B. Mannsperger (1971: 134-81). Na opinião de G. Else (1967) «Thespis created a new genre, instead of merely tinkering with an old one, and the actor’s part and the choral part never existed independently but were invented together, with and for each other» (55). A estrutura desse novo espaço dramático poderá ter surgido, segundo Pickard-Cambridge ([1968] 1922:130-131), por uma necessidade técnica de ordem pragmática: proporcionar ao coro um ‘espaço para respirar’, quer ele interviesse nela, ou não.

<sup>10</sup> Cf. as questões levantadas por John Herington (1985:87) relativamente a este assunto. A. P. Burnett (1998:66) expressa, assim, a sua opinião: «Attic tragedy was a hybrid dramatic form reputed to have been artificially engendred in the early or mid-sixth century. Whether or not his name was Thespis, its effective inventor was the man who first placed a speaking actor among choral singers».

de uma dupla questão: até que ponto o aparecimento do ‘prologos’<sup>11</sup> foi uma ‘invenção’ que alterou a fisionomia original da tragédia ou, então, até que ponto ele mesmo poderá estar associado à origem do próprio drama.

Tudo leva a crer que, na introdução do *prologos* e da *rhesis*<sup>12</sup>, estes dois elementos pudessem aparecer associados e constituído, assim, um marco importante, senão mesmo decisivo, na evolução do drama grego. Terá sido com a tragédia que o drama grego conheceu a sua ‘primeira forma’, onde, segundo parece, o *prologos* veio acrescentar aos tradicionais *metra* líricos das *performances* corais um ritmo novo, de tipo iâmbico, que, desde muito cedo, passou a identificar e a individualizar o discurso do actor trágico<sup>13</sup>. Além disso, na evolução da poesia trágica grega, registar-se-ia uma tendência crescente para conceder um lugar cada vez mais proeminente às partes recitadas, que acabariam por suplantam a supremacia, outrora concedida às ‘partes’ corais. Entre o século VI e V a.C., o número de actores trágicos foi triplicado (de um para três)<sup>14</sup>, devido ao aumento progressivo do número de *figurae dramatis* intervenientes nas peças, enquanto as participações corais viram o seu espaço cada vez mais reduzido e, conseqüentemente, diminuída a sua importância primacial. Fará algum sentido, por isso, supor que a ‘invenção’ do *prologos*-

---

<sup>11</sup> Recorde-se que não possuímos qualquer informação sobre as origens do “prólogo” na comédia, e Aristóteles refere esse facto: como a tragédia, a comédia nasceu da improvisação (*Poet* 1549 a 9-10) mas estaria associada aos cantos fálicos (49 a 11-12); desconhece-se a sua evolução por não ter sido, inicialmente, tomada a sério (49b1); e por isso não se sabe quem introduziu nela as máscaras, os prólogos ou a pluralidade de actores (49b 4-5).

<sup>12</sup> Em Êsquilo, o lexema *rJh=si*° é utilizado no seu sentido mais usual de ‘discurso’ (*Supp.* 273 e 615), e o mesmo acontece com Heródoto (8.83). Aristófanes será o primeiro a atribuir a este termo um significado técnico-literário (cf. *Nu.* 1371, *Av.* 580, *Ra.* 151).

Nos estudos modernos, como observa Javier de Hoz (1987: 205), o termo *rhesis* «en la inmensa mayoría de los casos sí se deja reconocer sin problemas como un elemento formal característico de la tragedia, o de la comedia, formado por una secuencia de cierta longitud de versos recitados cuya unidad viene dada por su contenido, por rasgos formales que configuran su comienzo y su final, y sobre todo por estar en boca de una misma persona dramática distinta de la que há pronunciado los versos inmediatamente anteriores y siguientes.». H. Friis Johansen (1959:12-13) considera que, de um ponto de vista formal, o mais importante é estabelecer, na tragédia, uma distinção clara entre as «partes iâmbicas» e as «partes líricas» e, por essa razão, justifica-se a aplicação do termo “*rhesis*” a todo o tipo de discurso “iâmbico” dotado de uma certa extensão.

B. Mannsperger (1971:150 sqq.), com base num critério funcional, classificou as *rheses* da tragédia em três tipos: «die Informationsrede», «die Aufforderungsrede» e «Begriffsrede». Sobre os problemas que esta classificação suscita vd. Milagros Quijada (1991: 35-37).

<sup>13</sup> Aristóteles sugere que o trímetro iâmbico é o *metron* mais adequado ao diálogo trágico, pois é aquele que está mais próximo dos ritmos utilizados na linguagem do dia-a-dia. Cf. *Poet.* 1449 a 24 sqq. Recorde-se, no entanto, que muito mais flexível era o trímetro cómico, cujas semelhanças com o discurso quotidiano seriam ainda mais acentuadas.

<sup>14</sup> Infelizmente, devido à escassez e à incerteza das informações conservadas, não podemos creditar a sedutora ‘dedução’ de Plutarco (*Solon* 29.6) que afirma que Téspis terá sido o actor das suas próprias peças. Por outro lado, há sempre que ter em conta as informações fornecidas pelo Estagirita, relativamente aos *hypokritai*: inicialmente, os poetas eram actores nas suas próprias peças (*Rhet.* iii 1403b23), Êsquilo aumentou

*rhesis* não terá tido apenas consequências de índole formal, mas faria também parte de uma série de alterações muito mais profundas que, pouco a pouco, iam interferindo no ritmo de evolução da técnica de ‘construção’ e de ‘representação’ da tragédia.

Sabe-se muito pouco acerca da origem da tragédia e nenhuma das teorias formuladas conseguiu, até hoje, desenredar os fios de tão controversa e enigmática questão. Mesmo assim, parece ser impossível desligar o aparecimento do drama grego do teatro ático<sup>15</sup>, e o *prologos* da tragédia. Pensa-se que, quando as *performances* trágicas foram oficializadas, por volta de 534 a. C., a tragédia possuiria, certamente, uma estrutura formal muito próxima da que hoje conhecemos através das peças mais antigas de Ésquilo e daquela que já havia sido ‘trabalhada’ por Frínico<sup>16</sup>. Já num período arcaico, o processo elementar de estruturação da tragédia supunha uma «forma» modelada sobre um tipo de interacção que se estabelecia entre actor e coro, do qual resultaria uma sequência ordenada em que partes recitadas alternavam com partes cantadas<sup>17</sup>. Este modo de estruturação formal ter-se-á estendido aos géneros dramáticos posteriores, cujos processos de codificação pressupunham, no entanto, muitos outros tipos de *synkrisis*<sup>18</sup>, que iam além das inevitáveis analogias estruturais, próprias de espécies de poesia, genologicamente irmanadas por uma *physis* teatral.

Todavia será sempre importante referir que, embora na tragédia e na comédia, os dois géneros dramáticos gregos mais consagrados na Antiguidade e que maior projecção alcançaram na história do drama ocidental, o *prologos* se apresentasse como um elemento

---

o número de actores de um para dois e Sófocles introduziu o terceiro, e a cenografia (cf. *Poet.*1449a15 sqq.) . Sobre esta problemática vd. G. M. Sifakis (1995: 13-24).

<sup>15</sup> Segundo John Herington (1985), «the only native Attic poetry was to be tragedy» (82) e não restam grandes dúvidas que os concursos trágicos foram incorporados, no século VI a.C. (entre os anos 536 e 533), nos festivais que a *polis* conhecia como “Dionuvsia ta; megavla” (87).

<sup>16</sup> Na opinião de Lewin A. Herbert (1971:10) «The most striking feature of the *prologoi* of Euripides is his development of the type of prologue-speech seen in the Phrynicus’*Phoenissae* and Aeschylus’*Agamemnon*. Every surviving play of Euripides (except the *Iphigenia at Aulis*) begins with an iambic monologue which contains the complete exposition of the immediate dramatic situation and even of the causes in the past.»

<sup>17</sup> Cf. O. Taplin (1971: 49-60; [1978]1995: 19-21). Para Gerald Else (1967:61), «the actor’s *rhêsis* and the reaction of the chorus appear in that order, as cause and effect. The actor determines and shapes the participation of the chorus, not the other way round. The chorus appears through-out as the passive, the receiving partner.» Note-se que, na opinião deste autor, a «ideia de prólogo» estava já, de certa forma, presente nos «prelúdios» dos rapsodos e a escolha do verso iâmbico poderá associar-se a Sólon. Relativamente à questão da «interpretação directa de um carácter», ela tanto poderá remeter para Sólon como para as próprias recitações dos poemas homéricos. (61-63).

<sup>18</sup> Sobre este assunto vd. O. Taplin (1993). Neste seu estudo, o A. demarca-se, explicitamente, da posição tomada por Seidensticker, pois o âmbito da sua investigação não se conforma aos limites da estrutura interna do drama: «my *synkrisis* is going to be put in rather different terms: it is based on *the relation of the world of the play to the world of the audience*. (...) In pursuing this *synkrisis* I shall look especially ... at the ways in which plays may, or may not draw attention to their own ‘playness’, to the fact that they are artifices being performed under special controlled circumstances» (11).

convencional, e topologicamente delimitado na organização sequencial do texto, ele possibilitava diferentes formas de ‘construção’, tão diversificadas quanto a vontade construtiva do poeta e o grau de ductilidade das convenções genológicas. Se bem que, desde muito cedo, pareça ter-se convertido numa marca estrutural do drama, nunca se pautou pela uniformidade, evidenciando, pelo contrário, uma grande flexibilidade formal, capaz de se adaptar às modalidades enunciativas de cada género, sobretudo aquelas que mais directamente se relacionavam com alguns dos aspectos semântico-pragmáticos intervenientes nos vários processos de codificação dramática, como por exemplo, a relação do poeta com a audiência, a relação da peça com o espectador, a finalidade pretendida, a questão da verosimilhança, o princípio da ‘completude’, etc. Daí ser difícil, senão mesmo impossível, apresentar uma definição monolítica de ‘prólogo’, capaz de abranger a complexidade inerente à *praxis* dramática dos antigos poetas trágicos gregos que utilizaram a “primeira parte” da peça como o ‘princípio formal’ do drama.

Como já foi referido, o aparecimento do *prologos* encontra-se, tradicionalmente, associado à *rhexis* que, já num período arcaico da tragédia, assumiria uma *forma iâmbica*<sup>19</sup>. Independentemente de a origem da tragédia ter sido ou não ‘lírica’<sup>20</sup>, certo é que o elemento ‘recitativo’ acabou por condicionar as várias etapas de evolução de um género que, segundo se pensa, terá perfilhado os *metra* iâmbicos, quando integrou o *prologos* na sua estrutura dramática. Mas se é indiscutível que, no drama grego, se encontram inscritas as marcas de uma tradição poética pré-trágica muito antiga<sup>21</sup>, também não restam dúvidas de que a sua ‘forma’ pressupõe uma «nova técnica» de *poiesis*, diferente das precedentes, se bem que naturalmente ligada ao ‘fazer’ performativo que enraizava o *drama* grego na tal «singing-culture, rooted in choral tradition» de que nos fala Helen Bacon<sup>22</sup>. É indiscutível que o

---

<sup>19</sup> Cf. John Herington (1985: cap. 4 e 5).

<sup>20</sup> Sobre as inúmeras especulações tecidas em torno da origem coral da tragédia vd. B. Gentili (1984-1985: 17-35). Num estudo mais recente, Helen Bacon (1994-1995:6-24), procura demonstrar como a um nível institucional, a organização coral era considerada o elemento mais importante das *performances* trágicas: «The official language used to describe the producing of plays makes clear that for the Athenians of the archaic and classical periods a play, whether a tragedy or a comedy, was first and foremost a chorus. A poet who wished to produce a play went before an Athenian magistrate and, in the official phase, “asked for a chorus” (...) The poet himself is always referred to as *didaskalos*, “trainer” (i.e. of the chorus).» (6).

<sup>21</sup> Note-se que para J. Herington (1985), «one of the most important elements in the formation of Attic tragedy as we know it, in matters both of technique and of content, was the predramatic poetic tradition» (81). Por essa razão, um dos objectivos centrais do seu estudo é ‘reconstruir’ «the *artist environment within which Attic tragedy, as we know it, arose*, by surveying the history of the song culture in Athens during the sixth and early fifth centuries.» (80).

<sup>22</sup> Cf. 1994-1995: 14: «This singing-culture, rooted in choral tradition, was still part of Greek life throughout the fifth century. For nearly three hundred years after the introduction of the alphabet this tradition remained dominant. Poetry as primarily performance, recited, sung, or in the case of choral lyric, sung, and

*prologos* do drama seguia, em parte, a mesma linha que a tradição havia reservado aos antigos prooimnia da poesia arcaica, épica e lírica. Porém, as estruturas discursivas do drama exigiam uma ‘abertura’ diferente das tradicionais, principalmente pelo tipo de posicionamento que o poeta adoptava em relação à audiência.

Segundo Aristóteles<sup>23</sup>, uma das diferenças cruciais que se registavam entre um género de poesia dramática (*dramatikovn* ou *mimhtikovn*) e um, puramente, narrativo (*ejxhghmatikovn* ou *ajpaggeltikovn*) prendia-se, precisamente, com o tipo de atitude ‘mimética’, assumida pelo poeta:

«kai; ga;r ejn toi=° aujtoi=° kai; ta; aujta; mimei=sqai e[stin oJte; me;n ajpagevllonta, h] e{terovn ti gignovmenon, w{sper \$Omhr° poei=, h] wJ° to;n aujto;n kai; mh; metabavllonta, h] pavnta° wJ° pravttonta° kai; ejnergoun=ta° tou;° mimoumevnou°» (1448 a 20-24).

Os poetas eram, em qualquer dos casos, ‘fazedores’ de *mímesis* (*mimei=sqai e[stin*), mas, na poesia dramática, a *mimesis praxeos* era *drama*, e por isso representada pelos *pravttonta*°... *tou;*° *mimoumevnou*°. O poeta era uma *persona* ausente do mundo ficcional do drama, só as ‘personagens’ eram dotadas de ‘voz’ e podiam realizar ‘acções’.

Assim se compreende que John Herington<sup>24</sup>, um dos estudiosos contemporâneos que mais se têm interessado pela «pré-história» da poesia trágica grega, não rejeite a hipótese de considerar, independentemente do grau de credibilidade que os testemunhos antigos possam ou não merecer, que a principal novidade (pelo menos a mais visível) introduzida por Téspis «was to disguise his performers». As *performances* dramáticas teriam encontrado na tragédia uma nova forma de *poiesis*, onde os tradicionais temas mítico-lendários podiam ser, pela primeira vez, objecto de uma representação tridimensional, que só no espaço do *theatron* se poderia concretizar:

«Heroic and divine characters who in early poems had possessed only voices – and thus transmitted only through the mouths of the undisguised performers – were

---

dance as part of an occasion, was the principal means of transmitting information, ideas, and values.».

Nessa linha de pensamento, John Herington (1985:104) conclui: «the tragedians appear as an inseparable part of the song culture, fully accredited members of that ancient club and entering freely into its dialogue, just as their nontragic predecessors had done.».

<sup>23</sup> Cf. *Poet.* 3. 1448 a 19 sqq.

now given their appropriate location: the dance-floor, as well, would not now begin (as it were) to impersonate, to pretend to be a different place.»

A construção da tragédia não pode entender-se desligada do seu espaço primordial – *theatron* –, onde a poesia organizava o material narrativo em função de uma experiência simultaneamente visual e acústica. Dentro dos parâmetros de uma cultura predominante performativa, o elemento ‘recitativo’, a componente métrica e a experiência ‘visual’ apareciam naturalmente interligados, tanto no espaço gráfico da escrita como no espaço teatral do drama. Supor que os poetas dramáticos gregos não tinham consciência do seu papel de ‘dramaturgos’ ou do ambiente competitivo em que decorria o «evento» teatral, seria uma ingenuidade da nossa parte. Todas essas circunstâncias interfeririam, certamente, no processo de construção dramática das peças, tanto a um nível externo como interno. Por exemplo, faria parte da técnica dramática a solução do problema referente à maneira como o poeta deveria ‘começar’ a peça, de forma a dar a conhecer ao espectador a ‘situação’ inaugural do drama.

Numa fase mais antiga, as *performances* trágicas tanto podiam exibir uma ‘abertura’ coral como optar por um *prologos-rhesis*, pronunciado, em ritmo iâmbico<sup>25</sup>, por um *prvswpon protatikovn*, mas em qualquer dos casos essa ‘primeira parte’ apresentava-se sempre integrada na estrutura dramática da peça. No decurso da evolução, foi-se notando, porém, uma preferência clara pela “forma discursiva” de teor mais narrativo, talvez porque através dela o poeta poderia criar, mais eficazmente, uma zona de transição entre ficção e realidade, e assim estimular, mais facilmente, o espectador a cooperar na ‘construção’ do sentido trágico da *mimesis praxeos*. Mas era ao poeta que cabia a responsabilidade de encontrar uma solução dramática adequada para ‘iniciar’ as suas peças, recorrendo aos processos poético-retóricos que considerava mais adequados para a «exposição», a «caracterização», a entrada e a saída das *dramatis personae*, etc.

Por outro lado, a organização composicional da tragédia dependia de forças estruturais muito específicas, não sendo por isso de estranhar que, no decurso da evolução do género, se tivesse vindo a acentuar uma tendência formalista<sup>26</sup> que afectaria não só as

---

<sup>24</sup> Cf. 1985: 97: «...if we can trust any of the ancient statements about Thespis, his most certain achievement was to disguise his performers...»

<sup>25</sup> Cf. H. F. Johansen (1959: cap. 1)

<sup>26</sup> Segundo Ann Morris Micheline (1877: cap. 4.) «formalism may be described as the tendency to give stylistic embellishment to structural detail, thus making the structure more accessible to the conscious appreciation of the audience». Na tragédia euripídica, um estilo mais «formalista» e «arcaizante» parecia orientar o ritmo

estruturas textuais, mas também o tipo de relações que se instituíaam entre o poeta-autor e a audiência. Pelo facto de se apresentar como uma *forma fechada*<sup>27</sup>, pelo menos a um nível textual, a tragédia parecia reger-se por um princípio tectónico que negava a autonomia das partes que a constituíaam, porque da sua articulação dependia a consistência e a unidade da construção poético-teatral.

Para uma compreensão correcta do antigo drama grego será preciso relacionar, portanto, a técnica de construção das peças com as tradições poéticas e a prática teatral da época em que foram produzidas. Só assim, será possível perceber por que razão e de que modo os *prologoi* euripidianos podem ser compreendidos como um importante ‘princípio’ construtivo da tragédia.

---

evolutivo do género que, aparentemente, preferia recuperar as velhas ‘formas’ esquilianas, a seguir na direcção apontada pelo ‘teatro’ de Sófocles.

<sup>27</sup> A estrutura «fechada» de um texto não exclui a sua «abertura», no sentido que Umberto Eco dá a esta palavra.

# CAPÍTULO I

## No contexto da *poiesis* euripidiana

### 1.1. Introdução

O facto de a tragédia se apresentar, aos nossos olhos, como um género literário, não significa que ela deva ser concebida como um «artefacto» exclusivamente literário, quer ao nível da produção quer da recepção. Um reduzido *corpus* textual constitui a única matéria de análise disponível para estudar esse antigo género de drama que segundo, J. P. Vernant e P. Vidal Naquet, foi uma «invenção»<sup>1</sup> dos gregos e que, na opinião de Jacqueline de Romilly, deverá ser entendido como «un genre à part qui ne se confond avec aucune des formes prise par le théâtre moderne»<sup>2</sup>.

É certo que, tanto para os gregos antigos como para os homens de hoje, a tragédia afigura-se como um «género» muito particular de *drama*, com as suas regras e problemáticas próprias, e cuja *poiesis* se encontra intrinsecamente associada a uma «visão trágica» da condição humana. Mas como forma de expressão artística, a sua *poiesis* encontra-se associada um tipo de experiência humana, profundamente marcada por um «momento»<sup>3</sup> histórico da civilização grega que interferiu no *processus* evolutivo de um género de drama que nunca se esgotou na materialidade «literária» do texto. Ele pressupõe uma experiência poético-teatral muito complexa e heterógena que, apesar de ter uma dimensão histórica e culturalmente definida e datada, nunca perdeu o seu papel de mediadora simbólica, capaz de dar sentido e continuidade a uma série de questões «universais» da vida humana.

---

<sup>1</sup> [1986]1995: 21: «Le fait décisif c'est que les données nous permettant de suivre les étapes de la formation de la tragédie, à la charnière des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, comme l'analyse des grandes oeuvres qui nous sont parvenues d'Eschyle, Sophocle et Euripide, montrent d'évidence que la tragédie a été, au sens plus fort du terme, une invention.»

<sup>2</sup> [1970]1994: 11.

<sup>3</sup> Este é o termo utilizado por J. P. Vernant e P. Vidal-Naquet ([1972]1981:22) para referir a conjuntura histórico-política da democracia ateniense que fez da tragédia grega um «novo género» artístico que se converteu numa «instituição» emblemática da *polis*.

Assim, o posicionamento dos eruditos contemporâneos face às «obras literárias», que canonicamente se integram na rubrica de «tragédia grega», confronta-se com toda uma série de dificuldades inerentes ao estudo de uma literatura do passado, às quais deverá ainda acrescentar-se o facto de remeter para uma *praxis* poético-teatral com características muito específicas que nem sempre se coadunam com os parâmetros mais convencionais da «literatura». Houve muitas vezes a tentação de defender que o estudo «literário» das peças teria de fechar-se no «texto» em si e que o investigador literário se devia preocupar, única e exclusivamente, com as questões de índole «poética», num sentido aristotelizante do termo. O problema da especificidade da «literatura» e, conseqüentemente, a reflexão sobre as possibilidades de uma análise literária da tragédia, um género de drama aliado a contingências histórico-culturais muito precisas, levou os investigadores a tomarem consciência de que era necessário perspectivar as questões literárias da tragédia grega a partir de outros ângulos que não considerassem as coordenadas histórico-culturais e socio-políticas como categorias incompatíveis mas complementares da investigação. Assim, ao concebermos a tragédia grega como um «género», teremos de pressupor, como referiu Malcom Heath<sup>4</sup>, que

«The poets and their audiences, for all their diversity, shared certain assumptions about and expectations of serious drama, which guided both the composition of the plays and their reception: which, in short, made possible communication in the tragic theatre.»<sup>5</sup>.

O que aqui implicitamente se sugere é que é necessário entender a tragédia grega como um «género dramático» historicamente localizado dentro das coordenadas de um cenário epocal em que a *poiesis* solicitava uma dimensão contratual e uma «intenção» de comunicabilidade muito específicas, em conformidade com o contexto *performativo* que a formalizava. A natureza dual do drama (literatura-espectáculo) encontrava-se ainda embrionária na época em que a tragédia dominava a “cena” ateniense e, por essa razão, a *poiética* trágica era entendida como uma *praxis*, concomitantemente «poética» e «teatral».

---

<sup>4</sup> Em ambas as introduções dos seus dois estudos mais importantes, o primeiro datado de 1987, *The Poetics of Greek Tragedy* e o segundo de 1989, *Unity in Greek Poetics*, o A. propõe um entendimento da «poética», baseado numa concepção semântica de *género* literário, que exige «a historical enquire into the workings of a particular system of conventions in a given historical and cultural context» (n.1).

<sup>5</sup> 1987:1. Em *Unity in Greek Poetics* (1989), o autor viria a acrescentar: «if we wish to understand Greek texts we need to reconstruct, among other things, the constraints and ideals of coherence wich informed their composition» (3).

Como se sabe, estas questões têm suscitado grande controvérsia no panorama teórico do drama<sup>6</sup>, mas este não é o momento oportuno nem a situação apropriada para se retomarem os tópicos dessa discussão. Por agora, importará apenas salientar que, numa cultura de tão fortes tradições orais e *performativas*<sup>7</sup>, e num tempo em que a circulação de «livros» era ainda pouco intensa, devido ao número exíguo de leitores<sup>8</sup>, a tragédia grega surge como uma «forma» de *poiesis* vocacionada para o *theatron*<sup>9</sup>, facto que terá certamente condicionado as opções poético-dramatúrgicas dos antigos poetas bem como a própria configuração retórico-estilística do género. Se tivermos em conta o antigo contexto do drama Ático, o processo da «leitura»<sup>10</sup> literária da tragédia deverá estar sempre atento às específicas diferenças

---

<sup>6</sup> A propósito desta problemática poderia citar-se uma imensa bibliografia, mas limitamo-nos a referir alguns dos estudos que maior influência têm exercido no domínio da semiótica teatral: A. Ubersfeld ([1977]1996), K. Elam (1980), P. Pavis ([1980]1983), M. Esslin (1987), M. del Carmen Bobes ([1987]1991), José L. G. Barrientos (1991), J.-P. Ryngaert ([1991]1992) e E. Fisher-Lichte (1992). Recorde-se, no entanto, que um dos estudos pioneiros a propor um modelo de análise que (re)une o drama ao teatro se deve a Manfred Pfister ([1977]1988).

<sup>7</sup> Nas últimas décadas, o termo «performance» tornou-se familiar nos estudos da tragédia grega, um género de poesia que, como se sabe, representava tanto através da «escrita» como da «performance» teatral. Cada vez mais se tende a acreditar que, tanto no período arcaico como clássico, as formas poéticas não eram meras convenções literárias desligadas da audiência e do contexto, e as próprias circunstâncias da «performance» teriam sido até as mais ocultadas pela forma escrita. (Gentili, 1988: esp. cap.1, 3, 8-9). Desde muito cedo, a cultura grega manifestara uma tendência natural para a «teatralização» (basta-nos-ia recordar a descrição das tradições rapsódicas, inscrita no *Íon* de Platão ou o contexto performativo da lírica arcaica), o que a caracterizava como uma «performance culture». Cf. S. Goldhill (1997:54 sqq.; 1999: cap. I, II).

<sup>8</sup> William Harris (1989) concorda com E. Havelock ao supor que, no século V a.C., a «literacia» atingiria uma percentagem muito reduzida da população ateniense – talvez cerca de 10%. Tendo em consideração o modo como o processo de «literacia» foi evoluindo ao longo do século, Thomas Cole (1991: 115) pensa que, durante esse período, um público de ouvintes foi sendo substituído, gradualmente, por um público de leitores e os poetas «aspired to as total a recreation as possible of the effect of oral communication, and so to an ability to compete for public attention which *techne* never possessed or sought.». Recorde-se que, em 405 a.C., ano em que as *Rãs* foram representadas pela primeira vez, nos festivais das Leneias, Aristófanes apresenta, em cena, o próprio deus do Teatro, Dionysos, declarando (v.52) que, a bordo de um navio, *lera para si próprio* uma das peças mais recentes de Eurípides, *Andrómada* (c.412), infelizmente hoje conhecida apenas de forma fragmentária. Num género como a comédia, tão *comprometido* com a realidade contemporânea, esse tipo de alusões, apesar de funcionarem como *topoi* cómicos, só fariam sentido se tivessem algum suporte ‘real’, pois, só assim, os *theatai* compreenderiam e poderiam reagir ao ‘ridículo’ da situação: neste caso, o facto de o próprio deus do Teatro confessar que já lera uma das tragédias mais recentes de Eurípides.

Sobre a questão da «literacia» no século V a.C. em Atenas, veja-se ainda J.R. Green (1994: 4-5) e sobretudo R. Thomas (1992).

<sup>9</sup> O vocábulo grego *theatron* referia-se, etimologicamente, ao «espaço» dos espectadores, ‘o lugar’ donde se contemplava o drama, a acção’ concretizada verbal e espectacularmente. Só nos finais do século VI a.C., princípios do século V, com o aparecimento dos primeiros ‘teatros’ escavados em solos rochosos, o termo adquire um sentido arquitectónico. O primeiro *theatron* de Atenas data dos princípios do século V a.C. e nasceu junto ao templo de Dioniso, aproveitando o declive geográfico da colina sul da Acrópole. Aí terá sido representada a maior parte das tragédias hoje conservadas.

<sup>10</sup> Nos nossos dias, converteu-se num termo proteico, insusceptível de se identificar com uma única metodologia. Utilizado como sinónimo de «crítica» e «interpretação», tem mantido, muitas vezes, uma relação conflitual com a «teoria», da qual nunca se conseguiu emancipar. Segundo R. Scholes (1991[1989]), um dos teóricos contemporâneos que mais tem reflectido sobre este tipo de questões, «leitura» pode ser concebida, num primeiro momento, como um «processo dialéctico», onde se conjugam duas forças diferenciais: uma

estruturais e técnicas que distanciam a antiga *poiesis* dramática grega dos problemas teóricos que a conceituação de drama, hoje, nos coloca<sup>11</sup>.

Tudo leva a crer que, na época áurea do teatro Ático, o ‘texto’ da tragédia era escrito, especialmente, em função de uma representação espectacular<sup>12</sup>, integrada nas festividades da *polis* em honra de Dioniso<sup>13</sup>. Essa dimensão *performativa* do drama e o carácter institucional do teatro faziam com que as representações trágicas aparecessem aos olhos dos atenienses como algo muito diferente do modo como hoje concebemos um texto dramático. A tragédia grega terá começado por se apresentar como uma experiência mais «teatral» do que «literária», porque a poesia *fazia-se* para as *performances* teatrais que apareciam integradas numa das cerimónias cívico-religiosas mais “ritualizadas” da *polis* ateniense. S. Goldhill é um dos autores que mais insistentemente têm defendido a ideia de que

«The culture of classical Greece was a performance culture. It valorised competitive public display across a vast range of social institutions and spheres of behaviour. (...) The dominant culture of Athens in the fifth century is particularly influential in the development of these institutions, and can be said to have invented the theatre.»<sup>14</sup>

---

centrípeta, que nos impulsiona, em «linha» recta, para o texto, onde se localizará «a verdade ou a intenção original»; e outra «centrífuga» que «encara a vida do texto como ocorrendo ao longo da respectiva circunferência que se expande constantemente, abrangendo novas possibilidades de significado» (23). Esta «metáfora bidimensional» apresenta o processo de «leitura» como uma «actividade bifacetada», que permite olhar tanto «para trás» como «para a frente» do texto, envolvendo, por isso, ‘dois tempos’ e ‘dois espaços’: o do autor e o do leitor. E «pelo facto de a leitura constituir sempre matéria de, pelo menos dois tempos, dois espaços e duas consciências, a interpretação mantém-se infinitamente fascinante, difícil e essencial» (23).

<sup>11</sup> Sobre os problemas teóricos relativos ao conceito de «drama» vd., especialmente. V. M. Aguiar e Silva (8<sup>o</sup>1990), José Garcia Barrientos (1991) e Carlos Reis (1995).

<sup>12</sup> Cf. C. Meyer ([1988]1991: 81): «Au V<sup>e</sup> siècle, les pièces n’étaient jouées à Athènes qu’une seule fois. Ce n’est pas qu’au IV<sup>e</sup> qu’il y eu des reprises.»

O. Taplin no seu estudo *Comic Angles* (1993) demonstrou, no entanto, como uma leitura dos documentos iconográficos nos leva a admitir a hipótese de que a tragédia foi “exportada” de Atenas para outras cidades gregas do Sul da Itália e da Sicília, ainda em finais do século V a.C. P. E. Easterling (1994:73-80) comunga dessa ideia e procurou demonstrar que, em algumas peças de Eurípides como *As Troianas*, *Hécuba* e sobretudo *As Bacantes*, a perspectiva de serem representadas em outros teatros que não o ateniense, poderá explicar a inclusão de referências geográficas a um mundo grego que já não se confinava às fronteiras de Atenas.

<sup>13</sup> Embora não se possa fixar uma data exacta para a instituição dos Festivais Dionisíacos, pensa-se que os primeiros *agones* trágicos terão decorrido por volta de 534-534. Cf. C. Meyer ([1988]1991: 70)

<sup>14</sup> 1997:54. Neste seu recente estudo sobre “The Audience of Greek Tragedy”, o A. considera a tragédia grega uma «experiência teatral» muito particular e que nunca se poderá confundir com qualquer outra estética teatral moderna. A natureza performativa da cultura grega e o cenário institucional do teatro ático exigiam à «audiência» um tipo de «participação» muito diferente do que à primeira vista se poderia supor, pois esperar-se-ia que, também no *teatron*, ela desempenhasse o seu ‘papel’ de «democratic citizen». Nesta linha de pensamento, James Redfield ([1990]1992) escreve: «The inclusion of the people is effective, paradoxically, only because they are excluded from the decision-making process. It is this exclusion which transforms them into an audience. (...) they are to some degree unified by their common experience of the performance. (...) An

Numa cultura como a ateniense, profundamente *performativa* e ritualizada, a ‘palavra’ parecia governar a vida e, por isso,

«Nel V secolo, ogni luogo insuperato del piacere della voce, della parola pronunciata, fu il teatro ateniese. Commedia e tragedia inventarono il valore politico della voce.»<sup>15</sup>

O teatro Ático nasceu, portanto, num contexto religioso e os concursos dramáticos eram financiados pela *polis*. No século V a.C., as representações teatrais faziam parte dos “rituais” comunitários, e várias regiões, urbanas ou rurais, do território grego, incluíam nos seus “calendários de festas” concursos dramáticos. Todavia os mais importantes ocorriam duas vezes por ano e apareciam integrados nas festas das Leneias, em Janeiro, e nas Grandes Dionísias, em Março. Em Dezembro, tinham ainda lugar em outros teatros da Ática as celebrações das Dionísias Rurais, que, a partir dos meados do século V a. C., também terão passado a incluir representações de tragédias e comédias. Mas terá sido nas Grandes Dionísias, a maior festividade que os atenienses dedicavam Dioniso Eleuthereus, que, no final do século VI a.C. (534), elas se oficializaram com os primeiros concursos trágicos. Tradicionalmente, a “invenção” da tragédia é atribuída a um poeta de nome Téspis, porque terá acrescentado às primitivas performances corais o ‘prólogo’ e a *rhesis*<sup>16</sup>. Só no início do século seguinte (508), foram incluídos, nas competições, os coros ditirâmicos e de 486 a.C. data a integração das representações da comédia<sup>17</sup>.

---

audience cannot shape the performance but only respond to it; thus it overcomes subjectivity and becomes a proper judge.» (320).

<sup>15</sup> F. De Martino (1995: 62), Parafrazeando uma passagem de Tucídides (3.38), S. Goldhill (1997:54) refere-se que os atenienses eram já considerados no tempo de Cléon «*theatai ton logon*».

<sup>16</sup> Cf. G. Else (1967: cap. III). Recorde-se que, na *Poética* (1449 a 10-13), Aristóteles nunca menciona o nome de Téspis, referindo apenas que a tragédia terá encontrado a sua origem nas antigas performances corais, apelidadas ‘ditirambos’. Apesar de todas as incertezas e discussões que o tema das ‘origens’ da tragédia possa, ainda hoje, suscitar, tudo parece indicar que a génese do drama foi ‘lírica’ e, como sugere Helen H. Bacon (1994-1995), «Such mimetic songs and dance became drama when instead of narrating or singing *about an event* the dancers *enact it*. This transformation apparently took place when a leader, separating himself from the group, impersonated and individual with whom the chorus, impersonating a *group* of individuals, could engage in spoken and sung dialogue. At the point in this evolution when improvisation and traditional song gave way to specially composed and rehearsed music, words, and dance, drama as a “literary” form began to take shape.» (7-8). Cf. C. Meyer ([1988]1991: 70-71).

<sup>17</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge ([1968]1991: 82 sqq.) R. Rehm (1992: 14-15)

Vemos, portanto, que o antigo drama ático parece ter-se desenvolvido, naturalmente, como o «teatro da polis»<sup>18</sup> e, por essa razão,

«Although little can be claim with confidence, it seems that a combination of these influences – ritual artistic, Dionysiac, folkloric, political- rather than any single element in isolation gave rise to the Greek tragic theatre.»<sup>19</sup>.

Assim, Malcom Heath<sup>20</sup>, um dos estudiosos que mais se têm notabilizado na investigação da «poética» grega, pôs de lado os tradicionais preconceitos ‘historicistas’ e insistiu na necessidade de não desligar o estudo da «poética» da tragédia do seu contexto original:

«a modern reader who wants to find his way into the individual plays must attempt to reconstruct the presuppositions and expectations which made tragedy possible its native context.»<sup>21</sup>

Com este tipo de posicionamento não está em causa supor que o significado textual de uma tragédia defluía, de forma mecânica ou determinista, de um código pré-existente, compartilhado apenas pelo poeta e pela audiência coeva, e a que os «leitores» posteriores não poderiam mais aceder. Por outro lado, o pressuposto moderno de que condições histórico-culturais que presidiram à produção e recepção originária<sup>22</sup> da tragédia ática são,

---

<sup>18</sup> “The Theater of the *Polis*” é o título de um excelente artigo de Oddone Longo, publicado em 1978 na revista *Dioniso* (n.º 49, pp. 5-13) e, posteriormente integrado na monumental obra editada, em 1990, por John J. Winkler e Froma I. Zeitlin, *Nothin to Do with Dionysos?*. Sobre a estreita ligação que o teatro grego mantinha com a *polis* vd. C. Meyer ([1988]1991) e Francisco de Oliveira (1993: 69-93).

<sup>19</sup> 1992: 12.

<sup>20</sup> Em ambas as introduções dos seus dois estudos mais importantes, o primeiro datado de 1987, *The Poetics of Greek Tragedy* e o segundo de 1989, *Unity in Greek Poetics*, o A. propõe um entendimento da «poética», baseado numa concepção histórica de *género* literário, que reclama, obrigatoriamente, «a historical enquire into the workings of a particular system of conventions in a given historical and cultural context» (n.1).

<sup>21</sup> Cf. M. Heath (1987: 1). Posteriormente, no estudo sobre a «unidade na poética grega», o A. define o seu conceito de «poética»: «By the terms ‘poetics’ I understand primarily such a system of presuppositions and preference, a network of aesthetic and technical principles underlying the literary production and reception of texts; a secondary poetics is an attempt to articulate or to reflect explicitly on such a primary system.» (1989:3).

<sup>22</sup> A ilusão historicista de pretender que o «sentido» do texto só poderia ser compreendido e interpretado a partir da reconstituição dessa situação histórica originária, não se coaduna mais com os princípios do «neo-historicismo» que caracteriza a nossa modernidade. Para o espectador/leitor, originário ou contemporâneo, a *historicização* do *muthos* trágico necessita, concomitantemente de uma operação de *transhistorização* do passado que “vê” representado no «texto» da tragédia, partindo de uma situação que é sempre «presente». Não se justifica, portanto, o esforço inglório de tentar recuperar a privilegiada posição dianteira que a audiência originária da tragédia ocuparia no espaço do Teatro, como se essa situação de «contemporaneidade», aliás artificial e desnecessária, fosse determinante para a compreensão ou interpretação do «sentido» do texto. Essa foi, de facto, uma das quimeras criadas por aqueles que, no nosso tempo,

hoje, irrepetíveis e irrecuperáveis, não invalida a sua inclusão quer no horizonte composicional quer interpretativo das obras. Essa reconstrução do contexto originário deverá, porém, articular-se com a nossa *visão* da tragédia, obrigatoriamente diferente, atendendo-se, sobretudo, à alteração do *espaço* do «espectador», para quem a *poiesis* só pode visualizar-se através de um número muito reduzido de *artefactos* literários. O processo *performativo* da sua produção, ou a sua produção numa *performance*, bem como a própria *performance* e recepção são, hoje, completamente invisíveis<sup>23</sup>, e só hipoteticamente podem ser *re-construídos* a partir da «literatura».

Mesmo assim, a investigação da tragédia euripidiana, tal como é praticada nos nossos dias, tem optado, de um modo geral, por não divorciar a interpretação e a compreensão das peças do contexto histórico-cultural em que foram produzidas, uma vez que, no drama grego, a “convencionalidade” e o “formalismo” encontram-se associados a uma outra característica fundamental: a intenção de ‘comunicabilidade’.

Além disso, no seu originário contexto *performativo*, a tragédia grega era prioritariamente uma «espécie» de drama que se representava no teatro e como tal não dispensaria também a sua vertente lúdico-estética<sup>24</sup>, que, entre muitos outros condicionalismos, terá também influído na própria *poiética* “trágica” das peças. Como observou Bernard Knox,

«Drama, since it can function only as a contact between poet and audience through the medium of actors, can never be a hermetic art, one that demands time and interpretation for its understanding; it may be outrageous, it may be unexceptional or even dull, but whatever else it is, *must* be immediately intelligible to a mass audience on some level, must appeal at once to that audience’s deepest sympathies, its secret fears, its ambitions, its hopes.»<sup>25</sup>.

---

acreditaram ser possível “corporizar” a audiência «implícita» no texto da tragédia, que, em última instância, se identificaria com uma «recepção» originária homogénea.

<sup>23</sup> Cf. Pickard-Cambridge (19988: cap. 2) e P. Cartledge (1985: 115-127).

<sup>24</sup> Recorde-se que no *Górgias* de Platão, Sócrates concorda com a opinião de Cálicles de que a principal finalidade de qualquer “criação artística” era «agradar à multidão dos espectadores» (Cf. 502 a-b). E em relação ao *telos* dessa «imponente e maravilhosa forma de poesia que é a tragédia», Sócrates expressa a sua opinião recorrendo à tradicional pergunta retórica: «Não te parece que todos os seus esforços e empenho se orientam no sentido de dar prazer aos espectadores?» (Utilizei a tradução de M. Oliveira Pulquério (1992)).

<sup>25</sup> 1979: 3.

Segundo Jan Mukarovsky<sup>26</sup>, um dos semioticistas mais reputados da nossa era, no teatro, «a arte faz-se para os outros, para os ouvintes, os espectadores – em resumo, para os receptores», o que nos leva a pressupor que o processo de «construção» da tragédia envolvia *a priori* a participação do espectador/leitor, a instância receptiva implícita que a «representação espectacular» ou a «leitura» viriam a corporizar. O. Taplin<sup>27</sup> partilha essa opinião de que os poetas trágicos escreveram as suas peças a pensar nos espectadores e J. R. Green foi ainda mais longe quando escreveu:

«The classical playwright seems to have composed for direct performance, and he could be argued not to have much if any thought for posterity. He also wrote with the physical conditions of production in mind and was himself usually involved in the creation of the performance.»<sup>28</sup>.

A mesma ideia fora já defendida por G.M.A. Grube quando, em 1941, afirmou:

«Every artist must, in first instance, address his work to his contemporaries, or to some of them at least; he must, therefore, express himself in terms which are intelligible to them. (...) His work, therefore is not only conditioned by the sum total of his reactions to the contemporary scene (which is true of all artists), but *even at the time he is actually engaged in creative work*, he cannot forget that he is addressing his contemporaries, or some of them.»<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> 1998: 282 e 284, respectivamente. Contrário às doutrinas psicologistas e às que postulam uma autonomia absoluta da obra literária, o semioticista argumenta: «a intencionalidade precisa de um sujeito do qual surge, que constitui a sua fonte: ou seja, pressupõe o homem. O sujeito não é dado, pois, fora da obra, mas nela própria. Faz parte dela, e não só quando ela se manifesta directa e abertamente como subjectiva» (285).» Logo a seguir conclui: «o sujeito é o próprio princípio da unidade artística da obra. Está presente até onde parece estar totalmente invisível, como, por exemplo, num diálogo dramático».

<sup>27</sup> Cf. [1972]1989: 18: «The playwright first requirement is his audience's concentrated attention». Como tantas vezes tem sido notado, um dos maiores méritos dos estudos de Taplin residem na valorização insistente da «dimensão visual» da tragédia grega. Cf. ([1978]1995: cap. 1)

<sup>28</sup> 1991: 17. Absolutamente convencido de que, no século V. C. «the plays were script for performance» (15), este A. supõe ainda que «the text was not public property before the performance» (16).

<sup>29</sup> 1941: 29. Logo a seguir, acrescenta: «The need to speak in terms intelligible to one's fellow-citizens was thus absolute, nor is there any reason to think that a fifth-century dramatist ever wished to avoid it.». Note-se, todavia, que o pensamento deste A. sobre a composição da tragédia apoiava-se, ainda, na «falácia» de pré-existia *uma* intenção consciente e subjectiva por parte do poeta: «they consciously desired to convey a message for their contemporaries» (30). Como se sabe, os padrões actuais dos estudos literários propõem outros modos de entender o «princípio da intencionalidade» literária, que pode não se encontrar directamente subordinado ao

Mas David Wiles entende que a dimensão comunicativa da tragédia pressupunha uma dimensão mais alargada do que aquela que alguns autores lhe conferiram, pois o facto de se tratar, prioritariamente, de um *constructo* «espacial» e de o teatro ser já, nesse tempo, um espaço «heterotópico»,

«the function of theatre was to take citizens away from immediate political issues in order to explore the wider moral and religious context of these issues, and to vie the human being outside the context of civilization.»<sup>30</sup>.

Ora, um dos aspectos mais inovadores da experiência trágica parece estar relacionado, precisamente, com o modo como se “formou” a consciência do «fictício», através de um tipo de representação mimética que formalizava a presentificação de um passado que há muito deixara de existir. Diante dos olhos dos espectadores, as antigas figuras lendárias de mitos ganhavam “corpo” e “voz” para assumirem formas da existência real na actualidade do espectáculo, mas para que as suas «acções» fossem “vistas” (ou “sentidas”) como trágicas era necessário que a *mimesis praxeos* apresentasse uma determinada configuração temático-formal, convencionalmente identificada com esse género de drama. As restrições genológicas que limitavam os temas das peças a número limitado de sagas míticas e modelavam o discurso trágico sob uma estrutura formal mais ou menos canónica, acabariam por se transformar, assim, num poderoso instrumento heurístico, passível de dinamizar e revitalizar uma «forma» de *drama*, que, ontem como hoje, é capaz de confrontar os seus receptores com uma “visão” trágica da condição humana.

A *systasis* do *mythos*, construída pela mão do poeta, procuraria orientar o processo de percepção para as *acções* mais significativas das *dramatis figurae*, que podiam contar com alguns meios dramaturgicos que o teatro já, nesse tempo, disponibilizava<sup>31</sup>. A função primordial do poeta era, pelo *logos*, motivar as acções das personagens, *re-apresentá-las* como figuras vivas, adaptar os «metra» aos caracteres e estes às «intenções» do *mythos*

---

conceito de «autor». Para uma visão teórica actual desta problemática vd. o estudo recentemente publicado por Helena Carvalhão Buesco, intitulado *Em Busca do Autor Perdido* (1998).

<sup>30</sup> Cf. (1997: 36).

<sup>31</sup> Além de dois meios ‘mecânicos’ (*mechane* e *ekuklema*) e das máscaras, o teatro grego explorava a geometria do seu espaço, numa perspectiva tridimensional, de forma a criar diferentes níveis simbólicos e visuais: o recinto da *orchestra*, a *thymele*, os *parodoi/eisodoi*, o telhado, a parede, os degraus e a porta da *scene* eram os elementos mais aproveitados do ponto de vista ‘cénico’.

Sobre as convenções cénicas do tragédia grega vd. A.W. Pickard-Cambridge ([1968] 1991), N.G.L. Hammond (1972), S. G. Comotti (1989), H-J. Newiger (1989), D. Mastronard (1990).

trágico<sup>32</sup>. A construção de uma peça exigia uma técnica dramática apurada, capaz de envolver, a um nível imaginário, o espectador, em geral, e o indivíduo, em concreto, de forma a suspendê-lo num ‘presente’ ficcional que só podia ganhar ‘sentido’ se as vivências do passado se projectassem no futuro.

Como o espaço do teatro, também o tempo da tragédia se construía numa perspectiva tridimensional, pois só assim seria possível vislumbrar o sentido trágico da *mimesis praxeos*.

Mas, como texto dramático, a tragédia pressupunha um processo particular de comunicação intersubjectiva que se instituía num duplo processo dialógico, onde um nível intra-dramático (actor/coro) se distinguia claramente de um outro extra-dramático (poeta/espectador)<sup>33</sup>. Essa situação semiótico-comunicacional previa que o princípio de complementaridade existente entre as duas instâncias extratextuais envolvidas – o poeta e o espectador/leitor- se mantivesse ‘oculto’ na própria superfície do texto, criando a ilusão de que a *mimesis* se fazia sem a intervenção da actividade *poiética* de um «autor» e independentemente do ‘olhar’ do espectador. Essa era, afinal, uma das ‘ilusões’<sup>34</sup> fabricadas pela estética composicional da tragédia que separava o ‘mundo do drama’ do ‘mundo da audiência’<sup>35</sup>, não permitindo nunca que se estabelecesse entre eles um contacto directo<sup>36</sup>. Espaços diferentes, mundos diferentes, mas em permanente confronto, no espaço semi-circular do acontecimento, onde as acções dramatizadas pareciam conquistar uma certa autonomia face à ‘realidade’ do espectador. Aparentemente, tratava-se de uma estética teatral não-realista que pretendia criar um efeito de distanciamento relativamente à acção representada, mas como em qualquer outro género dramático a relação entre a “ficção dramática” e a “realidade” era demasiado complexa para ser percebida em termos

---

<sup>32</sup> Não está em causa defender um tipo de *intencionalismo* primário, ancorado numa concepção ‘psicologista’ de «autor» ou na suposição de que o sentido de uma tragédia podia ser, eternamente, fixado pelo poeta.

<sup>33</sup> De acordo com a concepção bakhtiniana de «leitura», deverá existir sempre uma interacção e uma prática dialógica entre o texto literário e o seu receptor, enquanto ser histórico.

<sup>34</sup> Como observa P. Burian (1997: 196) «The conventions of tragedy did not permit the overt breaking of dramatic frame, direct audience, or other forms of theatrical selfreference available to Old Comedy.». Na opinião de P. Easterling (1997:167), o que distinguiria a comédia da tragédia não seria tanto a forma como se realizava o contacto, mas o ‘tom’.

Sobre esta questão tão controversa da ‘ilusão’ dramática na tragédia, veja-se D. Bain (1987: 1-14) e R. Rehm (1992: 45-51).

<sup>35</sup> Cf. K. Elam (1980: 87-114): «The founding principle of dramatic representation... is the fiction that the presence of a world known to be hypothetical: the spectator allows the dramatist personae, through the actors, to designate as the ‘here and now’ a counterfactual construct.» (113-114)

<sup>36</sup> Esta questão tem interessado muitos autores como, por exemplo, D. Bain (1975: 13-25; [1977]1987), O. Taplin ([1977] 1989); R. Hamilton (1978:63-82); D. Mastronard (1979), P. Easterling (1985: 1-10) e M. Heath (1987), entre outros.

puramente antinómicos e muito menos partindo do pressuposto que o drama é governado por um princípio de «absoluta autonomia»<sup>37</sup>.

Como ‘homem de teatro’, o *poietes* trágico ‘arquitectava’ as suas peças em função de determinadas circunstâncias socio-poéticas, historicamente situadas<sup>38</sup>, que se terão projectado, de um modo indirecto, na construção semântica da tragédia, que, ontem como hoje, solicita uma cooperação interpretativa do espectador/leitor:

«Above all the tragic playwrights were aware of the shifting relationship between the characters on stage and the audience, manipulating with artistry (and an admirable willingness to experiment) the spectators’ perspective on, a commitment to, the action. They construct their tragedies so as to implicate the audience emotionally and intellectually, consciously and unconsciously, not only in the story but in the very process of the drama.»<sup>39</sup>.

Ora, acontece que no tempo de Eurípides, para que uma tragédia tivesse um impacto «teatral» desejado, era necessário que a técnica de composição dramática fosse capaz de “envolver” uma audiência muito numerosa e heterogénea na construção do significado “trágico” da peça.

Por todas estas razões, os métodos de leitura contemporânea têm conferido uma atenção crescente ao antigo «contexto» da tragédia que, como qualquer género dramático, pretenderia ‘jogar’, em primeiro lugar, com as expectativas e reacções da audiência coeva, atendendo sobretudo às circunstâncias *performativas* em que se terão concretizado as primeiras representações espectaculares. Mas, como «obra literária», a tragédia grega

---

<sup>37</sup> Peter Szondi ([1978] 1994: 18-19), um nome consagrado na “teoria” do drama moderno, postulou para o drama uma «autonomia absoluta», pois, «para ser relación pura, o sea de natureza dramática, tiene que estar despojado de cuanto le sea ajeno. No conoce nada fuera de si. En el drama el dramaturgo está ausente. No interviene, há hecho cesión de la palabra.(...) Respecto al espectador el drama evidencia el mismo carácter absoluto. Así como la réplica dramática deja de ser un enunciado del autor, también deja de ser una alocución dirigida al espectador.». Este posicionamento teórico confronta-se, hoje, com uma noção mais lata de drama que não dissocia as acções ou acontecimentos «textualizados» da sua peculiar vertente socio-comunicativa.

<sup>38</sup> Edith Hall (1997: 93-124) é uma das defensoras deste tipo de «leitura sociológica» da tragédia grega, que não deverá nunca subestimar a relação que se estabelecia entre o *poietes* e os *theatai*: «The three great Athenian tragedians were all Athenian citizens, albeit well-born ones (and in Sophocles’ case prominent in political life); they compose their plays for na audience largely consisting of citizens, and the plays were performed at festivals defined by their nature as celebrations of Athenian citizenship. The texts were mediated through performance by agents likewise sharing Athenian citizenship: the chorus-members, actors, and sponsors. Tragedy consequently defines the male citizen self, and both produces and reproduces the ideology of civic community.» (95).

<sup>39</sup> Cf. R. Rehm (1992: 45)

sobreviveu ao “seu momento” e pode encontrar ainda no leitor actual um dos seus potenciais destinatários<sup>40</sup>. Para isso, será, no entanto, necessário que a «leitura» das peças não se faça alienada da antiga *praxis* teatral e independentemente das técnicas poético-dramáticas e dos procedimentos retóricos-estilísticos utilizados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides na composição das peças que hoje conhecemos. Não podemos conceber a tragédia sem recorrer a um conceito de «autor subentendido» ou «implicado», já que a composição do texto das peças dependia de um princípio construtivo, em parte decorrente de um *gesto autoral*<sup>41</sup> passível de ser reconhecido em qualquer acto de recepção. De igual modo, também o espectador/leitor, próximo ou distante no espaço e no tempo, se encontra «implicado» na própria estrutura do drama, pois só através da sua actividade interpretativa a obra poderá ‘fazer sentido’. Nesse sentido, a “audiência ateniense”<sup>42</sup> tende a ser hoje considerada também um «elemento semântico» importante para na «construção» do género, na medida em que era a ela que uma peça trágica se destinava em primeiro lugar, devendo, por isso, ser considerada «uma parte do evento criado no Teatro de Dioniso»<sup>43</sup>.

Nestas últimas décadas, tem-se optado por postular uma noção mais lata de drama, que não refira somente as acções ou acontecimentos «textualizados» (trabalhados pelo *logos*), mas incluía também a sua peculiar vertente sócio-comunicativa. Dentro desta perspectiva, supõe-se que o facto de a *praxis* interpretativa eleger o “texto” como o centro privilegiado de análise, não significará que não se atenda ao *contexto* extraliterário que

---

<sup>40</sup> Segundo Paul Ricoeur (1986: 366-367, «le propre de l’oeuvre d’art, de l’oeuvre littéraire, de tout l’oeuvre tout court, est pourtant de transcender ses propres conditions psycho-sociologiques de production et de s’ouvrir ainsi à une série illimitée de lectures, elles-mêmes situées dans des contextes socio-culturels toujours différents; bref, ils appartient à l’oeuvre de se décontextualiser (...) et de pouvoir se recontextualiser autrement; ce qui fait l’acte de lecture.»).

A obra literária, enquanto criação artística, oferece-nos perspectivas novas nas quais podemos observar e transformar a experiência. É esse o sentido eminente das grandes criações literárias da humanidade que, ao distanciarem-se do mundo da experiência, vão permitindo uma nova redescritção e transfiguração da experiência. Segundo a hermenêutica ricoeuriana, compreender um texto, ou uma cultura, é saber superar as circunstâncias particulares que condicionaram a sua produção, de modo a dar conta das possibilidades universais que se abrem à nossa experiência. Vd. Paul Ricoeur (1996: 54-56).

<sup>41</sup> Esta é a perspectiva de Victor M. Aguiar e Silva (1982: 244-245): «o emissor/autor é sempre, em grau variável, um *sujeito transindividual*, mas também um princípio activo, um verdadeiro agente em relação aos códigos que transforma, que infringe, que destrói...».

<sup>42</sup> Para uma perspectiva sociológica da «audiência da tragédia ateniense», vd. S. Goldhill (1997: 54-68).

<sup>43</sup> Cf. D. Wiles (1997: 8): «We shall cease to construe the audience as co-subject, watching the play as we do, and will have to construe it as part of the event that we are trying to understand.»

engloba a história, a cultura e a sociedade, uma vez que também ele coopera no processo de «textualização»<sup>44</sup>.

Qualquer metodologia defensora de uma «leitura fechada» da tragédia, considerada exclusivamente numa perspectiva logocêntrica, como se de um *constructo* literário autónomo e de sentido imanente se tratasse, desligado do contexto teatral a que estava naturalmente destinado, revelar-se-ia, por conseguinte, incapaz de corresponder a toda a complexidade inerente a este género dramático<sup>45</sup>. Por outro lado, o facto de as convenções poéticas do género apontarem para uma estrutura formal mais ou menos fixa<sup>46</sup>, não serviu de impedimento a que, num espaço de um século, os poetas gregos tivessem dado provas da sua ‘originalidade’ artística, especialmente no modo como souberam manusear as várias potencialidades que a técnica de construção dramática da tragédia lhes permitia para que a sua obra merecesse o reconhecimento público desejado. Repetindo as palavras de Alan H. Sommerstein<sup>47</sup>, convém nunca esquecer que

«the plays were composed with a view to being successful in a competition, before a small panel of judges whose identity was not known at the time of composition but was known at the time of the performance, and who thus, even if their actual voting was secret, in practise (as many remarks in comedy make clear) were very liable to be influenced by the attitude of the mass of the audience».

Por todas estas razões, o estudo da tragédia euripidiana deverá concentrar-se na construção «poética» dos textos das peças, mas sem nunca se perder de vista as circunstâncias históricas, *políticas* e religiosas que terão presidido à produção e recepção das representações ‘espectaculares’, no Teatro de Dioniso em Atenas<sup>48</sup>. Foi em função do

---

<sup>44</sup> Saliente-se que o termo «textualidade» refere uma estrutura que inclui tanto aspectos linguísticos como sociais.

<sup>45</sup> Charles Segal (1996:152) pensa que uma dependência excessiva da estratégia crítica do sentido puramente retórico das peças, poria em causa as convenções da «forma», que supõem a existência de um contrato tácito entre autor e audiência. Num estudo, publicado, posteriormente, sob o título *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae* (1997), o próprio A. se apresenta, na “Introdução”, como um crítico metodologicamente comprometido com o contexto crítico em que vive, e daí ter optado por «discusse the play thematically from several different critical stances, utilizing a number of complementary methodologies», esperando, assim colocar «new questions to this and... gain some new answers.» (4).

<sup>46</sup> Como refere O.Taplin ([1977] 1989: 56) «There is no a priori reason to suppose that there should be some rigid structural form to underlie the genre which produced such a great variety of masterpieces within a single century».

<sup>47</sup> 1997: 63.

<sup>48</sup> Sobre a ‘exportação’ das representações dramáticas atenienses para outros territórios, como, por exemplo, a Sicília e o sul de Itália, vd. O. Taplin (1993) e P.E. Easterling (1994).

seu «espaço» primordial que «the plays were written to be seen, to be heard, to be judged, to be appreciated by those who sat in the Theatre of Dionysus when they were first staged»<sup>49</sup>.

## 1. 2. Perspectivas da crítica contemporânea: a importância do «contexto».

Num momento em que os estudos literários procuram conciliar a Teoria com a História<sup>50</sup>, é já um truísmo afirmar que os textos têm contexto(s) e que a interpretação exige «contextualização»<sup>51</sup>. Ao defenderem o princípio de autonomia textual, as análises formalistas<sup>52</sup> haviam afastado qualquer hipótese de, na relação com o texto literário, ter em

---

<sup>49</sup> Cf. Alan H. Sommerstein (1997: 63).

<sup>50</sup> Uma visão crítica e actual das tendências mais marcantes dos estudos literários clássicos no domínio da tragédia grega pode encontrar-se no conjunto de artigos, editados por B. Goff (1995) sob o título *History, Tragedy, Theory*. Uma discussão esclarecedora e bem fundamentada das principais questões teóricas, implementadas pelas correntes críticas pós-estruturalistas, no cenário da interpretação da tragédia ática, serve de tema ao capítulo introdutório (1-37), da autoria da própria editora, e ao capítulo seguinte (38-58), assinado por Michelle Gellrich e intitulado «Interpreting Greek Tragedy. History, Theory, and the New Philology». No mesmo ano (1995), Charles Segal publicava um excelente e oportuno artigo, intitulado “Classics, Ecumenicism, and Greek Tragedy”, onde se discute a relação que os estudos literários clássicos vêm mantendo com as mais recentes «comunidades interpretativas» dominantes da crítica literária contemporânea. Embora reconhecendo indispensáveis a «teoria» e o «método» na prática interpretativa, não deixa de alertar, todavia, para o «perigo» de as abstracções teóricas poderem estar a desvirtuar e a desumanizar a interpretação dos textos literários «where aesthetic form, feeling, and ideas are inextricably woven together in that mysterious web that makes the experience of “meaning” in the arts so complex, unpredictable, and profound». (5). Sobre a influência do moderno pensamento literário nos estudos da antiga literatura grega, veja-se, ainda, o capítulo introdutório de J. P. Sullivan in Irene J. F. de Jong et J. P. Sullivan (1994: 1-23) e a recente análise de S. Gooldhill (1997: cap.12)

<sup>51</sup> Um dos estudos pioneiros a preconizar uma abordagem “contextualizante” da tragédia grega, pertence a duas figuras emblemáticas da sociocrítica francesa, J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet ([1972]1995), que, ainda hoje, são uma referência obrigatória para os estudos literários clássicos. Eles foram responsáveis por uma importante revolução metodológica na investigação da tragédia grega que passou a ser considerada como «l’expression d’un type particulier d’expérience humaine, lié à des conditions sociales et psychologiques définies», se bem que «chaque pièce constitue un message, enfermé dans un texte, inscrit dans les structures d’un discours qui doit faire l’objet, à tous ses niveaux, des analyses philologiques, stylistiques, littéraires appropriées.» (1995:22)

Seria muito difícil nomear todos quantos, de um e do outro lado do Atlântico, foram influenciados, directa ou indirectamente, por este tipo de posicionamento crítico, porém nota-se, hoje, uma tendência crescente para considerar a tragédia grega uma forma artística, concomitantemente, literária e institucional.

<sup>52</sup> Curiosamente, o apogeu do formalismo coincidiu com o aparecimento das propostas sociológicas para o estudo da literatura e o resultado foi o aparecimento de uma sociocrítica que, na área dos estudos clássicos, foi inaugurada pela chamada «Escola Francesa», cujos nomes de proa continuam a ser Vernant e Vidal-Naquet. Conciliar a curiosidade formalista pelo texto trágico com a perspectiva socio-cultural do acontecimento «poético» tem-se revelado, por conseguinte, uma das preocupações cruciais de uma nova

conta as circunstâncias da sua produção ou da sua recepção. Também as poéticas estruturalistas tendiam a reduzir a descrição das estruturas poéticas à sua materialidade linguística, colocando o acento na «totalidade» e na «completude» do artefacto verbal. As concepções essencialistas da arte, e nomeadamente da literatura, foram postas em causa quando se passou a valorizar a experiência estética e o pragmatismo ou a integrar, na esfera do «literário», as inevitáveis relações que o texto estabelece com o quadro ideológico e social de onde emerge. A ideia de que o drama ático resulta de um processo histórico e ideológico concretamente situado no tempo e no espaço, e que as suas *formas de poesia* se articulavam com as práticas sociais e culturais da *polis* ateniense, desvendou, nestas últimas décadas, outros caminhos à investigação da tragédia grega em geral, e euripidiana em particular<sup>53</sup>.

Uma abordagem interdisciplinar da tragédia procurou, então, alargar e multiplicar as possibilidades de conhecimento dos textos. Se nas correntes formalistas o pressuposto da *auctoritas* garantia a inteligibilidade do texto, enquanto construção signíca e simbólica, os modelos pós-estruturalistas e desconstrucionistas apostariam na indeterminação semântica e no carácter aporético de qualquer «leitura».<sup>54</sup> Este tipo de posicionamento colocou numa perspectiva completamente diferente toda uma série de questões inerentes à tragédia grega, nomeadamente aquelas que se prendem com as modernas noções de “abertura”<sup>55</sup> e “ambiguidade”<sup>56</sup> do texto trágico.

---

geração de críticos que se recusa a ostracizar o fenómeno trágico das circunstâncias histórico-sociais de produção e recepção.

<sup>53</sup>Este tipo de posicionamento tem sido praticado por um grande número de classicistas europeus e americanos, onde se incluem os nomes de J.-P. Vernat e P. Vidal Naquet, S. Goldhill, C. Meyer, F.I. Zeitlin, J. Winkler, O.Longo, N.T. Croally, E. Hall, J. Gregory, R. Friedrich, A. Henrichs, J. Ober, P. Easterling, entre muitos outros. A relação que a(s) ideologia (s) estabelece(m) com os géneros literários não tem, no entanto, merecido uma interpretação pacífica, não existindo sequer um conceito unitário de «ideologia». Cf., por exemplo N.T. Croally (1994:44-46), que define a ‘ideologia’ como «the authoritative self-definition of the Athenian citizen» (44) e, por conseguinte, a tragédia afigurar-se-ia, simultaneamente, como um produto e uma produção de ‘ideologia’, no contexto da *polis* ateniense.

<sup>54</sup>Este tipo de posicionamento é seguido, por exemplo, por Simon Goldhill, um dos nomes dos estudos clássicos contemporâneos, mais comprometidos com essa tendência «desconstrucionista». Por entre a vasta produção ensaística deste autor são de destacar, no domínio da investigação da tragédia grega os seguintes títulos: *Reading greek Tragedy* (1986), “The great Dionysia and the civic ideology” (1990 a), “Character and action representation and reading: Greek Tragedy and its critics” (1990)., *Aeschylus. The Oresteia* (1992).

<sup>55</sup>A noção de *opera aperta*, conforme é formulada por Umberto Eco, postula que a ‘construção’ de um texto literário nunca é definitivamente ‘acabada’, na medida em que «como uma máquina preguiçosa que não executa todo o trabalho que deveria executar, é construída de maneira a pedir ao leitor que execute uma parte do próprio trabalho.» (1984:97).

<sup>56</sup>Concebendo a «ambiguidade», simultaneamente, como «um meio de expressão» e «um modo de pensamento», J-P Vernat e P. Vidal-Naquet ([1972] 1995:101-103 escrevem: «Le message tragique lui devient intelligible dans la mesure, où, arraché à ses certitudes et à ses limitations anciennes, il réalise l’ambiguïté des mots, des valeurs, de la condition humaine. Reconnaissant l’univers comme conflictuel,

Tem sido, precisamente, no estudo da tragédia euripidiana que essa mudança de perspectiva obteve um maior alcance, em parte porque sempre se tendeu a considerar Eurípides como um poeta “inovador”, “realista” ou até “moderno”<sup>57</sup>, precursor de uma arte dramática «menos hierática, cada vez mais próxima da realidade quotidiana»<sup>58</sup>.

Por tudo isto e muitas outras razões, os estudos literários clássicos sentiram a necessidade de alargar as suas fronteiras, permitindo a inclusão de outros temas inter-relacionados e que englobam questões sociais, políticas, religiosas ou mesmo filosóficas. Essa abordagem multidisciplinar dos textos das antigas peças converteu-se, como observa M. Gellrich, num traço emblemático da «nova filologia»<sup>59</sup> que tem caracterizado estas últimas décadas.

Nota-se, porém, que o interesse dos classicistas foi-se deslocando, gradualmente, da «poética» do texto para a *poiesis* da «textualidade» e muito frequentemente a «história» tem-se convertido, ela mesmo, num «texto» a analisar. Se aceitássemos uma perspectiva dualista das propriedades do texto literário, pressupondo que se poderia separar ‘o que se diz’ (*conteúdo*) do ‘modo como se diz’ (*forma*), diríamos que, actualmente, as tendências da actividade crítica são mais conteudistas do que formais, mais hermenêuticas do que poéticas. As questões que se colocam, agora, não procuram tanto respostas que partam da interrogação da *ousia* da tragédia, mas da sua função: não o *quê* e o *porquê* mas o *como*. Isto

---

s’ouvrant à une vision problématique du monde, il se fait lui-même, à travers le spectacle, conscience tragique.» (103).

<sup>57</sup> Na introdução da seu reputado estudo, *La Modernité d’Euripide* (1986), Jacqueline de Romilly explica o duplo sentido da noção de «modernidade», quando atribuída a Eurípides: «La notion de modernité, appliquée à un auteur ancien comme Euripide, doit s’entendre en un double sens. Il est d’abord modern par rapport à ses contemporains et à ses prédécesseurs (...Mais en même temps il se trouve que, par là, il rejoint par divers traits notre époque à nous; le fait est que nos auteurs d’aujourd’hui reprennent et renforcent beaucoup des tendances qui, de son temps, avaient tant surpris. Il est d’ailleurs moderne au sens absolu du terme.» (5).

<sup>58</sup> *Ib.*, 10. Normalmente, como se sabe, a noção de ‘modernidade’ só ganha sentido dentro de um horizonte histórico e sobretudo quando que pressente uma incapacidade de o presente conseguir articular o passado com o futuro. Nesse sentido, esse fenómeno apelidado de ‘modernidade, poderá revelar-se, na tragédia euripidiana, um conceito bastante operacional, na medida em que através dele melhor se poderá compreender a própria dinâmica fluida deste género de drama que na tradição encontrou as suas ‘formas’ de inovar. Mas, porque, paradoxalmente, tragédia e história parecem encontrar-se numa união que, ao mesmo tempo, se auto-destrói e ameaça a sobrevivência de ambas, é praticamente impossível desenhar uma linha de fronteira entre o «velho» e o «novo». Trata-se, com efeito, de um problema insolúvel que, no entanto, impele a literatura para campos que não comungam da sua especificidade, embora com ela se interseccionem.

<sup>59</sup> 1995:cap. II. Com o termo «new philology», importado dos estudos medievais, M. Gellrich pretende designar a nova vaga dos estudos clássicos que, com base em métodos do estruturalismo ou da sociocrítica, pratica «an interdisciplinary approach whose assorted tools have been put together from borrowings in several areas, chiefly literary, historical, and anthropological.» (38).

é, *como é* que a drama trágico era uma arte simultaneamente literária e institucional<sup>60</sup> e *como* funcionava ao nível social<sup>61</sup>.

Ao par dos outros géneros dramáticos cultivados pelos gregos do século V a.C., a tragédia grega tende a ser considerada, hoje, não só como uma *forma* de arte literária, mas também como uma «instituição», integrada nas múltiplas práticas sociais e realizações culturais da *polis* e com grandes afinidades, ao nível de textualidade ético-política, com a democracia ateniense<sup>62</sup>. Supondo que uma relação variável e bidireccional se estabelece entre literatura e sociedade, novas perspectivas se abriram para uma compreensão mais globalizante da tragédia ática, o género literário preferido dos atenienses, que evoluiu a par da *polis* democrática, partilhando análogos momentos de apoteose e de crise. Esse percurso paralelo não justifica, porém, que se suponha uma relação determinista a unir o drama à estrutura ideológica e cultural vigentes, na medida em que, à semelhança do que se passa com outras actividades artísticas características da experiência humana, a tragédia, enquanto “artefacto” verbal, não se esgota na sua materialidade linguística, mas também não se pode compreender, apenas, em termos do seu funcionamento social.

O facto de se religar a “poesia” à “história” implicará supor que tanto a actividade da «escrita» como a de «leitura» das peças se encontra, naturalmente, associada a um conjunto muito variado de elementos extratextuais que, de uma forma oblíqua, se infiltram no próprio processo de ‘construção’ semântica da tragédia, quer ao nível da produção quer da recepção. A moderna conceptualização de «género» vem sublinhando, com grande insistência, a influência dinâmica da «história» na constituição das formas de expressão literária, articuladas não só com o sistema da memória literária, mas também sob o signo da ideologia, da cultura e até da política, elementos extraliterários que concorrem na configuração de um ‘estilo’ de época.

---

<sup>60</sup> Em 1972, J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, afirmaram: « La tragédie n’est pas seulement une forme d’art; elle est une institution sociale que, par la fondation des concours tragiques, la cité met en place à côté de ses organes politiques et judiciaires » (cf. 1995: 24).

<sup>61</sup> Como reconhece J. Griffin, num artigo recentemente publicado (CQ 1998: 39), «the most influential body of recent criticism focuses on the relation of the drama to the realities of political and social life». Recorde-se que, no entanto, de acordo com a classificação de «exotragédia» proposta por A. Schlesinger (1963: 5), se defendia uma noção genológica de «tragédia», não já circunscrita nos seus aspectos técnico-formais (por via de regra, entendidos em função de uma suposta «intenção» autoral) mas onde se deveria incluir o «contexto» extraliterário, como um outro factor determinante do processo de «construção» das peças.

<sup>62</sup> Segundo Edith Hall (1997), «in tragedy the Athenians created a public dialogue marked by an egalitarian *form* beyond their imagination in actuality» que, em certa medida, se mostrou «vastly more politically advanced than the society which produced Greek Tragedy» (125).

Mas a ilusão positivista de pretender que *o sentido* do texto só poderia ser compreendido e interpretado a partir de uma reconstituição da situação histórica originária, não se coaduna mais com alguns dos princípios neo-historicistas<sup>63</sup> que caracterizam a nossa modernidade. Hoje, acredita-se que o contexto cultural e histórico influencia e é influenciado pelas formas de expressão artística e sua realização, e por isso deverá ser integrado no horizonte composicional e interpretativo das peças, mas num sentido muito diferente daquele que era preconizado pelos princípios positivistas de um historicismo documental<sup>64</sup>.

Conciliar a curiosidade formalista pelo texto artístico com uma perspectiva sociocultural do «evento» literário-teatral, passou a ser uma das preocupações cruciais da nova geração de críticos que não ostracizou o fenómeno literário das suas particulares condições sociais, culturais e históricas. É assim que alguns autores, como J-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, têm entendido o processo de «historização» da tragédia como uma condição *sine qua non* da actividade hermenêutica: «il faut mettre d’abord l’oeuvre en situation»<sup>65</sup>, ou seja, devolvê-la ao seu «momento histórico», já que é em função do «contexto»<sup>66</sup>

«que la communication s’établit entre auteur et son public du Ve siècle, et que l’oeuvre peut retrouver, pour le lecteur d’aujourd’hui, sa pleine authenticité et tout son poids de significations.» (22).

Este tipo de “historicismo” distingue-se, pois, dos métodos mais tradicionais da antiga filologia, na medida em que já não considera o poeta como a ‘autoridade’ determinante do processo poético, tentando, em contrapartida, conceder ao contexto sociocomunicativo uma função *poiética* semelhante na construção de uma visão ‘trágica’ do mundo, mais colectiva

---

<sup>63</sup> Não é axiomático que todas as leituras que integram o pressuposto epistemológico rotulado «historicismo», convirjam no método e objectivos, como se partilhassem um único modo de entender a «história» e a sua relação com o «literário».

<sup>64</sup> A ponderação da historicidade de tragédia, aliás como de qualquer outro género literário, não é uma questão simples e vários aspectos têm vindo a ser problematizados. Por um lado, procura evitar-se uma visão fixista e positivista da história, rejeitando a «velha» ideia de que a literatura é o «espelho» de uma época, a reprodução mimética do contexto exterior em que se insere e do qual depende. «Historicizar» não significa, hoje, repetir o tipo de procedimentos que caracterizaram, em meados deste século, o método histórico-filológico de Goossens ou Delebecque. Postulando um «novo» modo de *historicizar* a literatura, Conradie (1981) sugere que se pense de uma forma analógica ao fenómeno da «refracção», pressupondo sempre um «desvio» do processo de referência, que distorce a imagem da realidade factual.

<sup>65</sup> Cf. ([1972]1995). Deverá notar-se, no entanto, que este tipo de abordagem historicista não desprestigia a dimensão literária da tragédia, pois o alargamento do campo de análise não anula a necessidade de se continuar a perspectivar a tragédia «dans ce qui fait sa vocation propre: ses formes, son object, ses problèmes spécifiques.» (23).

do que individual, e onde uma complexa rede de significações transcenderia o ‘conteúdo’ verbal dos textos.

Como qualquer instituição social, a tragédia é uma ‘construção’ de homens (e não apenas de *um* homem) numa sociedade determinada por muitos factores - políticos, religiosos, ideológicos entre outros – e num momento histórico muito concreto, e, por isso, detém uma inevitável dimensão antropológica e cultural. Mais do que uma questão metodológica, parece estar aqui em causa um tipo de problemática, inerente, de certa forma, à própria natureza da antiga tragédia que, ao entrecuzar duas temporalidades diferentes, em dois planos distintos, apesar de complementares – o mundo do drama e o mundo da audiência - procura não se esgotar na situação mítica do passado, nem numa recepção homogénea e historicamente situada.

Assim, haverá que reconhecer, como Charles Segal<sup>67</sup>, que

«As every critic has roots in his own time, he cannot but emerge with a reading that is in some sense contemporary as well as historical. In this continual adjustment between the historical uniqueness of an ancient work and the inevitably contemporaneity of subsequent interpretation lie the incessant changes in our understanding of the past and our constant need for the reinterpretation of the past»

Em virtude de tudo isso, as questões relativas quer à *poiética* quer à *poética* da tragédia euripidiana passaram a ser analisadas sob diversos ângulos metodológicos (do estilístico ao sociológico e do histórico-literário ao semiótico-estrutural), sempre no intuito de se atingir um conhecimento mais completo e profundo das peças.

Simon Goldhill<sup>68</sup>, um dos estudiosos contemporâneos que mais se têm interessado pelo contexto social, político e performativo da tragédia grega, tem postulado a ideia de que

«Interpretation is a matter of reconstructing the context in a effort to understand the life of the text, the vital forms of thought and action that give rise to it.»<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> O termo «contexto» é, aqui, entendido como um «sous-texte» e, por isso, «ne se situe pas à côté des oeuvres, en marge de la tragédie». (*Ib.*: 23)

<sup>67</sup> Cf. 1997: 3. Essa necessidade de respeitar a *historicidade* de dois tempos diferentes, revelar-se-á fundamental no caso particular das *Bacantes*: «for this play is deeply rooted in the intellectual, artistic, and religious life of the late fifth century, yet also speaks to our time with an extraordinary clear and powerful voice». (3).

<sup>68</sup> Cf. especialmente ([1986]1992), (1989), (1990 a).

<sup>69</sup> [1989]1990: 173.

Essa parece ter sido a ‘intenção’ dos editores de *Nothing to Do with Dionysos?*, Froma I. Zeitlin e John Winkler, que, sem quaisquer preconceitos, escreveram as seguintes palavras introdutórias :

«we, the editors and our contributors, are particularly interested in the extratextual aspects of tragedy (along with its satyr-plays, of course) and of comedy, thus violating one of the familiar premises of formalism criticism, that “the text is the thing and the only thing!” Instead, we will look behind the masks and under the costumes and peer out into the audience, and investigate the various elements that went into a finish performance...We will consider how individual plays or groups of drama directly or indirectly pertained to the concerns of the body politic, which were reflected or deflected in the complex conventions of the stage.»<sup>70</sup>.

Com este tipo de posicionamento, tem-se, muitas vezes, hipervalorizado a relação que se estabelece entre texto-contexto ou entre texto-audiência<sup>71</sup>, e as antigas peças tornaram-se meros ‘pretextos’ para reconduzir a tragédia grega ao seu cenário institucional e político originário, com o objectivo de demonstrar como o drama trágico dava «forma» a uma força dionisíaca «transgressiva», capaz de «questionar» e «subverter» a ideologia cívica da *polis*<sup>72</sup>. Na verdade, o facto de se ter passado a conferir uma maior atenção à natureza “institucional” e “performativa” da tragédia grega<sup>73</sup>, e se terem desvendado outros percursos

---

<sup>70</sup> 1990:4: Neste volume, foram compilados vários ensaios, publicados na sua maioria na década de 80, que, curiosamente, pouco ou nada têm a ver com o antigo provérbio grego reproduzido no título. Posteriormente, dois importantes estudos retomaram a discussão desta problemática relação entre a tragédia e Dioniso, repetindo, inclusive, com uma intenção algo ‘paródica’, o antigo provérbio grego nos seus títulos: “Everything to Do with Dionysos?” e “Something to Do with Dionysos...” de R.Friedriche R. Seaford, respectivamente. Ambos os artigos foram integrados numa publicação, intitulada *Tragedy and the Tragic* ([1996] 1998), cuja edição esteve a cargo de M.S. Silk.

<sup>71</sup> Já Aristófanes, em *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias*, reflecte sobre o funcionamento social da tragédia.

<sup>72</sup> Cf. S. Goldhill ([1986]1992: 78) «The drama festival, plays and ceremonies together, offers not just the power and profundity of a great dramatic literature but also the extraordinary process of the developing city putting its developing language and structure of thought at risk under the sway of the smiling and dangerous Dionysos.» (128)

<sup>73</sup> S. Goldhill é um dos investigadores que maior atenção tem concedido à natureza social, política e teatral da antiga tragédia grega e demonstrou um interesse muito especial pelo antigo contexto «performativo» das Grandes Dionísias, nomeadamente pelas «specifics ceremonies, processions, and priestly doings that form an essential and unique context for the production of Greek drama and which do indeed importantly affect entertainment.» (98). Num artigo famoso, publicado em 1987, sob o título “The Great Dionysia and civic ideology”, e recentemente reeditado por John J. Winkler & Froma I Zeitlin ([1990] 1992) em *Nothing To Do With Dionysos?*, propôs-se descrever os quatro momentos cerimoniais («pre-play ceremonials») que antecediam as *performances* trágicas e cujo objectivo principal era glorificar e celebrar a *polis*. As libações

de investigação alternativos e complementares, nem sempre permitiu contornar alguns dos *fetichismos* pós-modernos que dominam o discurso crítico contemporâneo. Conferiu-se ao «contexto» uma importância comparável à que, anteriormente, se imputara ao «autor», ou ao próprio «texto», e a tragédia grega passou, então, a ser analisada e interpretada, preferencialmente, como uma forma de «discurso cívico» e não tanto como um género de poesia dramática. Mais do que as verdades abstractas da poesia, importava, sim, (re)construir a antiga *praxis* sociocultural do “teatro da pólis”<sup>74</sup>, onde a tragédia se exibira como uma «forma subversiva» do discurso cívico.

Este novo posicionamento crítico teve, como seria de esperar, implicações visíveis no domínio da investigação da tragédia euripidiana. Por um lado, a interpretação das peças passou a estar cada vez mais dependente da reconstrução (ou desconstrução) das condições histórico-sociais em que se modelara esse género de poesia, considerada, quase sempre, a partir do efeito emocional, intelectual ou mesmo político, que pretendia provocar no espectador coevo, quase sempre entendido como uma entidade mais colectiva do que individual. Partindo-se do princípio de que o «context spreads and strains the integrity of meaning»<sup>75</sup>, interessava ver de que modo a estrutura literária das peças de Eurípides, consideradas individualmente ou mesmo na sua totalidade, incorporava e explorava as relações dinâmicas, de analogia e contraste, que se estabeleciam entre o discurso público ou comunitário da *pólis* e suas instituições – sobretudo míticas, rituais, políticas, judiciais e artísticas - e o discurso privado do indivíduo<sup>76</sup>. O estabelecimento de oposições binárias

---

oferecidas por «dez gerais», no início das cerimónias, a «entrega do tributo», feita pelos aliados perante uma assembleia de helenos, o ritual de proclamar os nomes dos «benfeitores» de Atenas, como forma de reconhecimento público das suas prestações cívicas, a parada ‘militar’ dos orfãos de guerra, cuja educação estava a cargo do estado, demonstravam, segundo o A., que «before the dramas, the great festival of the city puts on stage an assertion and display of the strength of the democracy and its civic ideology.» (cf. [1986]1992: 77). No entanto, como se depreende do estudo de Susan G. Cole (1996:25-38), essas cerimónias encontram-se perfeitamente datadas (século V a.C.), pois um outro tipo de celebrações rituais com maior expressão «colectiva» e mais representativas de um espírito pan-helénico, conviviam, por ocasião dos festivais dionisíacos, com as representações dramáticas, quer nos primórdios, quer num tempo em que o drama Grego já não se encontrava circunscrito ao «espaço» ateniense.

Entre as várias reacções críticas ao polémico estudo de S. Goldhill, intitulado “The Great Dionysia and civic ideology” ([1987]1990), são de referir as de S. des Bouvrie (1990), R. Friedrich ([1996]1998: 263-66), R. Seaford ([1996]1998::290) e C. Segal(1997:356-359).

<sup>74</sup> Esta expressão traduz o título de um importante estudo de O. Longo (1990-12-19), que não considera o “drama grego”, simplesmente, como ‘obra literária’ de poetas, mas sim como um ‘produto colectivo’, que deverá ser, por isso, inserido na organização dos festivais cívicos em honra de Dioniso, cujo objectivo principal seria celebrar a *polis* ateniense e a sua ideologia.

<sup>75</sup> Cf. S. Goldhill (1994: 59).

<sup>76</sup> Defendendo que «*oikos* is a term, like *polis*, that defies translation», S. Goldhill ([1986] 1992: 69) salienta a importância que o binómio ‘público’/‘privado’ detinha nas formas como o homem se concebia e se fazia representar na antiga cultura grega: «...the public and the private which should, according to the ideologies

como esta, tão características dos esquemas mentais do ‘homem grego’ quanto da nossa era pós-estruturalista, fomentou, na análise da tragédia euripidiana, o interesse por toda uma série de antinomias, supostamente definidoras de uma ‘cosmologia’ dramática, onde se indiciava uma concepção ‘trágica’ da existência humana.

Ora, numa perspectiva estruturalista, «a nossa percepção e a nossa representação da experiência são estruturadas por modelos codificados da linguagem» e, por isso, «cada código exprime nos seus próprios termos, um microcosmos da ordem social»<sup>77</sup>. Se pensarmos, como Lévi Strauss, que o pensamento mítico opera por meio de oposições binárias, então, uma das suas funções principais é a de

«...médiatiser les contradictions fondamentales de l’existence humaine, de la relation des hommes entre eux dans la société, et de la relation de l’homme à la nature dans le monde extérieur.» (46).

Assim, no processo de construção semântica da tragédia far-se-iam notar os esquemas mentais de uma sociedade, e apesar de entre este género de drama e a expressão de ordem social, codificada nos mitos, se estabelecerem relações «particularmente complexas», tudo leva a crer que

«Tragedy does not just validate the social norms (thought it obviously does so to some extent) but explores their contradictions, inconsistencies, and inadequacies... »<sup>78</sup>

As peças são, então, analisadas em função dessas relações dicotómicas que opõem (ou justapõem), por exemplo, “público” e “privado”, *polis* e *oikos*, “interior” e “exterior”, *physis* e *nomos*, “masculino” e “feminino”, “homens” e “deuses”, “natural” e “sobrenatural”, “vida” e “morte”, na tentativa de compreender todas as outras estruturas que se encontravam latentes na construção deste género trágico. Elas teriam a capacidade, não só de reflectir o modo como uma comunidade se podia imaginar representada na *acção* mítica da tragédia,

---

in question be kept separate or at any rate wick should constitute a hierarchial continuity of obligations without clash of interests, often seem to be at odds with one other in various ways. For example, the demands made by the democratic city on its citizens in time of war could be seen as working against the interest of the landowning farmer.» (73).

<sup>77</sup> Cf. Charles Segal (1987: 47).

<sup>78</sup> *Ib.*: 359. Por outras palavras, R. Seaford ([1996] 1998) formula uma conclusão idêntica: «Taken as a whole, tragedy reinforces rather subverts the civic discourse and civic ritual of the festival.»(291).

mas também de se transformarem nos pilares temáticos de uma ‘espécie’ de poesia, onde o ‘trágico’ ganhava uma *forma* dramática, por natureza, trans-histórica, plurivocal e pluridimensional<sup>79</sup>. E se, numa perspectiva espacial, o drama trágico se mostrava como um ‘lugar’ privilegiado de mediação e interacção entre os membros de uma comunidade, então o *mythos* poético podia também funcionar como expressão simbólica de valores e normas sociais, no sentido de os validar, questionar ou mesmo subverter<sup>80</sup>. Nesta ordem de ideias, não é de estranhar, que, ao contrário do que pensava Platão, a tragédia pudesse mesmo exercer, no seu contexto originário, uma importante função “instrutiva” ou “didáctica”, tal como intentaram demonstrar os estudos de Justina Gregory<sup>81</sup> e de N.T.Croaly<sup>82</sup>.

Ora, o facto de se reconhecer que uma série de condicionalismos históricos e culturais (e porque não *políticos*?) interferiram no processo *poiético* da tragédia, obrigou que se passasse a conceder uma atenção muito especial ao modo como as *personae* trágicas se relacionavam e confrontavam no mundo do drama, em situações míticas que remetiam para um tempo imemoriável, mas que a *arte mimética* (re)apresentava como “verosímeis”<sup>83</sup>, nas suas coordenadas socioculturais. Daí poder pensar-se, com J.R. Green, que

«The new tragedy of Euripides is among other things representative of the new democratic spirit of the fifth century in that through his use of the myths he questions the traditional aristocratic views of the gods and the heroes.»<sup>84</sup>

Com este tipo de posicionamento crítico, o processo histórico da poesia trágica não pode ser dissociado da *polis* ateniense<sup>85</sup>, nem entendido independentemente da relação

---

<sup>79</sup> Recorde-se que esta concepção da obra literária como um entidade polifónica e pluristratificada foi pela primeira vez formulada por Roman Ingraden (1973).

<sup>80</sup> J.-P. Vernant & P. Vidal Naquet ([1972]1981: 25) esclarecem: « Mais si la tragédie apparait, ainsi, plus qu’aucun genre littéraire, enracinée dans la réalité sociale, cela ne signifie pas qu’elle en soit le reflet. Elle ne reflète pas cette réalité, elle la met en question. En la présentant déchirée, divisée contre elle-même, elle la rend tout entière problématique.». Uma posição similar é seguida por S. Goldhill ([1986]1992), especialmente quando escreve que «tragedy develops its particular sense of transgression and its specific attitudes of questioning.» (74-75).

<sup>81</sup> Cf. 1991.

<sup>82</sup> Cf. 1994 (especialmente 17-46): «Tragedy, then, is a discourse, produced by the polis, which allows Athens to examine itself in a Dionysiac, other-worldly and transgressive manner, with the potential of teaching the citizens about themselves and their city.» (43).

<sup>83</sup> No início do capítulo nono da sua *Poética*, Aristóteles preconiza que o poeta deveria construir a *mimesis praxeos* não com base ‘no que aconteceu’ (to; ta; genovmena) mas ‘no que poderia vir a acontecer’, ou seja, ta; dunata; to; eijko;° h[ to; ajnagkai=on (1451 a 36-38).

<sup>84</sup> ([1994]1996): 14. E logo a seguir, acrescenta-se: «The high period of tragedy (at least in the view expressed in the *Frogs*) is linked with that period in which Athens is developing as a democracy led by aristocrats – people like Kimon and Pericles. And the decline of tragedy matches that when ideals rather like those of the gentleman amateur and the concept of selfless dedication to the state were dying away.» (14).

dialéctica que terá mantido com a «ideologia» dominante da época: a democracia. Partindo do princípio de que a *polis* terá influenciado, directa e indirectamente, a produção da tragédia ática, N.T. Croally escreveu na “Introdução” do seu estudo sobre as *Troianas*:

«Greek tragedy is a discourse of the fifth-century Athenian polis: it is a product of a culture distant in time and, in many ways, different in character.(...) The invention of tragedy, of theatre, is dependent itself on the invention of politics.»<sup>86</sup>.

A ideia de que a democracia ateniense, mais do que uma forma de governo, era uma complexa estrutura sociocultural que se relacionava de uma forma mais dialéctica<sup>87</sup> do que mimética com a ‘construção’ da tragédia euripidiana, tem servido para reforçar a ideia de que, apesar das supostas pretensões universalistas do género, as suas peças reflectiriam e explorariam as contradições e as tensões do momento em que foram produzidas e de que eram produto.

Na sequência deste tipo de posicionamento crítico, reactivou-se uma outra linha de investigação, iniciada por E.R. Dodds e, mais tarde, desenvolvida por Winnington-Ingram, que religou este género dramático à sua divindade tutelar, insistindo na ideia de que era preciso reinscrever Dioniso<sup>88</sup> no ‘espaço’ da tragédia, já que fora no *theatron* que essa divindade proteica do culto oficial se transformara em *der Maskengott*, a quem Eurípides atribuíra o papel principal, na sua última peça.

A opinião de Oliver Taplin foi taxativa, relativamente a este assunto: «there is nothing intrinsically Dionysiac about Greek Tragedy»<sup>89</sup>, pois,

---

<sup>85</sup> Embora se trate de uma pedra-de-toque dos estudos sociocríticos de inspiração francesa, será curioso notar que ela se converteu num dos axiomas mais característicos da nova vaga de «estudos culturais» que não reconhecem mais à literatura um valor universal e imanente.

<sup>86</sup> Cf. (1994: 1).

<sup>87</sup> Cf., por exemplo, S.Ober (1990: 134):«Athenian dramatic and rhetorical texts were informed by political culture, but were also primarily responsible for generating the new signs through which it involved.»

<sup>88</sup> A. Henrichs (1984: 209), concebe Dioniso como «a elusive god and defying definition» e para S. Goldhill ([1986]1992: 276) ele revela-se nas *Bacantes* «a master of representational forms». A propósito das *Rãs*, Ismene-Lada (1999: 9) acredita que a *polis* tinha consciência da «dualidade» de Dionysus que embora se revelasse «estruturalmente inclassificável» assumia o papel de «um mediador supremo entre “natureza” e “cultura”».

<sup>89</sup> Cf. (1978)1995: 162. Embora para audiência do século V a.C. as representações trágicas aparecessem integradas numa das cerimónias festivas mais importantes da *polis*, consagradas ao deus Dioniso, isso não implicaria, por certo, que a participação da comunidade nos concursos dramáticos fosse sentida, exclusivamente, como uma experiência religiosa, alienada da dimensão lúdica do ritual. Por tudo isso, o A. declara: «I do not see any way in which the Dionysiac occasion invades or affects the entertainment.» (162).

«these circumstances have left no trace ...on the tragedies themselves, no trace of the Dionysiac occasion, the time of year, the priests, the surrounding rituals, nothing.»

Sem pôr em causa que o contexto performativo do drama ático se encontrava profundamente enraizado no culto de Dioniso, O. Taplin, recusou reconhecer uma “matriz dionisíaca” na tragédia. Em contrapartida, Ruth Padel<sup>90</sup> seguiu uma posição completamente oposta, afirmando que a tragédia assume «a própria forma do deus» e todos os poetas estariam «sob os auspícios de *Diónysos*».

Como se sabe, nestes últimos anos, muito se tem escrito sobre as hipotéticas relações que uniam (ou desuniam) as formas dramáticas do Teatro Ático, muito particularmente a tragédia, à sua divindade tutelar<sup>91</sup>. Embora não seja este o momento mais apropriado para desenvolver os tópicos dessa discussão, são, no entanto, de realçar alguns dos seus aspectos mais controversos, e que, de certa maneira, dizem respeito à problemática da ‘construção’ da tragédia euripidiana.

Charles Segal, num estudo dedicado às *Bacantes* de Eurípides, procurou demonstrar como a «poética dionisíaca»<sup>92</sup> pode cooperar na construção de uma visão trágica do mundo, a partir de elementos míticos, cultuais e imagéticos relacionados com Dioniso, e, simultaneamente, caracterizar um género de drama, onde o deus se podia representar em toda a sua ambiguidade e complexidade. Enquanto «the lord of the theater»<sup>93</sup> ou «the god

---

<sup>90</sup> 1995: 29 e 89, respectivamente.

<sup>91</sup> Embora se possa detectar uma «matrix dionisíaca» em muitas outras peças euripidianas, tem sido, no entanto, a propósito das *Bacantes* que essa questão tem suscitado maior controvérsia. Por entre os muitos estudos que tratam de uma forma crítica este problema, citam-se apenas alguns dos mais recentes e que maior impacto têm exercido no domínio da investigação da tragédia euripidiana: C. Segal ([1982]1997), F. I. Zeitlin (1990; 1993), Hans Orange (1993), T. H. Carpenter & C. Faraone (1993), S. Jäkel (1993), R. Padel (1995), R. Seaford (1996), V. Leineiks (1996).

<sup>92</sup> O fenómeno “dionisíaco” que se infiltra na tragédia em geral, e nas *Bacantes* em particular, terá de ser entendido, como sugere Charles Segal, a partir das «triangular relations between Dionysus as god of wine, festivity and ecstatic cult ritual within the polis, and Dionysus of emotional release and possible madness, and Dionysus as god of the mask and dramatic illusion (...) all three aspects of Dionysus are still powerful forces among us, and the balance between them can never be sure or stable. It is obviously important not to conflate the Dionysus who has specific cultic, and social functions in the polis, with the “Dionysiac” (with or without Nietzsche) that tends to accrue to itself only the dangerous side of the god in myth as opposed to polis ritual» (1997: 393). Assim se compreende que se trata de uma visão mais alargada e completa do que se pode entender por “poética dionisíaca” da tragédia, afastando-se por isso da posição ‘ritualista’ de R. Seaford, da interpretação ‘política’ de S. Goldhill, ou das inferências psicologistas de F. I. Zeitlin e A. Henrichs, para citar somente alguns dos autores mais citados e discutidos ao longo da obra.

<sup>93</sup> Cf. F. I. Zeitlin (1996: 227). Segundo esta A., uma vez que era o deus do teatro quem regulava «the formal symmetries, reenactments, and reversals of tragic plots» ele merecia também o epíteto de *Lysios*, uma vez que ele seria responsável pelos «tragic patterns of binding and loosing that operate reciprocally in the service of necessity, entailing constraint (desis) on the one hand and dissolution and death (lysis) on the other.».

of every type of illusion”<sup>94</sup>, ele protagonizava a energia criativa, o poder de desdobramento e de dissimulação, subjacente a qualquer forma de arte «teatral». Para o espectador antigo, Dioniso era o deus do vinho, da *mania* e do êxtase religioso, e também o deus do *theatron*; mas se no mundo do ‘faz-de-conta’ da peça, todo esse quadro referencial era «suspendido» ou «mediatizado» pela construção dramática, ele insinuava-se, mesmo que inconscientemente, como objecto de reflexão. Daí podermos pensar, como Charles Segal, que naquela que terá sido a sua última tragédia, Eurípides

«...recognises and uses the potential danger in the god and his cult but also benefits from their creative energies : the enjoy and the exuberance of wine and festivity, the release and renewal that come from Dionysiac masking, disguise, and symbolic enactment of otherness in drama.»<sup>95</sup>

O que importará salientar, neste momento, é que o facto de as *Bacantes* apresentarem como protagonista a figura de Diónyssos, sugere-nos, mesmo que indirectamente, que existe um princípio de intencionalidade artística subjacente à construção de uma tragédia, uma determinada atitude do poeta perante a realidade que o rodeia, que é desconstruída e reconstruída pelo poder da ficção. É evidente que, tal como observou Valdis Leinieks<sup>96</sup>, a relação que se possa estabelecer entre o *dionisismo* e a tragédia grega não pode ser interpretada em termos puramente referenciais, pois, caso contrário,

«The *Bakchai* is no more a treatise on Dionysiae religion than the *Ion* is a guide-book to the oracle at Delphoi».

---

<sup>94</sup> Cf. C. Segal (1997: 330): Só o seu poder de ‘ilusão’ poderia fazer coexistir «prazer» e «dor» e pelo facto de «representing and grasping this mystery, tragedy is the appropriate, the definitive form, with its masking and unmasking, its interplay of illusion and truth, surface and depth, its systematic reversals and its exploration of the identity of opposites.»

<sup>95</sup> Cf. 1997: 388. Se supusermos que a força dionisíaca na tragédia opera de uma forma ambígua e paradoxal, excêntrica e distanciada, então será possível imaginar ‘ordem’, onde se representa a ‘desordem’, ‘unidade’ quando se nota a ‘desunião’. Mesmo nas *Bacantes*, a ‘presença’ do deus extravasa as fronteiras do drama, e um nível muito mais amplo de associações, que pode ou não recuar a Nietzsche, não só porque «the dionysiac poetics opens every meaning to its countermeaning (226)» mas também porque «creates in fact an endless tension between word and text, a tension we can describe or even partially recreate figuratively but never exhaust.» (341).

<sup>96</sup> 1996: 5. «The function of the Dionysiac religion in the *Bakchai* is that of a raw material. It provided Euripides with the appropriate vehicle with which to present his ideas». Também para J.-P. Vernant e P. Vidal Naquet ([1986]1995:238) as *Bacantes* não são «un document religieux, mais une oeuvre tragique obéissant aux règles, conventions et finalités propres à ce type de création littéraire».

Se por um lado, os deuses da tragédia eram abstrações ‘fabricadas’ pelos poetas, como sugere J.D. Mikalson<sup>97</sup>, por outro lado a intervenção divina na acção teria de ser representada de uma forma perceptível para o espectador coevo, em sintonia com uma série de parâmetros culturais e religiosos, partilhados pelo poeta e a sua audiência<sup>98</sup>. No caso das *Bacantes*, onde o fenómeno do menadismo aparecia associado ao deus Dioniso, era mais do que provável que o espectador do século V a.C. associasse os vários elementos constitutivos da acção a toda uma série de referências extra-textuais e extra-dramáticas, oriundas da sua própria vivência cívico-religiosa. Hans Orange<sup>99</sup>, no seu clássico e instituidor estudo sobre as *Bacantes*, explicita:

«the appearance of Dionysiac rites in the action is referential, as it suggests that it gives a portrayal of the real Dionysiac rites. Generally the referential aspect has two components: what is familiar to the spectator, and what is new or surprising to him (he had never looked at the Dionysiac rites from that angle).».

Mas entre o fenómeno dionisíaco e as representações trágicas poderia existir um relacionamento muito mais complexo e profundo do que qualquer tipo de referencialidade, explícita ou implícita:

«The concept of “the tragic” ... is not to be understood solely as an aspect of literary genre or philosophic speculation, but also as a natural condition to which dramaturgy responds. The Dionysian effect of rending, which is directly related to that of “tragic” disunion or separation, can also be considered not only in aesthetic terms, but as a condition of nature»<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> 1991: 204 sqq. A propósito do antagonismo entre Afrodite e Ártemis, no *Hipólito*, o A. conclui: «Euripides made the deities into something they were not in real religion... The abstraction of Artemis and Aphrodite from their delineated roles in time and place, and the resulting formation of their personae and their antagonism, are literary creations and become part of a literary or poetic religion». Este tese de Mikalson soneta à tragédia qualquer tipo de ‘referencialidade’, como se as figuras divinas intervenientes nas peças pudessem granjear um sentido dramático autónomo, alienado das circunstâncias culturais e religiosas que presidiam à produção e recepção dos textos. Essa visão ‘dessacralizada’ do drama denota a influência de um ‘literariocentrismo’ característico do pensamento moderno, que negligencia o contexto cívico-religioso da produção e recepção das antigas peças.

<sup>98</sup> Cf. C. Sourvinou-Inwood (1997: 170 sqq.).

<sup>99</sup> 1984: 26. «Since the art is mimesis, it is also instruction: it furnishes the spectator with insight into his own reality. When therefore we consider action as ‘thing happening, framed by art’, and when we consider character as ‘a person behaving, framed by art’, then the audience response must involve the spectator not only perceiving this structure as a theatrical performance (descriptive aspect), during which his emotions are stirred (participational aspect), but also his relating this structure to his own reality (referential aspect). The reference is that which the theatrical reality and the reality outside the theatre have in common.» (26)

<sup>100</sup> W. Storm (1998: 24).

### 1.3. A tragédia euripidiana no contexto ateniense

No final do século V a.C., o nome de Eurípides estava para sempre gravado na memória da tragédia ática, pois ele fora o poeta que mais surpreendera e perturbara o público ateniense com uma arte original e ‘inovadora’ de representar os antigos temas mítico-lendários gregos, dando voz às inquietações intelectuais do seu tempo e dramatizando, numa forma trágica, simultaneamente tradicional e ‘moderna’<sup>101</sup>, o *ethos* e o *pathos* da vida humana. Um estilo diferente de ‘fazer’ (*poiein*) “tragédia” impressionara, de imediato, os seus contemporâneos, sensíveis à ‘diferença’, mas parcimoniosos na atribuição de prêmios<sup>102</sup> às suas peças, que a posteridade não tardaria, porém, a celebrar. Supostamente incompreendido pelo seu tempo<sup>103</sup>, que não terá sabido corresponder ao espírito criador de uma forte personalidade artística, Eurípides foi, indiscutivelmente, um poeta trágico da sua época, marcada por grandes transformações sociais e culturais, num momento em que a *polis* democrática se encaminhava para uma guerra iminente, e com consequências desastrosas para todo o mundo grego<sup>104</sup> ( Guerra do Peloponeso, 431- 425 a.C.), em que a transição da oralidade para a literacia<sup>105</sup> acelerava o passo e ganhava maior

---

<sup>101</sup> Cf. J. de Romilly (1986: 5 sqq). A A. argumenta que a noção de ‘modernidade’ atribuída a Eurípides, deverá ser entendida num duplo sentido: primeiro, pela qualidade inovadora da sua arte, quer relativamente aos seus predecessores quer aos poetas seus contemporâneos; depois pela sensação de “familiaridade” com que, hoje, observamos os antigos temas e tendências dramáticas do seu teatro, que, afinal, nunca mais abandonaram a literatura ocidental. Essas sensações de ‘modernidade’ e/ou ‘familiaridade’ têm sido experimentadas, e referidas, por vários estudiosos, de diversas épocas. Vide A. N. Michélini (1987: 68, esp. n. 75).

<sup>102</sup> Eurípides terá participado em vinte e dois concursos, mas apenas por quatro - ou cinco - vezes lhe foi atribuído o primeiro prémio. Cf. Collard (1981) e C. Meier (1991: 73). Comparativamente a Ésquilo e a Sófocles, é o poeta de quem conhecemos um número maior de peças, embora dos noventa títulos que lhe são atribuídos, tenham sobrevivido somente dezassete tragédias e um drama satírico, *Ciclope*, aceitando-se a probabilidade de *Rhesus* ser uma peça espúria do século IV a.C.

<sup>103</sup> Cf. P. E. Easterling & B. Knox ([1985]1993: 65). Mary R. Lefkowitz (1987:151) questiona, porém, esta ideia de que as peças de Eurípides foram «impopulares» no seu tempo, argumentando que não existem provas que testemunhem que alguma vez lhe tenha sido negado «um coro».

<sup>104</sup> As guerras (sobretudo as Guerras Médicas e a Guerra do Peloponeso) foram, indiscutivelmente, um agente catalisador da historiografia e responsáveis pela alteração da configuração política de Atenas e da formação da própria identidade grega. As antigas lutas políticas contra os tiranos dos mitos trágicos convertiam-se num símbolo poderoso da identidade da pólis. Recorde-se que Eurípides terá começado a participar nos concursos trágicos em 455 a.C., mas as peças que chegaram até nós remontam a uma fase já avançada da carreira do tragediógrafo e situam-se ou nos limites cronológicos da Guerra do Peloponeso ou são posteriores.

<sup>105</sup> Eric A. Havelock é um dos nomes consagrados que mais tem discutido a questão da oralidade-literacia, no âmbito da cultura grega. Na sua mais recente obra *The Muse Learns to Write* (1988), já publicado

projectão numa sociedade que acolhia, com grande entusiasmo, as novas directrizes professadas pelos sofistas<sup>106</sup>. As estruturas ideológicas e estéticas vigentes e, por conseguinte, os modos de expressão poético-literária, teriam de reflectir essa conjuntura intelectual e sociocultural que dominava, sobretudo, o espaço ateniense.

Na segunda metade do século V a.C, as ideias ‘revolucionárias’ dos sofistas<sup>107</sup> constituíram o fermento de uma nova conceptualização literária e estética, apoiada num vocabulário técnico específico, originado por um maior conhecimento da linguagem, das suas modalidades e possibilidades artísticas. Para lá dos problemas filosóficos respeitantes ao conhecimento e à natureza da ‘verdade’, adquirem especial relevo as questões da relação entre “aparência” e “realidade” e da interconexão entre “linguagem” “pensamento” e “realidade”. Outros modos de expressão são experimentados e incentivados pelas prática pedagógica e literária dos sofistas, que, problematizando, em novos moldes, a relação entre o “antigo” e o “novo”, tendem a substituir a tradicional visão mítica do mundo por uma análise mais racional e empírica da existência humana.

---

em versão portuguesa (1996: ed.ut.), o autor percorre, em forma de síntese, as linhas principais da sua investigação que, ao longo dos últimos trinta anos, foram apresentadas ao público em três livros e vários artigos, onde se propõe uma visão ampla e esclarecedora dos distintos aspectos e respectivas consequências dessa “crise” de comunicação humana que, de uma forma muito particular, afectou, também, a cultura e literatura gregas. As conclusões das suas investigações, impulsionadas, inicialmente pela crítica platónica da poesia – que incluía a de Homero, de Hesíodo e do drama grego- corroboram a ideia de que a tensão entre oralidade e textualização condicionou, a vários níveis, a composição e a recepção dos textos poéticos, e que, na tragédia, sobrevivem as marcas da antiga tradição oral, visíveis não só no aspecto formal, mas também conceptual. O autor admite, porém, que os seus estudos não preencheram todos os espaços da literatura grega, nomeadamente, o drama de Eurípides (1996: 27). Essa lacuna é, posteriormente, colmatada por Segal, 1987, 16, que, referindo-se ao famoso artigo, publicado em 1980, “The Oral Composition of Greek Drama”, escreve: «Le tragique, à ses yeux [Havelock], est une manifestation tardive du poète oral, qui transmet la sagesse de la communauté et de la tradition». Não tendo sido a tragédia grega contemplada na sua diversidade e complexidade, Segal propõe-se, nesse primeiro capítulo introdutório, «...examiner de près les ruptures radicales avec la tradition orale qui sont implicites dans la tragédie et le fait qu’elle occupe une place proprement de transition dans la littérature grecque». Cf. Segal (1982: 131-154) e R. Thomas (1992).

<sup>106</sup> Cf. J.de Romilly (1994: 114): «Ouvert à toutes influences, lui [Euripides] qui avait l’âge des premiers sophistes, il reflète dans sons théâtre beaucoup des idées nouvelles, des problèmes nouveaux.»

<sup>107</sup> Segundo G.B. Kerferd (1981: 42), embora se conheçam os nomes de cerca de vinte e seis ‘sofistas’, entre o período de 469 a 380 a.C., foram, sobretudo, Aristides, Protágoras, Górgias, Lícofron, Pródico, Trasímaco, Hípias, Antifonte e Crítias, aqueles que os textos de Platão e de Aristóteles mais celebrizaram.

Sobre a designação de “sofistas” e a sua relação com a cultura ateniense, vd. W. Jaeger (1979: 310-357) W. F. C. Guthrie ([1969]1995: vol III), S. Gooldhill ([1986]1992: cap. 9), William J. Prior (1991: cap. 1 e 2) e J. de Romilly (1992).

Eurípides vive e escreve a maior parte das suas peças neste mundo em crise<sup>108</sup>, abalado pelo racionalismo pedagógico e positivista dos sofistas, pelo desenvolvimento da retórica, pela crise do relativismo, pelo desejo de profissionalismo; ele é um poeta ‘consciente’ da nova era, mais intelectual e racional, menos religiosa e ortodoxa, em que as especulações cósmicas cedem lugar às inquietações humanas, numa época em que o Império se desmoronava e a unidade política se esboroava. Do legado de Péricles sobejavam, no tempo de Eurípides, a guerra e os sofistas, dois factores que, separada ou conjuntamente, provocaram transformações sintomáticas no tecido cultural da *polis* que se revelara aos gregos como o centro do Império. Os efeitos desastrosos de uma guerra que se prolongou por um período de quase trinta anos, teriam inevitavelmente de abalar as estruturas públicas e privadas de uma comunidade que, entretanto, fora invadida por “professores” que ensinavam a utilizar a potencialidades retóricas da linguagem, não só na esfera política, mas também a um nível “intelectual” .

As ideias professadas e divulgadas por essa ‘minoria’ de intelectuais, que embora reclamassem o epíteto de *sophoi*, nunca alcançaram o estatuto de filósofos, como poderia sugerir a designação “sofística”<sup>109</sup>, afectaram, mesmo que indirectamente, a dinâmica evolutiva da tragédia ática, mas nunca a ponto de se confundir Eurípides com um “sofista”<sup>110</sup>, ou de dar crédito a antigos apontamentos biográficos que o apresentavam como discípulo de Protágoras e de Pródico. Essas ideias, como se sabe, nasceram, sobretudo, da

---

<sup>108</sup> Werner Jaeger (1979: 358) escreve: «É na tragédia de Eurípides que pela primeira vez se manifesta em toda a sua amplitude a crise do tempo (...) “o poeta do iluminismo grego”, como foi chamado, está impregnado das ideias e da arte retórica dos sofistas». K. Reinhardt (1972: 293 sqq.) fala de uma “crise du sens” na tragédia euripidiana, mais intensa até do que nas modernas obras nihilistas ou pessimistas, considerando-a um sintoma literário da *Aufklärung* que os pensamentos dos sofistas produziram, na segunda metade do século V, em Atenas, concluindo que «Le théâtre euripidienne est le meilleur baromètre de la crise» (298). Na perspectiva de J.-P. Vernant ([1986]1995: 87 sqq.) não se poderá dizer que a tragédia ‘reflecte’ o mundo espiritual do século V, pois todos os aspectos políticos, religiosos, éticos, etc. do mundo ateniense sofrem, ao ser assimilados pela poesia, uma verdadeira transmutação e uma outra dimensão significativa.

<sup>109</sup> J. de Romilly (1992: 1 sqq.) prefere o termo “sofistas” a “sofística” para designar esses «professionals of the intelligence». Sobre a interacção entre tragédia e sofistas *vide* esp. pp. 16-18: «The evolution of the tragic genre shows that, while a marked step forward may be taken at the point when the Sophists’ influence came to make itself felt, the trend towards human interest and rationality had set in long before, without any involvement at all on the part of the Sophists. On the contrary, the evolution of tragedy itself prepared the ground for the Sophists’ actions and for their success.» (16).

<sup>110</sup> Cf. J. de Romilly (1992: xiv): «... however Euripides may have been influenced by the Sophists, he was never one of them...». A. Lesky (1971]1995: 390 sqq.) recusa-se a identificar Eurípides como «um discípulo dos sofistas» ou «um propagandista das suas ideias», mas isso não implica que se ponham de lado as considerações tecidas por W. Jaeger ([1936] 1979: 358-383) sobre a atmosfera cultural do século V a. C. ateniense que terá influenciado e sido influenciada pela obra daquele que foi o último dos grandes poetas trágicos atenienses, mas para quem, afinal, «se construíram os magníficos teatros de pedra que ainda hoje admiramos como monumentos da cultura helenística .» (383). Sobre a relação de Eurípides com os Sofistas, veja-se, ainda K. Reinhardt (1960:223-56) e R.P. Winnington-Ingram (1969: 127.142).

deturpação anedótica, característica do “jogo” cômico das peças de Aristófanes, esse sim, um poeta muito mais envolvido e comprometido com a realidade contemporânea.

De qualquer forma, é indiscutível que inúmeras passagens das peças euripidianas ressoam alguns dos *topoi* preferidos dos sofistas<sup>111</sup>, deixando transparecer, ao nível do discurso, algumas das questões que mais inquietavam a sociedade coeva. A mundividência trágica das suas peças continuava a projectar-se no mundo fictício dos antigos mitos, que, desde Homero, haviam constituído a essência mais profunda da poesia grega. Mas para Eurípides<sup>112</sup> os antigos valores heróicos e os velhos ideais aristocráticos não se conformavam com o espírito do seu tempo e, como observaram J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, a evolução do drama trágico tendeu a sublimar, ao nível do discurso, as tensões latentes do seu “momento” histórico, onde,

«sur l'espace de la scène et dans le cadre de la représentation tragique, le héros cesse de se présenter en modèle, comme il l'était dans l'épopée et la poésie lyrique: il est devenu problème.»<sup>113</sup>

No espaço do teatro, a construção do jogo dramático implicava, por um lado, que a audiência da tragédia tomasse consciência do «fictício»<sup>114</sup>, de que as *acções* representadas pelas figuras lendárias se situavam num outro nível diferente do ‘real’, mas, por outro lado, isso não significaria que o espectador ‘visse’ as representações trágicas ‘desligadas’ da realidade. Muito embora as questões políticas, sociais, religiosas aparecessem, através do *mythos*, (re)configuradas num cenário heróico que remetia para um tempo passado, a audiência não perderia por completo a sua consciência “histórica”, e por isso não resistiria à

---

<sup>111</sup> As personagens euripidianas não só se revelavam exímias na utilização de determinadas técnicas de argumentação retórica, commumente consideradas como características dos sofistas, mas traziam à cena, também, alguns dos temas mais controversos do seu tempo e que, por certo, dominariam a atmosfera cultural ateniense. A título de exemplo, poder-se-á referir a problemática, levantada em muitas das suas peças, acerca do conceito de *gennai=ο* (e.g.: *Hipp.* 917; *Med.* 516-19, *Supp.* 902-17; *El.* 369-70; *IA* 569, *Hec.* 592, sqq.) e do papel da ‘educação’ na formação do carácter humano (e.g.: *Hipp.* 79-80, 917-20, *Hec.* 599 sqq., *IA* 558 sqq.) ou da crítica aos deuses (eg.: *El.* 971, *Ion* 435-51; *Her.* 1341 sqq.; *IT* 391, *Troa.* 884-7; *Or.* 418).

<sup>112</sup> Note-se que se Ésquilo (525-456 a.C.) viveu num período em que acção dos sofistas ainda não se infiltrara nas estruturas sociais, políticas e culturais da comunidade atenienses, já outro tanto não sucedeu com Sófocles (496-406 a.C.) e ainda muito menos com Eurípides (480-406 a.C.), o poeta que, em muitos aspectos, foi mais sensível aos efeitos que essa “nova” mentalidade produziu no domínio das vivências humanas.

<sup>113</sup> [1986]1995: 84. Mais adiante, os autores concluem: «Dans la perspective tragique, l'homme et l'action humaine se profilent, non comme des réalités qu'on pourrait cerner et définir, des essences à la façon des philosophes du siècle suivant, mais comme des problèmes qui ne comportent pas de réponses, des énigmes dont les doubles sens restent sans cesse à déchiffrer.» (85).

<sup>114</sup> Cf. *Ib.*: 85-86.

tendência de relacionar as suas vivências com as situações representadas. Assim se percebe que Jacqueline de Romilly pense que o clima de instabilidade e conturbação que se gerou em Atenas depois de se ter iniciado uma guerra sangrenta e devastadora que iria opor gregos contra gregos (a Guerra do Peloponeso, cujas consequências foram descritas por Tucídides), tenha deixado as suas marcas na produção trágica de Eurípides, o poeta que, afinal, compartilhou essa época de amargura e dor, esse «monde de désordres» que levou um império tão poderoso a perder uma das suas maiores conquistas de sempre: a democracia.

«Il y avait, en fait, de quoi perdre confiance en l'avenir et en l'homme. Et l'on ne saurait s'étonner qu'un citoyen soumis à ce sort n'ait plus eu accès ni à la fois religieuse d'Eschyle ni même à la fois en l'homme de Sophocle. La crise politique et morale qui atteint Athènes marque toute l'oeuvre d'Euripide»<sup>115</sup>

Muitas das situações dramáticas das tragédias serviam para explorar as tensões latentes entre os cenários aristocráticos do *mythos* e as inquietações existenciais dos espectadores, tanto no que se relacionava com os problemas da sua vivência em sociedade como em relação aos seus próprios conflitos individuais. Com os sofistas, os atenienses tinham descoberto os expedientes expressivos e argumentativos que a linguagem lhes proporcionava e, conseqüentemente, o seu poder de questionamento. Tanto na vida real como na tragédia os homens eram obrigados a agir (e a reagir) às adversidades da vida, não se apercebendo, de imediato, da natureza *problematológica* das suas *acções*. As convenções formais de uma *praxis* poético-teatral muito estilizada e intencionalmente artificial, como a tragédia, não constituíram, como se sabe, um óbice a que ela se transformasse num veículo privilegiado de comunicação intersubjectiva, onde uma «forma» de linguagem simbólica servia para espelhar, mesmo que de um modo refractado, as inquietudes existenciais de uma comunidade abalada pelas adversidades de uma guerra que punha em risco não só a sua autonomia política como os princípios autóctones da sua própria “identidade”. Este mundo em crise confrontou o homem grego com uma série de problemas e conflitos que o terão

---

<sup>115</sup> J. Romilly (1986:7). Recorde-se que será essencialmente por causa da Guerra do Peloponeso que Eurípides, nos últimos anos da sua vida, decide abandonar Atenas e fixar-se na corte do rei da Macedónia. Na opinião desta A. consagrada, mas expressa numa outra publicação ([1970]1994: 140-141), *As Bacantes*, uma das últimas peças escritas por Eurípides em terras da Macedónia, podem ser consideradas uma expressão sublime desse «desejo de evasão», que talvez tenha levado o poeta a abandonar a sua *polis*. Também as figuras humanas da peça procuram a evasão no culto de Dioniso, porque, ao fugirem para a montanha, julgam poder reencontrar o êxtase da “natureza” e, obviamente, do deus.

obrigado a repensar a sua visão do mundo, cada vez mais caótica e fragmentária, menos luminosa e optimista.

Não podemos esquecer que o facto de na tragédia se entrecruzarem duas ‘temporalidades’ diferentes – a do universo mítico representado e a do discurso que representava – dava origem a uma espécie de dialéctica temporal que acabaria por se tornar indispensável à construção da *mimesis* trágica, na medida em que contribuía para que se produzisse, ontem como hoje, um certo efeito de ‘distanciamento’ face ao ‘mundo’ representado. Como refere Bernard Knox, é necessário não esquecer que

« Myth and his tragic adaptation have, besides the authority of history, the power of poetry»<sup>116</sup>.

E como a *poiesis* é ficção, o “passado” aparece sempre “figurado”, numa *mimesis* simbólica que, na tragédia, recaptura o herói através das suas acções, mas colocando-as num cenário que aparentemente se exime aos desígnios da História e, por isso, o fazem soçobrar. O mundo representado ganha «forma poética» como *mimesis praxeos*, que se auto-contextualiza no mito e, por isso, cria, no espectador, a ilusão de um «distanciamento» relativamente ao *mythos* representado. Mas por muito universal que o discurso trágico possa parecer, ele sustenta-se sempre em casos particulares. Assim sendo, a *poiesis* da tragédia teria também a capacidade de reflectir, através da ficção (*mimesis*), um *processus* de simbolização do mundo que, em Eurípides, como observou Christopher L. Johnstone<sup>117</sup>, evoluiu a par de uma crescente «transição do *mythos* para o *logos*», ou seja, de uma «teogonia mitopoética para uma cosmologia naturalista».

A tragédia representava os mitos heróicos do passado para a *polis* do ‘presente’<sup>118</sup>, o que fazia com que muitos dos aspectos da vida política, religiosa e cultural da cidade se pudessem reflectir<sup>119</sup>, a um nível imaginário, na ‘cena’ trágica, mas sempre de um modo “inconsciente” e “involuntário”. Para que a ficção ganhe sentido ela terá de parecer estar,

---

<sup>116</sup> Cf. 1979: 17. Pouco depois, o A. conclui: «Tragic myth, to recapitulate, was a people’s vision of its own past, with all that such a vision implies for social and moral problems and attitudes in its present.» (23).

<sup>117</sup> 1994: 9.

<sup>118</sup> Cf. Simon Goldhill (1997: 133): «If the Homeric texts turn tragedy towards the heroic past, the constant use of the language of contemporary institutions sites tragedy integrally within the polis». Segundo Edith Hall (1997: 98), «The tragedians’ project was to reinterpret such myths for contemporary purposes, to use the authority of the past to dignify and legitimise the present. But another perspective can see the royalty of classical tragedy as operating at a high degree of abstraction from social reality, encoding the newly discovered political freedoms and aspirations of ordinary men in the symbolic language of pre-democratic political hierarchies».

<sup>119</sup> Sobre esta questão vd. os artigos editados por Christopher Pelling (1997).

minimamente, enraizada na “realidade”. Mas as situações e os problemas existenciais aparecem transfigurados em questões retóricas que também terão, por isso, de ser apreendidas e compreendidas, também retoricamente. Como adverte Edith Hall,

«tragedy cannot be used as a document of the realities of life in Athens. It is essential to acknowledge the processes of artistic mediation (...) The tragic universe, an imaginative reconstruction of the mythical past, simultaneously idealised and dysfunctional, attempts to archaize but is often anachronistic»<sup>120</sup>

Por exemplo, o facto de a tragédia reconhecer a «mulher»<sup>121</sup> como uma categoria dramática (o que valeu a Eurípides o epíteto de «misógeno») é uma questão que *a priori* nos permite compreender o carácter “figurativo” que as personagens femininas detinham no mundo “ficcional” da tragédia, onde as suas “acções” podiam ganhar consistência dramática e contribuir para a construção de um sentido trágico. Na ausência do seu legítimo marido ou privada da autoridade do *kuvri*º, a mulher podia desempenhar um ‘papel’ activo na esfera privada ou até pública, mas essa “cena” era “pura ficção” para a audiência coeva da tragédia do século V a. C., sem qualquer paralelo na vida “real”; só os eventos trágicos podiam tornar essas situações plausíveis e aceitáveis aos olhos do espectador. Tratava-se de mais uma convenção dramática que, pelo seu poder subversivo de transfigurar a realidade, era capaz de gerar respostas emocionais bastantes complexas, independentemente de qualquer questão de «referencialidade».

Edith Hall entende que a «masculinização da mulher», na tragédia, pode ser interpretada como um «sintoma da ansiedade que cidadãos atenienses sentiriam quando abandonavam os seus lares, em nome da *polis*»<sup>122</sup>. Nesse sentido, a presença feminina num mundo “masculino” como o da tragédia, tornava-se “verosímil” pelo seu valor simbólico e por esse facto prestava-se a ser utilizado como um motivo multifuncional na construção da intriga trágica. As mulheres idosas, viúvas ou mães, privadas dos seus familiares mais próximos, despojadas dos seus lares e dos seus bens ou, mesmo até, privadas dos seus mais elementares direitos, em momentos de crise extremos e aparentemente inexcedíveis; as

---

<sup>120</sup> 1997:99. Sobre a questão do «anacronismo», o estudo de P. E. Easterling (1985: 1-10) constituirá sempre uma referência obrigatória.

<sup>121</sup> A bibliografia sobre este tema tem vindo a crescer de ano para ano, especialmente, depois de os chamados «estudos feministas» se terem alargado também à cultura grega. Limitar-nos-emos a referir alguns autores que, nestas duas últimas décadas, se interessaram pela problemática da «mulher» na tragédia: P. E. Easterling (1987), J. Gould (1980), F. I. Zeitlin (1982, 1985), M. Shaw (1975), A. Powell (1990), N. Loraux (1987), H. Foley (1982, 1985) e N. Rabinowitz (1993).

jovens virgens que, de um momento para o outro, viam os seus sonhos desfeitos, as suas vidas em perigo ou, num acto do mais profundo desespero, se entregam voluntariamente à morte; as mulheres que, por amor ou por ódio, eram capazes de cometer as acções mais atrozes e terríveis, que algum ser humano algum dia poderia imaginar; todas elas eram «figuras femininas» a quem a tragédia grega, e especialmente a euripidiana, emprestou “corpo” e “voz”, para que fosse possível construir uma “visão” ainda mais “trágica” da condição humana.

A propósito dos tão frequentes «anacronismos» na tragédia grega, mas agora inflectindo para a problemática da «intertextualidade», será conveniente recordarmos o que P. E. Easterling, uma das investigadoras mais autorizadas neste domínio, escreveu acerca da famosa cena da *anagnorisis* de Electra, na peça homónima de Eurípides, e da “cena dos escudos” nas *Fenícias*:

«All these subversive devices complicate the effects of the heroic stories by reminding the audience of the clash between the time of the story and their own present time, suggesting, often enough, that they should look closely at the disturbing implications of the heroic tales and not allow themselves to be anaesthetised by their glamour or by their familiarity on the Attic stage»<sup>123</sup>.

O «anacronismo» é, na tragédia, afinal, um falso problema, porque, na verdade, a variedade temática e a combinação de materiais poéticos variados e provenientes de diferentes épocas constituíam uma das marcas idiossincráticas do próprio género. O universo dramático do mito não perdia a sua consistência nem as peças sucumbiam a um efeito «realista»<sup>124</sup> pelo simples facto de Eurípides explorar os antigos elementos temático-estruturais de um modo “inovador”<sup>125</sup>, mais condizente com a mentalidade e a sensibilidade dos espectadores que iriam constituir a audiência das suas peças<sup>126</sup>.

---

<sup>122</sup> 1997: 107.

<sup>123</sup> 1985: 9.

<sup>124</sup> Cf. o estudo paradigmático de J. C. Kamerbeek (1960: 1-25) que termina com a célebre afirmação de que a obra euripidiana «est nourrie par cette tension entre deux puissances qui ont régné sur son esprit: le myth et la réalité».

<sup>125</sup> Para A. Dihle (1994: 127), «Euripides was the great experimenter among the dramatic poets».

<sup>126</sup> Cf. Brian Vickers (1973: cap. 6). Partindo do princípio que, em algumas peças como, por exemplo, *As Suplicantes*, *Os Heraclidas* e *Íon*, Eurípides toma uma atitude “crítica” face aos respectivos mitos, o A. explica: «the myths are reshaped according to the needs of the moment or the movement of the play as a whole» (297). Sobre a problemática da transformação do “mito” em *mythos* na construção da tragédia euripidiana, vd. R. Eisner (1979: 153-174) e Peter Burian (1997: 198-208).

A técnica dramática de um tragediógrafo não se espelhava na “originalidade” dos “mitos”, que as restrições do género circunscreviam a um número limitado de episódios lendários; pelo contrário, a ‘arte’ do poeta evidenciava-se no modo como as histórias míticas do passado podiam ser trabalhados a um nível poético de forma que cada tragédia fosse uma representação “trágica”, diferente das anteriores. O processo de estruturação dramática permitia expandir ou reduzir o material diegético tradicional a núcleos temáticos, que cada poeta “moldaria” em função da “visão trágica” que pretendia partilhar com os seus espectadores. Só assim se compreende que, por exemplo, o episódio mítico-lendário da saga dos filhos de Agamémnon tenha inspirado «formas poéticas» de tragédia tão diferentes, onde se torna evidente o cunho de originalidade que cada poeta podia imprimir à composição da tragédia.

Pelo facto de a *poiesis* da tragédia se basear num tipo de estrutura formal mais ou menos fixa, a organização diegética da *mimesis praxeos* admitia alguma flexibilidade no processo de articulação dos convencionais elementos formais. Independentemente de a tragédia possuir ou não um *telos* específico, a intenção primordial do poeta seria, certamente, construir uma «forma» de drama que induzisse a audiência a uma interpretação “trágica” das acções representadas, que apesar de “irreais”, ou seja “ficcionalis”, apareciam como presentes no *hic et nunc* da representação espectacular e, simbolicamente, tão “semelhantes” às vivências “reais” de qualquer ser humano. Essa «dualidade» fazia parte da própria essência da tragédia que, tanto a um nível externo como interno, se alimentava do confronto de palavras, ideias e esquemas de pensamento contraditórios<sup>127</sup>, ou pelo menos “diferentes”, que provocariam uma ressonância muito significativa no “jogo” trágico que a representação espectacular (ou literária) pretendia concretizar.

Em Eurípides, a relação entre «mito» e «poesia» é considerada, normalmente, como muito complexa, porque a materialização poética do mito era quase sempre sinónima de “inovação”<sup>128</sup>, que actualizava ou renovava os episódios míticos que, desde sempre, haviam

---

<sup>127</sup> J. de Romilly (1986) considera a tragédia euripidiana, não só «un théâtre de la souffrance», mas também «un théâtre d’idées» e, por isso, «De façon au premier abord paradoxale, le théâtre d’Euripide, loin de s’en tenir toujours à la poursuite du pathétique, substitue souvent au spectacle de la souffrance, des argumentations intellectuelles à propos du thème à la mode» (117).

<sup>128</sup> Recorde-se a opinião expressa por D. J. Conacher (1962), na “Introdução” do seu magistral estudo: «Euripides based his tragic ideas on a very different view of reality from that of his predecessors. It is in terms of this difference that we should discuss those deviations from established tragic patterns which Euripidean drama shows. It may then appear that Euripides, far from being an impatient or incompetent craftsman, was constantly inventing, under the pressure of his complex view of reality, new forms in which to cast his varied perceptions of the sources of human tragedy.» (3). Para uma interpretação da dialéctica «tradição-inovação» na

constituído o suporte temático da poesia grega. O passado é trazido à “cena” sob a luz de uma acção presente e de um desenlace predestinado. A ficção dramática ganhava corpo através de figuras míticas cujas acções eram conhecidas nos seus contornos mais gerais e, por isso, eram imaginadas, à partida, como muito distantes dos factos e situações que pertenciam a uma realidade contemporânea. Mas, como observa Victor Jabouille, a exploração literária de um mito implicava uma «contínua actualização», em parte porque reflectia a mentalidade de uma época, por outro lado porque ela fazia parte do próprio percurso «estético» de um género como a tragédia. Por essa razão, conclui que

« as alterações de Eurípides são, também, o reflexo de uma nova mentalidade e de uma posição crítica perante os valores tradicionais, a par da procura de uma nova estética. A sua técnica implica o contraste entre a metodologia explorativa dos outros grandes tragediógrafos e uma nova: interna»<sup>129</sup>.

A *poiética* trágica de Eurípides promovia um encontro entre o *mu=qo°* e o *lovgo*<sup>o130</sup> num «espaço» e num «tempo» que dissolvia as suas antinomias ancestrais e onde a acção de “mitificar” era contrabalançada pela acção de “racionalizar”. Porque a linguagem heróica do passado se actualizava como o «drama do *logos*», os modos de expressão das personagens acabariam por sofrer, conseqüentemente, alterações muito significativas que se manifestaram, evidentemente, ao nível da própria construção da tragédia que, no caso de Eurípides, como sugere Peter Burian,

«shocked his contemporaries because they had not come to realise the nature of the world they live in; still less could they imagine what sort of a world their sons and their sons’ sons were to live in»<sup>131</sup>.

As peças euripidianas não pretendiam subjugar-se a um «modelo» de tragédia estandardizado (se é que ele existia...), nem esgotar-se numa série de convencionalismos formais; em contrapartida, visavam que as acções das personagens míticas construíssem

---

tragédia euripidiana, vd. Ann N. Micheline (1987: cap.2), que, porém, não resiste ao “lugar comum” de considerar que «the apparently incongruous elements of Euripidean style acquire unity in their opposition to a Sophoclean norm» (54-55). Sobre a problemática do «double meaning and mythical novelty» na tragédia euripidiana, especialmente em *Electra*, *Hércules*, *Fenícias*, *Suplicantes* e *Hécuba*, veja-se o estudo de Emily A. Mcdemort (1991)

<sup>129</sup> 1993: 22. E, na página seguinte, o A. explica : «O mito é, de facto, o reflexo de cada época, e, desse modo, afirma-se em contínua actualização».

<sup>130</sup> Sobre estas duas noções basilares da cultura grega, vd. Victor Jabouille ([1986]1994: cap. 2).

<sup>131</sup> 1985: 5.

uma “imagem” trágica do mundo, passível de ser «recontextualizada» e «reinterpretada» pelo espectador, ateniense ou não ateniense, grego ou “bárbaro”, contemporâneo ou não. O mundo imaginário do mito era remodelado no mundo ficcional do drama de forma que representava sempre uma «outra cena»<sup>132</sup>, diferente da “realidade” do espectador”, mas que acabaria por induzir uma colectividade ou o indivíduo a questionar os seus valores e a confrontar o «passado» com o «presente». Esse era, afinal um dos requisitos basilares deste género de drama que não pretendia construir «representações miméticas» irreconhecíveis, nos seus contornos essenciais, como se tivessem sido rasuradas *a priori* todas e quaisquer marcas referenciais. Pelo contrário, os mitos que a tragédia tomara de empréstimo da antiga tradição épica dariam lugar a um outro género de “representações” poéticas onde as ancestrais famílias heróicas, povos ou deuses viriam a ocupar um “cenário” completamente diferente, que os forçaria a contracenar com uma nova personagem colectiva – a *polis*. Embora anacrónica para mundo lendário, a tragédia constituiria, por assim dizer, um suporte referencial imprescindível para uma audiência que viera a tornar-se cada vez mais pan-helénica e diversificada.

Não esqueçamos que Ésquilo tinha já escrito peças muito próximas das realidades do seu tempo, bastar-nos-ia lembrarmos o caso dos *Persas*, consagrada a uma vitória dos gregos, ou das *Euménides*, onde se faz referência à constituição do Areópago. Mas, tal como viria a acontecer com Eurípides, também nessas peças de maior cunho histórico-social, a construção do drama trágico recorreria a uma linguagem mítica que providenciaria um ângulo de perspectiva muito diferente que sublevava o quotidiano e a factualidade. A estética trágica de Eurípides já não era a mesma de Ésquilo, porque a tragédia grega evoluíra ao sabor da sua própria «historicidade», que, em última instância, a impulsionara a acompanhar a mutação dos tempos, das mentalidades e, claro está, da própria *poiesis*.

Segundo H.D.F. Kitto<sup>133</sup>, Eurípides revelou uma técnica de construção da tragédia muito diferente da dos seus antecessores, nomeadamente da de Sófocles que, na opinião deste autor, em grande parte inspirada na *Poética* de Aristóteles, constituiria o modelo paradigmático do género. Embora Sófocles e Eurípides tivessem composto as suas tragédias ao mesmo tempo e para o mesmo teatro, os dois poetas revelaram técnicas poético-dramatúrgicas muito diferentes, quer na construção da intriga, quer na caracterização das personagens, ou mesmo no modo como utilizaram os tradicionais expedientes retórico-

---

<sup>132</sup> Cf. F. I. Zeitlin ([1990]1992: 144).

formais do género. Com o último dos grandes poetas trágicos atenienses, a tragédia ter-se-á tornado mais «abstracta» e «analítica», menos «consistente» e «orgânica», porque se desenvolvera a par de uma tendência mais reflexiva e intelectual que viria a traduzir-se numa crescente “estilização” das estruturas formais.

O carácter compósito da linguagem da tragédia com todas as suas tendências «anacronísticas» permitia incorporar na tessitura textual das peças registos muito diferentes que tanto podiam produzir uma espécie de eco do “falar” contemporâneo de um ateniense como o ressoar das antigas *formulae* épicas e líricas. Mas, como teremos oportunidade de observar, a “retórica” da tragédia euripidiana sobrepunha-se sempre ao pragmatismo dos seus temas e não pretendia esgotar-se na função comunicativa. Enquanto figuras “retóricas”, tanto ao nível da «caracterização», como na força persuasiva dos seus discursos, as personagens euripidianas parecem, muitas vezes, ‘falar’ num tom demasiado “contemporâneo”, próximo das técnicas de argumentação<sup>134</sup> que, na época, dominavam o discurso público ateniense. É frequente, numa peça de Eurípides, vermos que uma personagem trágica projectada num passado distante do mito empreste a sua ‘voz’ a temas e problemas contemporâneos, falando, pensando e agindo como se vivesse na época da representação da peça. De certo modo, o mesmo se poderia dizer em relação a alguns passos das tragédias de Ésquilo e, sobretudo, de Sófocles, mas as personagens euripidianas são muito mais “discursivas” e, talvez por isso, os efeitos retóricos produzidos intensificar-se-iam porque pareciam estar muito mais próximos das situações discursivas da audiência coeva. Mas também se podia verificar um outro tipo de situação completamente distinta, que era a de personagens mais humildes, como por exemplo a “Ama” de *Medeia* ou o “Lavrador” de *Electra* e de *Orestes*, utilizarem um discurso demasiado “elevado” para o seu estatuto social. Nesses casos, o desfasamento entre o discurso “poético-literário” da personagem e a linguagem utilizada nas situações do quotidiano, criaria um efeito retórico diferente, mas que, por contraste, acabaria por produzir no espectador uma reacção idêntica: o estranhamento. Tão “estranho” seria ouvir os heróis trágicos “falar” à moda da época, como vê-los a contracenar com figuras de condição social inferior que, não raras vezes, os suplantavam nas técnicas retóricas de argumentação e persuasão. A natureza mimética da

---

<sup>133</sup> [1962]1990 (vol. 2) : cap. IX .

<sup>134</sup> Tanto Sófocles como Eurípides introduziram as técnicas de argumentação retórica na construção das suas peças, e, embora o *agon* seja tradicionalmente considerado a parte onde elas melhor se evidenciam e assumem maior significado, também as *rheseis* e as *esticomitias* fazem uso de técnicas “retóricas” que visam a

poesia credibilizava este tipo de situações que se inscreviam num corpo específico de conhecimentos tácitos inerentes ao contexto de interação entre o «poeta» e a sua audiência.

No discurso trágico, onde se conjugavam diferentes níveis de linguagem, provenientes de épocas diferentes e de áreas tão diversificadas que tanto remetiam para a Assembleia como para os Tribunais, para a religião como para a política, a «ambiguidade» e a «polissemia» iriam transparecer na textura da obra, onde as palavras se prestavam a um jogo de duplo sentido, que nunca se conformava aos desígnios de uma significação “literal” ou “histórica”.

Como disse Peter Burian<sup>135</sup>, «Greek Tragedy is essentially a drama of the words», onde as palavras se transformam num ‘instrumento’ de poder, e S. Goldhill é de opinião que o movimento sofístico não deve ser encarado como um simples «background intelectual ou filosófico» da poesia trágica grega, mas representa «both a symptom and a cause of a division and a divisiveness in the discourse of fifth-century civic society to which tragedy also attests»<sup>136</sup>. E a propósito de Eurípides acrescenta :

«Euripides dramatises that clash as aggressively as possible by forcing the old stories and old characters of the Homeric poems into the form of the dramatised debate in sophistic terms and strategies»<sup>137</sup>.

Na verdade, os poetas trágicos, na qualidade de dramaturgos, teriam de evidenciar uma técnica dramática condizente com o género que cultivavam e as situações trágicas de cada peça implicariam um certo grau de consciência *poiética*, a que não seria indiferente o tipo de reacção que pretendiam obter da audiência coeva. A linguagem da tragédia, e muito particularmente a de Eurípides, não poderia deixar de reflectir os métodos da *techne rhetorike* que, na *polis* do século V a.C., se haviam infiltrado em todas as instituições públicas, inclusive, o teatro. Se entendermos a ‘retórica’ como a ‘arte da persuasão’, então facilmente se compreenderá como ela se tornou um elemento crucial da experiência trágica:

«the means of persuasion include, first, direct evidence, such witnesses and contrasts which the speaker “use” but does not “invent”; second “artistic” means of persuasion,

---

denegação e a persuasão. Sobre o *agon* na tragédia grega em geral vd. J. Duchemin (1968), e em Eurípides, em particular, M. Lloyd (1992).

<sup>135</sup> 1997: 199.

<sup>136</sup> [1986]1992:236.

<sup>137</sup> *Ib.* 238.

which include presentation of the speaker's character (*ethos*) as trustworthy, logical argument (*logos*) that may convince the audience, and pathos, an emotion that the speaker can awaken in audience»<sup>138</sup>.

Daí, ser praticamente impossível, não relacionar a tragédia com a 'acção' desenvolvida pelos sofistas em Atenas, na segunda metade do século V a. C.<sup>139</sup>. Paralelamente aos poetas, eles propunham-se exercer uma função 'didáctica' no seio da comunidade, demonstrando um interesse muito particular pelos problemas teóricos e práticos da vida em sociedade, sobretudo os que estavam relacionados com as *poleis* democráticas. Reagindo contra o dogmatismo acrítico que havia caracterizado o mundo arcaico grego, os sofistas apareceram aos olhos da posteridade como os principais representantes do "iluminismo grego"<sup>140</sup>, que, de acordo com as tendências do pensamento do seu tempo, questionaram as velhas concepções da antiga cultura aristocrática grega em nome de um racionalismo mais humanista e empirista. No plano da relação intersubjectiva, passa a conferir-se uma enorme importância a toda a actividade que se prende com a linguagem (*logos*), tanto quanto meio de comunicação e transmissão de saberes como enquanto instrumento de poder. O *logos* retórico visava persuadir os seus destinatários e através da "denegação" problematizava-se a 'realidade'.

Além disso, a estrutura «polifónica» do drama e a *Kunstsprache*<sup>141</sup> da linguagem da tragédia eram um terreno fértil para se porem em acção os *dissoi logoi*, que, segundo Protágoras, ilustravam o tipo de relacionamento dialéctico que o homem devia manter com a realidade. Essa ideia de que a linguagem era o meio mais poderoso que o homem tinha para tentar compreender-se a si mesmo e ao mundo que o rodeava, acabou por influenciar as

---

<sup>138</sup> Cf. G. A. Kennedy (1994: 4). Se pensarmos como este e muitos outros autores que toda a literatura é por natureza «retórica» porque a sua função é «afectar» o receptor, então podemos ir ainda mais longe e partilhar a opinião de Christopher L. Johnstone (1994:4): «the rhetorical impulse – that is, the disposition to incite to decision and action throughout eloquence of expression – was inherent in the language and culture of the greeks».

<sup>139</sup> Sobre este assunto vd., especialmente, Kerkerd (1981, 1994), Goldhill (1986:2224-243); Gaspar Morocho Gayo (1987); Rose (1992: 226-3330); Christopher L. Johnstone (1994).

<sup>140</sup> E.R. Dodds (1999: 195) adverte contra os perigos de identificar a *Aufklärung* com o «movimento da sofística». Também W.C.K. Guthrie ([1969]1995:14) e J.-P. Vernant([1988]1990: 349 sqq.) reconhecem que as raízes dessa «revolução intelectual» se devem procurar nos filósofos pré-socráticos, especialmente iónicos, do século anterior, que terão influenciado, directa e indirectamente, o pensamento dos sofistas.

<sup>141</sup> Como observou G. Else (1967:72), «The language of Attic tragedy in both its subvarieties, sung, and spoken, is a *Kunstsprache*, an artificial language never actually spoken by anybody but created or developed for poetic purposes».

estruturas retórico-textuais da *poiesis* da tragédia que tornou cada vez mais problemática e enigmática a relação do homem com a realidade. Na opinião de Ignacio R. Alfageme,

«la retórica se habia convertido en una necesidad de la vida diaria desde que se vivía em democracia»<sup>142</sup>.

Os *topoi* tradicionais das histórias míticas não impediram a *lexis* da tragédia de evoluir e de se adaptar às necessidades do momento em que se compunha uma peça trágica. Sob a influência da nova “mentalidade” dos sofistas, denotou-se uma preocupação crescente pelas técnicas de argumentação e uma consciência cada vez mais apurada da composição “artística” dos discursos. Os poetas estavam conscientes de que uma *taxis* da tragédia lhes oferecia a possibilidade de organizar o discurso em partes, cujas características teriam de se adaptar às funções pretendidas. Os procedimentos formais ou retóricos seleccionados pelo poeta no momento em que escrevia o texto, desempenhariam assim um papel importante na construção «textual» da tragédia que teria de corresponder às expectativas do espectador e, ao mesmo tempo, provocar um certo impacto no acto de recepção, espectacular ou simplesmente literária. O espectador/leitor deveria ser cativado pela «forma» como se (re)apresentava o *mythos* trágico e o segredo do sucesso dependeria da técnica dramática utilizada pelo poeta. As histórias subjacentes às tragédias eram quase sempre as mesmas, mas em cada peça elas colocam em evidência um tipo de problemática sempre diferente das anteriores e que só poderia ser compreendida progressivamente *no e pelo* texto. Os mesmos temas estavam aptos a veicular novas ideias e a produzir variados efeitos. O sucesso da representação mimética dependeria também da forma como o *poietes* ‘trabalhava’ a *lexis*, dos expedientes retóricos-formais que utilizava na composição de uma peça que deveria cativar e orientar os interesses do espectador/leitor no sentido de este se envolver emocionalmente com o tipo de *mimesis praxeos* que se representava. Era assim que a tragédia funcionaria e, por isso, não se justifica que hoje discutamos se as peças de Eurípides devem ou não ser todas catalogadas como “tragédias”. Por mais romanescas que nos pareçam as suas intrigas ou por mais «patéticos» que sejam os seus enredos, elas foram representadas, no seu tempo, e reconhecidas pela sua audiência como «tragédias» e, nos finais do século V a. C., quando a comédia aristofânica ensaia os primeiras “críticas” à *techne* trágica de Eurípides, não deixou transparecer quaisquer dúvidas genológicas em

---

<sup>142</sup> 1997: 151.

relação às peças. Nem mesmo Aristóteles, quando um século mais tarde poetizou sobre o seu «modelo» de tragédia e reconheceu algumas “deficiências” na construção de certas peças de Eurípides, mostrou qualquer hesitação em classificá-las como “tragédias”.

Como qualquer poeta trágico, também Eurípides se empenhou em que a sua *poiesis* transformasse os mitos heróicos do passado e as suas figuras lendárias numa *mimesis praxeos* verosímil que, sob o poder da ficção, suspendesse as fronteiras que separam o «passado» do «presente» e assimilasse as vicissitudes das acções heróicas à vida contemporânea da *polis*. Esta dupla perspectiva característica da tragédia obrigaria o poeta a tomar consciência de que a sua “arte” devia conjugar dois sistemas semânticos diferentes, dois mundos de comunicação distintos, de forma a que o espectador fosse capaz de contrabalançar o seu «distanciamento» com uma participação emotivo-intelectual, indispensável para que a tragédia pudesse ‘fazer sentido’. A tensão entre “imaginário” e “realidade”, “distância” e “proximidade”, constituía, assim, uma espécie de força motriz deste género de drama que, intencionalmente, punha sempre em confronto, pelo menos, dois níveis de significação, e vivia de uma série de contrastes muito mais complexos do que aqueles que eram, imediatamente, visíveis e perceptíveis através das acções concretas que as figuras dramáticas representavam. A tragédia era, por natureza, “dialéctica”, e a sua “duplicidade” manifestava-se a todos os níveis, mesmo no que se refere à «composição do texto». Dissimulando a sua presença por detrás das máscaras e dos discursos das figuras dramáticas, o poeta trágico mantinha uma certa distância em relação ao seu contexto social que acabaria, no entanto, por transparecer ao nível da *textualidade* das peças. Como a *persona* de Diónyos das *Bacantes*, que sob o artifício das máscaras dissimulava a ambiguidade de uma identidade versátil e múltipla, também a *persona* do poeta trágico se ocultava na superfície fictícia do argumento que a composição poética do texto formalizava.

Ora, no panorama do século V ateniense, um aspecto que terá, certamente, interferido na dinâmica evolutiva da tragédia, foi o processo de transição da oralidade para a literacia, que, desde há muito, vinha alterando, gradualmente, os costumes e os valores do homem grego<sup>143</sup>. No dizer de C. Segal<sup>144</sup> «La lute entre culture orale et culture écrite constitue, en un

---

<sup>143</sup> C.Segal,1987, 19: «Les progrès de l’écriture à la fin du V<sup>e</sup> siècle, du moins à Athènes où les inscriptions et les livres se multiplient rapidement, menacent de détacher le discours de vérité du contexte communautaire, performatif et agonistique de la période archaïque et, partant, de contraindre le poète à réfléchir consciemment sur les sources de la vérité, ou encore sur les types d’histoires qu’il doit, implicitement, raconter à son propre sujet.». Veja-se também um artigo anterior do mesmo autor, onde se reflecte sobre um dos paradoxos da tragédia face à oralidade: como forma de teatro, ela é pública, oral e visual, mas a sua existência encontra-se fixada na “escrita”. Cf. C. Segal (198: 131-154)

sens, le sujet de la tragédie», uma forma de expressão artística, por natureza ambígua, textual e espectacular, que, desde as origens, encontra a sua razão de ser na dialéctica entre «palavra» e «acção», entre palavra fixada pelo silêncio da escrita e palavra pronunciada oralmente, perante um auditório muito numeroso e heterogéneo. A tendência crescente para a «textualização» da palavra, que era originária de um contexto de oralidade, ameaçava, como observa Segal, o tradicional «contexto comunitário, performativo e agonístico» da poesia arcaica e incitava o poeta a uma visão auto-reflexiva, portanto, mais intelectualizada, da “autoridade” e da “verdade” da sua poesia. A ‘fabricação’ (o sentido etimológico de *poiein*) dos textos dramáticos supusera sempre esse primado da escrita, ao contrário dos géneros poéticos derivados do período arcaico, mas a «literacia» que, pouco a pouco, se começara a instituir no panorama cultural grego, ampliava as condições de produção e recepção das peças trágicas, que não sucumbiriam à representação teatral a que se destinavam. A competência *técnica* do tragediógrafo teria de espelhar-se, mais do que nunca, ao nível «literário», pois era no «texto» que se inscrevia a construção do ‘jogo’ dramático que se iria concretizar no espaço do *theatron*. As circunstâncias internas e externas da representação teatral constituíam, por assim dizer, as fronteiras que delimitavam o espaço em que o poeta exercitava o seu talento<sup>145</sup>. Destinada à *performance* espectacular, originariamente inserida nos concursos dos Festivais Dionisiacos, a tragédia passou a oferecer-se também a uma outra forma de “leitura”<sup>146</sup>, a um outro processo de ‘concretização’ que iria tornar o texto independente do seu contexto originário. O aspecto público, colectivo e exterior, esbate-se quando, paralelamente, se torna possível a experiência privada, pessoal e interiorizada da recepção do texto, cada mais individualizada e humanizada<sup>147</sup>. A tendência para a reflexão e para a abstracção cresce, naturalmente, a par da evolução da «literacia», do individualismo socrático e do racionalismo exercitado pelos sofistas.

A tragédia persiste como forma dramática de narrativa mítica, codificada pela tradição, mas o sistema comunicativo em que se insere duplica-se: por um lado, mantém-se

---

<sup>144</sup> 1987: cap. 10, 286.

<sup>145</sup> Cole, 1991, 38: «The dramatist may compose whatever he likes (...) is a creator or “maker” (*poietes*) of words, not-as he is for Aristotle- an imitater of things; and theater is a doing or action (drama) not a representation»

<sup>146</sup> Embora a primeira referência à escrita remonte ao texto homérico (*Il.6*: as *semata lugra* de Belerofonte, a sua prática terá evoluído de uma forma muito lenta, mas, nos finais século V, a existência de bibliotecas e o crescimento dos hábitos de leitura mudavam a fisionomia cultural de Atenas.

<sup>147</sup> Cf. Segal (1987:31): «L’écriture amène avec elle une intériorisation de l’expérience. Alors commence à apparaître le domaine du privé, du personnel».

o contexto de oralidade da representação espectacular, estabelecida *in praesentia* de uma audiência, geralmente contemporânea, receptora ‘aural’ de uma mensagem polífona; por outro lado, porque o texto é cristalizado na escrita, ele materializa-se num «artefacto» literário que exige do poeta uma técnica de composição dramática que promova a interacção entre palavra e acção, diálogo e espectáculo, sempre em conformidade com os requisitos estruturais elementares do género.

As tragédias de Eurípides viriam a sintetizar, ao nível do discurso dramático, essas tensões vivas entre o “aural” e o “visual”, o contexto performativo originário e a emergência de uma «literacia» que, pouco a pouco, ia transformando a técnica dramática da construção da tragédia, que como qualquer outro género evoluiria ao ritmo da sua temporalidade<sup>148</sup>. O «mundo dramático» que se continuava a construir sobre os pilares do mito<sup>149</sup>, não se podia fechar às vicissitudes políticas, sociais, religiosas, filosóficas e literárias que moviam a vida contemporânea<sup>150</sup>, na qual esse género se continuava a impor como uma forma dramática de representar o ‘trágico’ da condição humana.

---

<sup>148</sup> Cf. C. Meier (1991:esp. cap. 1, 2 e 3) : «Dans la tragédie se rencontraient la pensée traditionnelle, mytique, et la nouvelle rationalité, la culture populaire et la culture des élites» (10). O autor frisa a relação entre a tragédia ática e a pólis, entendida como uma entidade cívica a quem se destinavam as representações dos Festivais Dionisiacos. A análise ‘política’ abrange apenas algumas peças de Ésquilo (*Persas, Suplicantes, Oresteia e Prometeu*) e de Sófocles (*Antígona, Ajax*).

<sup>149</sup> Já J. C. Kamerbeek (1958: 25) depois de sublinhar o novo pendor “realista” da tragédia euripidiana, muitas vezes em contradição com a mitologia tradicional, concluiu:«...la substance spirituelle de son oeuvre est nourrie par cette tension entre les deux puissances qui ont régné sur son esprit: le myth et la réalité.» Sobre o relacionamento controverso de Eurípides com a tradição, que persiste nos seus dramas, mas de uma forma subversivamente ‘familiar’ e moderna, *vide* A. M. Michelini (1987: cap. 2).

<sup>150</sup> Afirmar que a tragédia ática é um ‘reflexo’ do seu tempo parece ser, hoje, uma ideia pacífica, mas só se nos acautelarmos dos métodos historicistas que autores como Delebecque (1951), Goosens (1962), Podlecki (1966) ou mesmo Vellacott (1975), utilizaram, muitas vezes de forma obsessiva, para provarem uma relação directa entre possíveis alusões implícitas no texto trágico e acontecimentos da História contemporânea. Contrária ao princípio da ficcionalidade trata-se, como se sabe, de uma abordagem falaciosa do drama, que procura ‘ver’ a realidade como uma imagem reproduzida objectivamente na superfície literária, e não como um ‘reflexo’ resultante de um processo de refacção, de que próprio autor nem sempre seria consciente Nesta linha, P.J.Conradie (1981: 23 sqq.) crítica, embora não de uma forma tão radical quanto Zuntz (1955), os exageros dessas interpretações historicistas que deturparam a natureza mediata da referencialidade literária: as alusões implícitas a eventos da actualidade contemporânea, não serão “irrelevantes”, mas são difíceis de interpretar, na medida em que podem depender, ou não, de uma intenção “autoral”, sempre impossível de determinar. A leitura da tragédia grega exige, hoje, a inserção do texto no seu ‘contexto’, social, político, religioso, teatral, cultural, etc., como as tendências críticas mais recentes têm provado, nomeadamente através dos estudos de, por exemplo, C. Segal, H. Foley, P. Euben, S. Goldhill, J. Gould, R. Friedrich, R. Seaford, F.I.Zeitlin, M. S. Silk e D. Wiles. Não se deve, porém, esquecer que, na tragédia grega em geral, e na tragédia euripidiana, em particular, tantas vezes apelidada ‘realista’, o mundo evocado pela construção contrafactual, não é o mundo circunstancial, não é a Atenas contemporânea, mas um mundo simbólico e abstracto que o dramaturgo constrói e manipula.

**1.4. A visão aristofânica da tragédia euripidiana: algumas considerações.**

Um estudo que elege como tema nuclear os prólogos euripidianos e se propõe analisar a problemática que eles detêm ao nível da construção da tragédia, teria de consagrar um espaço de reflexão, por mais limitado que fosse, à comédia aristofânica, em particular às *Rãs*, porque aí se encontram formulados os primeiros *topoi* «críticos» de uma questão que, desde o tempo de Aristófanes até aos nossos dias, se converteu num *locus classicus* da história da interpretação da tragédia euripidiana. Impõe-se, desde já, salientar que o nosso interesse pela «visão» aristofânica da tragédia não pretenderá nunca desvirtuar a natureza literária que a enforma e, por conseguinte, resistirá a qualquer tipo de interpretação de pendor documental ou biografista. Mas a inexistência de uma ‘crítica’ literária antiga (pelo menos no sentido moderno do termo), leva-nos a valorizar de algum modo os comentários «críticos» que no seio da comédia aristofânica se teceram acerca da *poietica* euripidiana, nomeadamente, os que se referem à técnica de composição e à função dos prólogos, pois, mesmo por detrás da ficção, poderão descortinar-se algumas linhas de orientação importantes para a nossa reflexão.

Temos de reconhecer, no entanto, que, depois do estudo instituidor de Maria de Fátima Sousa Silva, intitulado *Crítica do teatro na comédia antiga*<sup>151</sup>, cuja publicação marcou um avanço notório no estudo da Comédia Antiga Grega, é-nos hoje muito mais fácil compreender o peso artístico e estrutural que as alusões à tragédia euripidiana adquirem num género de drama, tendencialmente auto-reflexivo, como a comédia. “Crítica ao género trágico” é o título atribuído, precisamente, ao capítulo central dessa obra exemplar, e que se documenta em três comédias aristofânicas que, com maior incidência e subtileza, evidenciam um tratamento paródico da *techne* euripidiana<sup>152</sup>: *As mulheres que celebram as Tesmofórias* (*Th.*), *Paz*, e *Rãs* (*Ra.*). Na grande maioria das comédias aristofânicas<sup>153</sup> é

---

<sup>151</sup> 1987.

<sup>152</sup> Recorde-se que, das onze peças conservadas de Aristófanes, sabe-se que apenas uma peça de Aristófanes, aliás hoje desconhecida (*Gerytrades*), não incluía a tragédia nos seus temas. Cf. Michael Silk (1993).

<sup>153</sup> P. Vellacott (1971: 8): «Aristophanes... presents Euripides in person and constantly quotes and parodies his writings; but the general tone is not at all hostile. A clear impression remains that these plays were offered to an audience which contained both admirers and haters of Euripides, as well as others who were sometimes the one and sometimes the other, or who mistrusted him or mistrusted their own ability». Vendo a

notória uma atracção quase irresistível por temas e motivos relacionados com a tragédia e algumas delas (especialmente, *As Rãs* e *As Mulheres que celebram as Tesmofórias*) incluem mesmo citações de alguns excertos das peças euripidianas, que foram estrategicamente exploradas na prossecução das intenções cómicas que lhes estavam subjacentes.

Todavia, convém sempre ter presente que, embora na comédia Antiga do século V a.C. a função lúdica estivesse, por tradição, associada a uma intencionalidade didáctica da poesia<sup>154</sup>, o teor crítico das observações feitas à tragédia em geral, e euripidiana, em particular, encontra-se inscrito numa das formas de expressão artística predilectas de Aristófanes: a paródia<sup>155</sup>. Além disso, o objectivo principal de um *poietes* como Aristófanes seria, antes de tudo, compor peças que fizessem ‘rir’ os seus espectadores e pudessem sair vitoriosas dos concursos. Isso não impediu, porém, que a suas comédias acabassem por vir a desempenhar um papel inédito na história do drama: além de terem esboçado as primeiras dicotomias críticas da «poética» ocidental, forneceram ainda um contributo inestimável para a própria ‘canonização’ da tragédia.

Nos últimos anos do século V a. C., os temas trágicos e sobretudo a tragédia de Eurípides gozariam de grande popularidade<sup>156</sup> e, por isso, Aristófanes decidiu inclui-los no argumento de muitas das suas peças. A audiência da comédia estava habituada a ver transpostas para a ‘cena’, personalidades ilustres da polis ateniense, fossem elas políticos, intelectuais, filósofos, demagogos, e os poetas trágicos, na qualidade de figuras ‘públicas’ que eram, não constituíram excepção. A ‘arte’ do comediógrafo consubstanciava-se, precisamente, no poder “poético” de transfigurar pessoas, situações, temas ou até a própria linguagem da *polis* contemporânea, em representações miméticas subversivas e paródicas que no “ridículo” encontravam o sua principal razão de existir. A ‘surpresa’ e o *suspense* seriam, por certo, dois expedientes dramáticos muito poderosos, e os espectadores do teatro aristofânico teriam certamente ficado surpreendidos todas as vezes que viram entrar em cena

---

comédia aristofânica, como uma “forma de arte pública”, Bowie defende que o percurso de leitura das peças de Aristófanes dever-se-á guiar mais pela perspectiva da pólis e não tanto pela visão do poeta, que reservaria para si mais um papel interventivo do que propagandístico.

Sobre a “ficção” aristofânica, *vide* Dover (1972), P. Thiery (1986) e A. M. Bowie. [1993]1996.

<sup>154</sup> Cf. por exemplo, B. Knox (1979: 3-24), B. Vickers (1973: 210.67), M. Heath (1987: 38-44) e N. T. Croally (1994: 17-47).

<sup>155</sup> Para uma definição de «paródia», vd. Linda Hutcheon (1985: cap.2). Na senda do pensamento pós-estruturalista, A. defende que a paródia é uma forma artística de «repetição com diferença crítica», que engloba não só as estruturas semântico-pragmáticas mas também estéticas de qualquer tipo de ‘arte’.

<sup>156</sup> Sobre a popularidade póstuma da tragédia euripidiana, vd. A. Dihle (1994: 119). A «versatilidade artística» de Eurípides só viria a ser reconhecida no século seguinte e a sua técnica dramática acabaria por exercer uma influência decisiva na evolução do drama grego.

a figura de “Eurípides”, para ser alvo de mais inesperadas acusações ou até de uma perseguição tão incrível como a que é imaginada em *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias* (411 a.C.). Nas *Rãs* (405 a.C.), uma peça mais tardia, a grande novidade residiria sobretudo no facto de o poeta trágico ter sido obrigado a regressar do Hades, por ordem do próprio deus do Teatro, para se defrontar, num ajgw;n lovgwn cómico, com aquele que, tradicionalmente, era considerado o ‘mestre’ da tragédia: “Ésquilo”.

Tendo vivido os últimos anos da sua vida longe da *polis*, que apenas por quatro vezes premiara as suas produções dramatúrgicas, e cerca de um ano depois da sua morte na Macedónia(407/6), “Eurípides” assoma ao “palco” das Leneias, para aí se submeter a um cómico “juízo final”, arbitrado pelo próprio Dioniso. Foi esta “ideia”<sup>157</sup> genial que esteve na origem de uma das comédias mais célebres de Aristófanes, mas que, ontem como hoje, precisa de ser interpretada dentro do contexto literário em que se insere. É óbvio que a *persona* de “Eurípides”<sup>158</sup> era tão fictícia quanto a de “Ésquilo” ou a caricatura de “Sócrates” que aparecera em outras peças, e, por isso, não estaria subordinada a qualquer intenção “realista” e muito menos biografista<sup>159</sup>. A intenção crítica do poeta cómico conformava-se aos critérios estéticos do próprio género dramático que cultivava e, por isso, o tom satírico e o ambiente paródico que sustentam as suas peças, nomeadamente *As Rãs*, deverão ser vistos como instrumentos legítimos e apropriados ao *telos* desse tipo de poesia: o *gelaios*<sup>160</sup>. ‘Os fins justificam os meios’ seria uma máxima apropriada para caracterizar a arte do comediógrafo, sempre atento aos factos e às pessoas da vida contemporânea, fonte inesgotável de inspiração e comicidade.

A verdade é que as referências insistentes à tragédia euripidiana só poderiam ser significativas para a audiência, porque, mesmo depois de se ter ausentado de Atenas após a sua morte, o nome do poeta e a sua obra continuavam ‘vivas’ na memória dos espectadores

---

<sup>157</sup> W. B. Stanford (1983: xxxv) reflectindo sobre a técnica dramática de Aristófanes, sugere que ele construía as peças a partir de uma ideia, que depois desenvolvia, na sequência da acção, como um “sonho”.

<sup>158</sup> Recorde-se que, muito antes das *Rãs*, Eurípides havia já aparecido como *persona* dramática em *Acarnenses* (425) e *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias* (411), e, nesse intervalo de tempo, teriam sido representadas *Hécuba* (c. 424), *As Suplicantes* (c. 423), *Electra* (c. 420/419), *Héacles* (c. 416), *Troianas* (c. 415), *Ifigénia entre os Tauros* (c. 414), *Íon* (c. 413) e *Helena* (412), entre outras tragédias euripidianas perdidas no tempo. Curiosamente, poucas das peças referidas são mencionadas ou objecto de crítica por parte das personagens aristofânicas.

<sup>159</sup> Como observa J. R. Green (1991: 26) «Old Comedy was always playing a game and the audience saw it for it was».

<sup>160</sup> Tanto Aristóteles (*Poet.* 1449 a 34-35) como Platão (*Phil.* 48 c-d) definem o *telos* da comédia como sendo o ‘risível’ (to; geloi=on). R. K. Fisher (1988: 23-28) defende a ideia de que a principal intenção de Aristófanes seria “fazer rir” a sua audiência, independentemente das intenções “didácticas” que a comédia poderia possuir. Para uma discussão deste tema, vd. Thomas H Hubbard (1991: cap. 1).

que frequentavam o teatro. Tudo leva a crer que, nos últimos anos do século mais glorioso do Teatro grego, as tragédias haviam já alcançado o estatuto de “obras literárias”<sup>161</sup>, passíveis de ser analisadas mediante critérios muito mais complexos que, de uma maneira mais teórica e abstracta, levariam o “leitor” a reflectir sobre questões mais específicas, relacionadas com os temas, o mito, a técnica de composição, o estilo, em suma, toda uma série de aspectos que diziam respeito à *poiesis* do género. Talvez por esse facto, quando a comédia aristofânica envereda por temas que sugerem um posicionamento «crítico» face à tragédia, recorra, não raras vezes, a citações ou mesmo a uma análise linguística rudimentar de pequenos fragmentos (sempre descontextualizados, porque as intenções paródicas do drama cómico não eram, como se sabe, de natureza «literária»<sup>162</sup>), na tentativa de conferir um aparente rigor e uma certa «autoridade» aos procedimentos e aos argumentos utilizados pelas suas personagens. No caso dos *Acarnenses* e das *Mulheres que Celebram as Tesmofórias*, chegam mesmo a citar-se cenas inteiras duma peça intitulada *Télefo*<sup>163</sup>, que infelizmente não chegou até nós, mas que se supõe ter sido representada por volta do 438 a.C. Provavelmente, porque existia já uma distância cronológica algo significativa a separar a peça da audiência de Aristófanes, neste caso, justificava-se que as citações textuais fossem mais extensas para que os comentários críticos fossem melhor sucedidos. À excepção deste caso, as opções de Aristófanes orientaram-se para tragédias que tinham sido representadas mais recentemente e, porque estariam mais frescas na memória dos espectadores, dispensavam citações alongadas que se poderiam tornar injustificadas e até enfadonhas .

A “objectividade” e a “clareza” pareciam ser dois princípios construtivos importantíssimos na ‘fabricação’ da “ficção” cómica, e um poeta da craveira de Aristófanes teria plena consciência disso. Bastaria reparar, por exemplo, no tom preciso e incisivo com que as suas personagens comentam os pormenores técnico-compositivos da tragédia ou na capacidade de abstrair do ‘particular’ o ‘geral. Assim, para além de outras questões compositivas de teor mais geral, a utilização das novas *technai* retóricas ensinadas pelos sofistas, a intromissão dos *oijkei*=a *pravgmata* nos temas heróicos do *mythos*, a criação de cenas que tinham como objectivo principal produzir um efeito «patético», a introdução

---

<sup>161</sup> Cf. *Ar. Poet.* 1462 a 12, O. Taplin ([1977]1989) e C. Segal (1987).

<sup>162</sup> Como observa J. R. Green (1991:26), «Old Comedy was always playing a game and the audience saw it for it was».

<sup>163</sup> Supõe-se que esta peça tenha sido representada três anos antes dos *Acarnenses*, em 438 a. C. Sobre esta tragédia, vd. T. Webster (1967:43-48)

de figuras indecorosas e esfarrapadas, a inclusão de uma galeria feminina muito diversificada e pouco edificante, no elenco dramático da tragédia, a evocação de ‘deuses pessoais’ o gosto de compor belas ‘melodias’, foram os aspectos que a comédia aristofânica elegeu como “os pontos fracos” da técnica poético-teatral de um poeta que, um século mais tarde, Aristóteles viria a consagrar como ‘o mais trágico de todos’<sup>164</sup>. A sua arte trágica foi alvo de uma crítica contundente, e os elementos estruturais mais visados prendiam-se, principalmente, com a composição “episódica” das peças, as complicadas “intrigas” de aventura e romanescas, a sua predileção pelas figuras femininas, porque todas elas denotavam uma tendência desmesurada para a “invenção”<sup>165</sup>. O “tecnicista de cena” que, a qualquer custo, procurara com as suas peças produzir efeitos dramáticos espectaculares, é ainda ‘acusado’ de fazer uso de inúmeros subterfúgios artísticos, como o dolo ou o *mechanema*, que remetiam para um outro elemento teatral importante: a questão do “disfarce”<sup>166</sup> que como “artifício dramático” se havia tornado num dos elementos constitutivos da intriga trágica, mas que, nas peças de Aristófanes, é utilizado como um motivo “cómico” que associa, geralmente, a “mudança de indumentária” (por um *stolh;n gunaikov*) a um estratagema “inverosímil” e ridículo, sem qualquer paralelo na tragédia.

Temos de reconhecer, portanto, que Aristófanes revelou grande mestria e perspicácia no modo como, a partir de um número reduzido de peças, conseguiu inventariar uma série de características estruturais, temáticas e cénicas que todos reconheceriam como típicas da tragédia euripidiana. O exagero e a deformação não retiraram plausibilidade a uma “crítica” que, apesar das suas declaradas intenções paródicas, viria a ter uma ressonância muito mais profunda e duradoura do que Aristófanes fora capaz de imaginar.

Mas, fazendo regressar a nossa reflexão à questão dos «prólogos», não restam dúvidas que, na comédia aristofânica, eles aparecem como um dos pólos de reflexão que permitia

---

<sup>164</sup> *Ar. Poet.* 1453 a 29. Cf. Michael Silk (1993).

<sup>165</sup> Para uma análise circunstanciada e bem fundamentada da crítica à tragédia euripidiana nas *Mulheres que celebram as Tesmofórias*, vd. M. F. Sousa Silva (1987: 105-133). Recorde-se que, nesta peça, são parodiadas duas tragédias “romanescas” de Eurípides: *Helena* (vv. 855-919) e *Andrómeda* (vv. 1015-1132).

<sup>166</sup> Uma das peças em que o motivo do “disfarce” se revela crucial para a construção da intriga e se reveste de uma comicidade muito acentuada é, precisamente, *As Mulheres que celebram as Tesmofórias*. “Eurípides” aparece em cena muito preocupado porque, nesse dia, as mulheres iriam reunir-se na Assembleia das Tesmofórias, para decidir o tipo de vingança que ele merecia pela forma como as (mal)tratara nas suas tragédias. O principal efeito cómico desta peça decorre do plano congeminado por “Eurípides”, um poeta «*mhanopoiov*», que decide utilizar os velhos estratagemas do “disfarce” e do “embuste”, mas desta vez para salvar a sua pele. As três personagens principais, “Eurípides”, o seu “parente” Mnesíloco e “Ágaton” vêm-se, então, obrigados a dissimular as suas identidades masculinas sob uma indumentária feminina, porque teriam de

acentuar os contrastes entre dois estilos diferentes de compor tragédias, personificadas em dois dos seus mais exímios cultores. Muitas vezes têm-se sobreinterpretado a “crítica” aristofânica e tiraram-se conclusões infundadas, baseadas em preconceitos há muito instituídos. É verdade que a comédia aristofânica nos dá uma imagem pouco abonatória dos prólogos euripidianos, mas também é verdade que as observações críticas são tão exíguas e genéricas que se limitam aos versos iniciais da peça. Nunca o «prólogo» é analisado na sua totalidade e muitos menos nas múltiplas funções que desempenhava na construção de uma tragédia. Os aspectos “criticados” são diminutos e pouco significativos de um ponto de vista «literário»: a atenção dirige-se sobretudo para pormenores linguísticos de interesse duvidoso, se bem que muito eficazes para criar momentos de grande comicidade, e para questões de índole estético-pragmática, relacionadas com o processo de recepção.

Mesmo assim, importará recordar que, de todas as comédias aristofânicas, *As Rãs* é aquela onde esse “tema” é abordado de uma forma mais sistemática e, por conseguinte, onde a “crítica” parece revelar maior amplitude e acuidade. Se bem que em *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias*<sup>167</sup>, o monólogo inicial de *Helena* e a monódia de abertura de *Andrómeda*<sup>168</sup> tinham já sido objecto de uma «citação» textual<sup>169</sup> mais ou menos extensa, o

---

se fazer passar por “mulheres” para poderem participar na Assembleia e, assim, tentarem aplacar a ira feminina contra o poeta que, afinal, tantos papéis concedera à mulher nas suas tragédias.

<sup>167</sup> Se nesta peça “Eurípides” encarna a figura de um poeta misógino, perseguido pela fúria das mulheres de Atenas, é porque o público reconhecia que ele fora o poeta trágico que concedera à “mulher” um maior protagonismo e que mais se interessou pela “psicologia feminina”, utilizando-a como uma fonte inesgotável de potencialidades emotivas e trágicas. Possivelmente, essa teria sido uma das suas “inovações” mais controversas, ou pelo menos, mais notadas e comentadas pelos espectadores da sua época. Um poeta atento e sensível como Aristófanes apercebeu-se dos efeitos teatrais e cómicos que essa predilecção de Eurípides pelas figuras femininas lhe poderia proporcionar numa peça, que representasse o poeta através da caricatura de um “misógino”. Mas a visão deformada e exagerada que a comédia apresentava quer de Eurípides quer da sua técnica dramática, teria de se encontrar minimamente fundamentada para que as «críticas» ganhassem uma consistência “cómica”. Assim, tal como acontecera em algumas tragédias euripidianas, Aristófanes constrói uma intriga movimentada e muito intrincada, onde alguns motivos trágicos, como o do “disfarce”, do “dolo” ou da “salvamento” são reinseridos num contexto subversivo e demolidor. As figuras cómicas tentam “imitar” a actuação das personagens euripidianas, quando se vêem confrontadas com situações análogas. Veja-se o excelente estudo de F. Lourenço (1995: 279-291, especialmente)

<sup>168</sup> Esta tragédia, que abriria com uma monódia da protagonista, não chegou até nós, mas supõe-se que tenha sido representada no mesmo ano de *Helena*, em 412 a.C., um ano antes da peça de Aristófanes.

O velho parente de Eurípides, Mnesíloco, decide, em duas situações de aflição, reproduzir as palavras pronunciadas por duas figuras femininas famosas da tragédia euripidiana, que *grosso modo* haviam sofrido atribuições semelhantes às suas: primeiro repete um número considerável de versos do prólogo de *Helena* (850-919); e depois, quando a sua “imitação” é desmascarada, recria alguns passos da pungente monódia de *Andrómeda* (1015-1123), na esperança de despertar um sentimento de piedade na Mulher-Guarda que o aprisionara. Era fácil imaginar um paralelo, cómico é evidente, entre as situações de abandono, de perseguição e de cativo que as duas heroínas euripidianas haviam enfrentado nas peças que protagonizaram, e as atribuições de um farsante que se fazia passar por “mulher”.

<sup>169</sup> O recurso à «citações» foi utilizado por Aristófanes como um expediente dramático recorrente e revelou-se comicamente eficaz, sempre que o argumento das peças girava em torno de temas relacionados com

enquadramento paródico que lhes subjazia não visava tanto pôr a ridículo a ‘construção’ dos prólogos, mas sobretudo os procedimentos utilizados na caracterização das personagens. Ao contrário do que acontecia nas tragédias, na peça de Aristófanes, eles revelaram-se ineficazes e ridículos, porque as referências intertextuais ao género oposto construíam uma ficção de “segundo nível”<sup>170</sup>( uma espécie de *play-within-a-play*<sup>171</sup>), viciada, à partida, porque a sua ‘fabricação’ se encontrava, explicitamente, baseada no fingimento e na falsidade. O tipo de “representação trágica” que o velho parente de Eurípides (vd. nota 170) procurara “imitar” redundou, como era de esperar, num enorme fracasso, mas o “erro” não podia ser imputado ao *poietes* trágico: o processo de caracterização das personagens que Eurípides adoptara nos seus prólogos obedeciam a parâmetros poético-estéticos muito diferentes daqueles que presidiam à construção de uma comédia. O facto de as palavras de Helena ou o canto de Andrómeda<sup>172</sup> serem transcontextualizados e reutilizados de uma forma tão prosaica e pragmática, iria escamotear todas as virtualidades “trágicas” dos excertos, para os converter em motivos de irrisão, que seria tanto mais efectiva quanto maior fosse a capacidade de “reflexão”<sup>173</sup> do espectador.

---

a tragédia. Segundo H. Foley [1993]1996:119-138), Aristófanes «exploits tragedy in its own defense» (125). A propósito dos *Acarnenses*, onde o *Télefo* euripidiano é estrategicamente usado na construção da peça, a A. avança a seguinte conclusão:« Aristophanes uses Euripides’tragedy first to defend comedy’s social and political criticism (even during a war). By linking his comedy and Euripidean tragedy (a link characterized in this play by the term *trugoidia*), he claims for it moral authority, literary prestige, and latitude that audiences have always given to more pretentious genres.» (129-130). Uma posição idêntica é expressa por K. J. Dover (1997: 21): «...poetry is used educationally in the service of morality...» e por isso a tão reclamada função «didáctica» da comédia antiga referia-se a uma prática contemporânea que estendia as suas raízes a uma tradição muito anterior à da política educacional dos sofistas.

<sup>170</sup> Sobre a questão da ‘ilusão dramática’ no antigo drama ático, regista-se uma bipolarização histórica entre os que, como G. M. Sifakis (1971: 7) consideram que se trata de um «fenómeno psicológico» completamente estranho às audiências do teatro grego, e os que, como D. Bain (1977; 1987), F. Muecke (1977; 1982) e K.J. Dover (1972: 56), entre muitos outros, defendem que a Comédia Antiga pressupunha o princípio da «ilusão dramática», se bem que ela fosse quebrada em alguns momentos particulares. Para uma revisão recente desta *vexata quaestio*, vd. especialmente Kenneth Mcleish (1980: cap. 6 “Stage Illusion”), J. R. Green (1991; 1995), Thomas K. Hubbard (1991: cap.2 “The Intertextual parabasis”), Niall W. Slater (1991: 29-45) e U. Albin (1997).

<sup>171</sup> O conceito de “teatro dentro do teatro” e a designação de “metateatro” pertencem ao nosso tempo, mas podem aplicar-se, com propriedade, à comédia grega. Sobre as características “metateatrais” das *Rãs*, veja-se, por exemplo, o estudo de Felipe H. Muñoz & Carmen G. Vázquez (1998).

<sup>172</sup> Em *Rãs* (849), Aristófanes voltará a referir, num tom crítico, a abundância de “monódias cretenses” nas tragédias de Eurípides e fará com que “Ésquilo” (1331-1363) cante uma longa monódia, onde é descrito o sonho inquietante de uma mulher com visões de morte e que invoca os deuses, a propósito de trivialidades do quotidiano.

De notar-se, ainda, que *Andrômeda* terá sido uma peça em que Eurípides parece ter optado por uma “abertura” lírica, e, nesse caso, o prólogo apresentaria uma estrutura formal análoga aos que encontramos nos *Persas* e nas *Suplicantes* de Ésquilo. Cf. Maria Fátima S. Silva (1987: 143, n.76).

<sup>173</sup> Cf. H.Foley ([1993]1996: 136) que acerca dos *Acarnenses*, escreve: «Aristophanes’dramaturgy undercut tragic pathos to stress the different ways that costume and dramatic identity can be read self-consciously by his audience».

Não é de surpreender, portanto, que as alusões metateatrais à tragédia euripidiana adquiriram na comédia aristofânica um duplo significado: por um lado, constituem um poderoso suporte temático semelhante ao que o mito detivera na tragédia; por outro lado, converteram-se numa fonte de “inspiração” muito rica ao nível de recursos dramáticos e de efeitos espectaculares que o poeta cómico podia explorar dentro dos limites da sua ‘arte’. É evidente que em causa estavam dois géneros “irmãos”, unidos por laços genológicos muito profundos<sup>174</sup>, mas as diferenças seriam também demasiado visíveis para que se incorresse no equívoco de os confundir.

Efectivamente, como sugere Helene Foley,

«Aristophane’s treatment of tragic dramaturgy here seems to be motivated by concerns similar to those Brecht showed in the twentieth century in choosing to present ‘epic theatre’. (...) Although Aristophanes’ aims in defending his political theatre were considerably less activist and revolutionary than Brecht’s – and, of course, unlike Brecht he is a comic poet – each adopts or proposes a similar theatrical strategy in urging his audience to examine itself and its politics to make changes for the better. Each takes seriously the educational role of theatre, and exploits a contrast between his own dramaturgy and that of the tragic style dramaturgy in order to do so.»<sup>175</sup>.

Nesse sentido, a paródia aristofânica à técnica dramática de Eurípides deverá ser entendida como uma estratégia dramática que jogava, intencionalmente, com o confronto de *ethe* ou valores contraditórios, com o intuito de criar um novo tipo de “ilusão”, capaz de despertar a consciência do espectador para as características especiais dessa espécie de drama. A bipolarização “Ésquilo”- “Eurípides” não pressupunha uma relação de antinomia ‘real’, mas tratava-se de uma ‘construção’ ficcional que se inscrevia, por isso, no mesmo horizonte de conflitualidade latente ou explícita, camuflada ou espectacular, que fazia parte do jogo dramático que a comédia ‘representava’ no teatro. Em suma, a tragédia participa no discurso cómico como uma estratégia e a paródia à técnica dramática de Eurípides e ao seu novo conceito de “trágico” como um instrumento apropriado a uma forma de criação poético-teatral “séria”<sup>176</sup>, que encontrara no ‘riso’ um equivalente análogo à ‘catarse’ trágica.

---

<sup>174</sup> Sobre esta problemática, vejam-se os estudos de R. Winnington-Ingram (1969), B. Knox (1979), O. Taplin (1986).

<sup>175</sup> [1993]1996:137-138.

<sup>176</sup> Num estudo sobre as *Nuvens*, R. K. Fisher (1988:28), apresenta a seguinte conclusão: «Aristophanes’ relevance to his own times, then, was his ability to create, before a mass audience and in a festival context, a representation of current issues and social types in such a way as to highlight any inherent

Nas *Rãs*, onde a paródia à “tragédia” constitui o tema central da segunda parte, as observações “críticas” ganham maior expressividade porque focam, explicitamente, alguns dos aspectos poético-teatrais considerados mais característicos da tragédia euripidiana. Os elementos estruturais mais visados são os monólogos de abertura, as monódias, as odes corais e os estilos de dicção, além das convenções dramáticas e cénicas<sup>177</sup>. A falta de rigor e a debilidade de argumentos estão perfeitamente articulados com as intenções “paródicas” de um género de drama que aliava a irrisão ao humor e fazia do riso uma forma de pedagogia<sup>178</sup>.

Convém sempre lembrar que, nas *Rãs*, a avaliação da poesia trágica está subordinada a critérios de carácter estético-pragmático: o ‘talento’ artístico (dexiovth<sup>o</sup>) e o didactismo (nouqesiva). Em resposta à pergunta central de “Ésquilo”: *em que é que devemos admirar um poeta?* (1007): “Eurípides” destacaria duas características fundamentais que estavam, necessariamente, associadas à função didáctica da poesia: *Pela sua inteligência e bom conselho, porque tornamos melhores os homens nas cidades* (1008-9)<sup>179</sup>. Por detrás da máscara, ouvia-se a ‘voz’ do poeta preocupado com as vicissitudes do seu tempo, em tudo muito distante dos momentos gloriosos que a *polis* vivera num passado ainda recente.

Assim se compreende que as críticas contundentes desferidas contra a ‘arte’ trágica de Eurípides fizessem parte de uma estratégia dramática com implicações muito mais amplas e de maior interesse público para uma *polis* que, naquele momento, atravessava uma profunda crise de valores e soçobrava a uma ‘morte’ anunciada. Através da encenação dramática de um confronto entre a poética trágica antiga, personificada por “Ésquilo”, e a poética trágica ‘moderna’, protagonizada por “Eurípides”, Aristófanes pretendia acentuar o contraste entre uma poesia que dava ‘voz’ a problemas de interesse comunitário e, portanto, mais apta a exercer a sua tradicional função didáctico-social, e uma poesia mais “individualizada”, que viria a denotar um interesse crescente pelos problemas da “vida privada” do cidadão, que

---

absurdity or pretentiousness in them and to render them laughable; and thus to enable his audience to share his comic vision of contemporary affairs. Likewise his relevance for a modern audience lies, not in his social or political opinions (even assuming that they are discernible), but in his dramatic technique, in the treatment of his material, and in the universality of his comic vision».

<sup>177</sup> Cf. M. de Fátima Sousa Silva (1987: 105-300) e T. Kowzan (1983: 83-100).

<sup>178</sup> Advogando uma concepção didáctica da poesia grega, W. Jaeger (1979: 403-407) pensa que com *As Rãs* «a comédia atingiu o ponto culminante da sua missão educativa» (407) e a «homenagem negativa» que Aristófanes prestou a Eurípides, um poeta por quem nutriria certamente uma profunda admiração, visava produzir um «extraordinário efeito cómico» junto da audiência coeva, a quem a peça se dirigia em primeiro lugar, porque, como lembra o A., o teatro era, então, frequentado por pessoas vulgares que «viam Eurípides como um deus» e não por «filólogos clássicos que tomam tudo à letra e com tudo se indignam» (406).

<sup>179</sup> Seguimos a tradução de Américo da Costa Ramalho (1996: 104).

não se identificavam mais com os desígnios de uma comunidade que sucumbia depois de um passado apoteótico. Tal como a *polis*, também a tragédia evoluíra ao ritmo dos novos tempos, deixando esmorecer o brilho heróico que Ésquilo lhe havia concedido.

Por todas estas razões, não é de admirar que um poeta perspicaz como Aristófanes tivesse feito aparecer em cena o próprio deus do teatro, Dioniso, a expressar publicamente a sua desilusão com os trabalhos dos últimos tragediógrafos e a confessar que sentira saudades<sup>180</sup> de um poihtou= dexiou= (*Ra.* 69)<sup>181</sup>, quando lera a *Andrómeda* de Eurípides, numa das suas viagens. Estes argumentos serviriam para justificar a sua decisão de “ressuscitar” dois poetas trágicos, o mais antigo e o mais jovem, para os colocar frente-a-frente numa ‘cena’ que só uma *mimesis* cómica poderia construir como um ajgw;n sofiva° (882) de ajndroi=n sofoi=n (896), porque era necessário decidir, naquele momento, qual deles era th;n tevcnhn sofwvtero° (780). As figuras de “Ésquilo” e de “Eurípides” surgiam como duas “alegorias” que passariam a encarnar, aos olhos dos espectadores, dois ‘estilos’ diferentes de *fazer* tragédias. Motivava-se, assim, uma análise contrastiva da *techne* dramática de cada um, para que Dioniso pudesse, depois, decidir qual deles era, efectivamente, o ‘melhor’ e merecia o ‘prémio’ de regressar ao mundo dos vivos<sup>182</sup> para com a sua arte ‘salvar’ a cidade.

É evidente que, em Aristófanes, as preocupações didácticas tinham de assumir sempre uma forma “cómica” e, por isso, a caricatura de Eurípides é desenhada de uma forma tão exagerada que não poderia nunca denegrir a ‘imagem’ do poeta, recentemente falecido e admirado por todos, ou inferiorizar a sua *techne* poético-teatral, quando comparada com a de Ésquilo. Pelo contrário, as tragédias de Eurípides eram as que Aristófanes e a sua audiência sentiriam como mais próximas do seu tempo e da sua sensibilidade, e por isso, as que melhor poderiam fundamentar a mensagem que a peça pretendia veicular: o passado estava morto, mas a memória dos homens devia “ressuscitá-lo” e dele extrair os ensinamentos necessários para ultrapassar os problemas do presente.

---

<sup>180</sup> Cf. *Ra.* 91 sqq.

<sup>181</sup> Recorde-se que Eurípides, o último grande tragediógrafo ateniense, recebera, no Hades, o epíteto de sofwtaton (771-775).

<sup>182</sup> Cf. *Ra.* 1419 sqq. Como sabemos, Eurípides será o grande perdedor, neste juízo final, e não só se vê obrigado a regressar ao Hades mas é ainda proibido, por Ésquilo, de se sentar no “trono” que lhe pertencera, pois Sófocles era o único poeta trágico digno de o substituir. A. Lesky ([1971]1995: 474] pensa que Sófocles só foi referido esporadicamente, nesta peça, porque morrera enquanto Aristófanes concebia esta comédia e «esse facto merecia consideração».

Assim, podemos inferir que, embora a «visão» crítica da tragédia que Aristófanes nos apresenta nas suas peças, e em particular nas *Rãs*, procurasse conciliar a tradicional função didáctica da poesia com as intenções cómicas do género, teria que estar também sintonizada com as expectativas dos espectadores e fundamentar-se em argumentos minimamente credíveis e convincentes<sup>183</sup>. Por essa razão, as observações críticas proferidas por “Ésquilo” e “Eurípides” procuram dar a ideia de que se baseiam numa análise circunstanciada de vários elementos compositivos da tragédia, e, inevitavelmente, os «prólogos» aparecem como um dos ‘lugares’ onde as diferenças entre os estilos dos dois poetas podiam ser mais facilmente reconhecidas. O prólogo das *Coéforas* de Ésquilo é eleito, arbitrariamente, como modelo e é em função dele que ganham um destaque notório os “monólogos” prologais que Eurípides utilizara recorrentemente na “abertura” das suas peças.

Curiosamente, mesmo antes de os «prólogos» se converterem num tema específico do *agon* (1119-1250), e quando ainda se discutiam questões mais gerais da *poiética* trágica, “Eurípides” refere alguns aspectos compositivos que considera inovadores na «primeira parte» das suas tragédias: *a minha personagem que entrava em primeiro lugar costumava dizer imediatamente a genealogia do drama (...) Depois, logo após as primeiras palavras, nada ficava inactivo, mas falava a mulher – fica sabendo – e o escravo não menos e o patrão e a rapariga e a velha*<sup>184</sup>. Convicto de que havia composto prologou<sup>o</sup> kalouv<sup>o</sup> (1197), “Eurípides” deixa-nos a impressão de que não era difícil imaginá-lo como um poeta consciente da sua ‘arte’, competente na forma como construiu as suas peças e atento aos anseios de uma audiência que estaria já ‘presente’ no momento em que concebia uma tragédia e escrevia o texto<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> Cf. *Ra.* 1114-1119.

<sup>184</sup> *Ra.* 945 sqq. Seguimos a tradução de Américo da Costa Ramalho (1996:100-101). Cf. 951 onde Eurípides justifica as suas inovações ousadas do seguinte modo: e[drwn dhmokrativkon.

Na opinião de M. de Fátima Sousa Silva (1987: 246) «A importância que Eurípides atribuía ao prólogo fica saliente em *Ra.* 946 sq.: tão pessoal foi, porém, concedida a interpretação que o poeta deu às fontes do passado, ao estabelecer a abertura das suas peças, que se torna compreensível ter sido este um dos aspectos artísticos que o crítico atento não poderia descuar».

<sup>185</sup> Esta interacção poeta-espectador viria a ser teorizada por Aristóteles (cf. *Poet.* 1453 a 33-35).

### 1.5. A tradição do *prologos* na tragédia grega

#### 1.5.1. Para uma definição de “prólogo”

Tudo indica que *prologos* era utilizado, já na Antiguidade, como um termo técnico-literário corrente<sup>186</sup>, para designar a primeira parte de um texto dramático, fosse ele uma tragédia, uma comédia ou mesmo um drama satírico. Em qualquer um destes géneros, o processo de estruturação dramática pressupunha um tipo de organização sequencial idêntico, onde o *prologos* marcava, formalmente, o ‘início’ de uma peça que, obrigatoriamente, finalizava com o *exodos*. Na linguagem moderna, o lexema ‘prólogo’ acabou por substituir o seu homólogo grego, e dele terá recebido também uma pesada herança semântica<sup>187</sup>.

Efectivamente, tem que se reconhecer que, de um ponto de vista teórico, não tem sido fácil elaborar uma definição de ‘prólogo’ capaz de contemplar as especificidades de todos os géneros ou as flutuações estético-teatrais que, no decurso dos tempos, foram (re)modelando o processo de ‘construção’ formal do drama. Embora, de um ponto de vista estrutural, possamos encontrar uma espécie de denominador comum no facto de o ‘prólogo’ coincidir, quase obrigatoriamente, com a ‘abertura’ de uma peça, o que o vai distinguir dos restantes elementos constitutivos por uma inevitável função introdutória, a verdade é que a variedade formal e a multiplicidade de funções que lhe foram sendo consignadas por cada um dos géneros, quer a um nível sincrónico como diacrónico, acabaram por transformá-lo numa ‘forma’ bastante flexível e num conceito relativamente fluido.

No concernente à tragédia, o termo ‘prólogo’ parece ser um conceito ‘estrutural’ elementar, mas nem sempre a sua definição se tem revelado consensual. Antes de discutir essa problemática que tanto tem interessado autores antigos e modernos<sup>188</sup>, parece ser oportuno recuarmos, mais uma vez à comédia aristofânica, porque, nas *Rãs*, encontraremos a figura de “Eurípides” a enunciar a seguinte definição de provlogo<sup>o</sup>: «to; prw=ton th=° tragw/diva<sup>o</sup> mevro<sup>o</sup>» (1119). Em termos gerais, este enunciado muito sumário parece

---

<sup>186</sup> Cf. O.Taplin (1977: pp. 471-2). Subjacente à definição aristotélica de ‘prologos’ está uma divisão estrutural da tragédia muito simplificada, tendo em conta a complexa *praxis* dos tragediógrafos.

<sup>187</sup> Vd. W.Nestle (1917: 6-13).

<sup>188</sup> Os prólogos euripidianos têm atraído a atenção de muitos investigadores e foram sujeitos a diversos tipos de abordagens. Entre os estudos mais importantes, podem citar-se os de L. Méridier (1911), W. Schadewaldt (1926), W. Nestle (1927) I. Golwitzer (1937), G. M. A. Grube (1941: cap. V), M. Imhof (1957), Hans W. Smith (1971), A. Herbert Lewin (1971), H.Strohm (1977) R. Hamilton (1978), A. Dihle (1981), H. Erbse (1984) e L. Battezzato (1995), entre outros.

coincidir com a também sucinta definição que Aristóteles, no século seguinte, iria fixar para o termo:

«#Estin de; provlogo° me;n mevro° o{lon tragw/diva° to; pro; corou= parovdou...»<sup>189</sup>

Esta definição da *Poética* parecer corroborar o sentido ‘técnico’ que o lexema provlogo° possuiria já no tempo de Aristófanes. Porém a questão não é assim tão fácil de resolver. Efectivamente, a audiência coeva da comédia aristofânica estaria já familiarizada com o termo, mas tudo parece indicar que o ‘conceito’ de *prologos* se prestava a uma certa ambiguidade. Se umas vezes era utilizado num sentido mais ‘estrutural’, que o aproximava da definição aristotélica<sup>190</sup>, outras vezes parecia restringir-se ao ‘monólogo de abertura’<sup>191</sup> que, na tragédia euripidiana, se tornara uma *forma* convencional de marcar o ‘início’ de uma peça.

Ora, tal como os testemunhos antigos, também muitos autores modernos têm hesitado entre estas duas ‘noções’ de prólogo<sup>192</sup>. Por exemplo, no início deste século, L. Méridier dá conta que os prólogos euripidianos, à excepção das *Suplicantes* e das *Bacantes*, apresentam mais do que uma ‘cena’<sup>193</sup>, mas a sua análise ‘morfológica’ acabou por não ir muito além do ‘monólogo inicial’, porque, na sua opinião,

«Les prologues d’Euripide sont des monologues au sens précis du mot, c’est-à-dire des apartés qui ne s’adressent pas à un interlocutor réel»<sup>194</sup>.

Subjaz a esta afirmação um conceito de ‘prólogo’ claramente anti-aristotélico e desajustado à estrutura poética da tragédia, quer ao nível da construção externa, quer interna. É evidente que quando se fala do ‘prólogo’ da tragédia grega, há que ter em consideração

---

<sup>189</sup> *Poet.* 1452 b 15-25.

<sup>190</sup> Cf. *Ra.* 1120.

<sup>191</sup> Tudo indica que o termo terá sido utilizado, anteriormente a Aristóteles, no sentido restrito de ‘monólogo inicial’, conforme opinião difundida por W. Nestle (1917:6-13). Cf. G.M.A. Grube (1941: 63)

<sup>192</sup> Para uma resenha histórico-crítica das interpretações mais consagradas do ‘prólogo’ euripidiano vd. H. Erbse (1984:6-19).

<sup>193</sup> 1911: 152 sqq.. Curiosamente, uma ideia análoga é expressa por Patrice Pavis, um dos nomes actuais mais consagrados da semiótica do teatro, quando, na entrada ‘Prólogo’ do seu “Dicionário de Teatro” ([1980]1990), escreve : « En su origen, el prólogo era la primera parte de la acción antes de la primera aparición del coro (Poética de ARISTÓTELES, 1452 b). Luego fue transformado (por EURÍPIDES) en un monólogo que exponía el orígem de la acción.» (380)

<sup>194</sup> *Ib.* 13.

não só as suas qualidades formais enquanto elemento estrutural mas também a variedade de «configurações» que a dinâmica evolutiva do género lhe foi permitindo. De poeta para poeta, de peça para peça, encontramos diferentes «formas» de prólogos, mas essa ‘variedade’ não justifica uma imprecisão terminológica tão grave como a que se verifica na obra do citado autor francês. Efectivamente, a palavra ‘prólogo’, quando utilizada numa acepção técnico-literária, pode prestar-se a alguma ambiguidade, se não houver o cuidado de a ‘contextualizar’, mas uma vez estabelecido um critério, há que preservá-lo, a fim de garantir a coerência e o rigor, indispensáveis a qualquer trabalho de investigação. Por essa ordem de ideias, o estudo realizado por Méridier, apesar de beneficiar de um poderoso método descritivo, padece de uma ‘falta’ injustificável, devido à utilização discricionária que faz da palavra ‘prólogo’.

O primeiro perigo a evitar é confundir o antigo conceito de *prologos* com o seu homólogo moderno. Mesmo assim, depois de reconhecida a historicidade do conceito, e de circunscrevermos a sua esfera noética ao momento a que se reporta, continuam ainda a subsistir duas hipóteses semânticas alternativas: aquela que provém da comédia aristofânica ou a definição canonizada pela *Poética* de Aristóteles. Apesar de Aristófanes estar muito mais próximo da época áurea da tragédia e de ser, muitas vezes, considerado o primeiro “crítico literário” da Antiguidade, a sua ‘autoridade’ é discutível quando se procura definir, com algum rigor, um termo técnico-literário. Mais criteriosa e autorizada se arroga a célebre definição aristotélica de *prologos* que o decurso dos tempos canonizou e a maioria dos autores preferiu. Nela se sustentará também o presente trabalho.

#### **1.5.2. Os prólogos esquilianos**

Ora, das sete tragédias de Ésquilo, as mais antigas que hoje conhecemos, há duas (*Persas* e *Suplicantes*)<sup>195</sup> que não possuem ‘prólogo’, no sentido aristotélico do termo, mas

---

<sup>195</sup> *Os Persas* são a peça mais antiga que conhecemos (472), mas tem sido muito difícil estabelecer uma data para *As Suplicantes* que, possivelmente, terão sido representadas entre 465-469.

Supõe-se que duas outras peças esquiliana, *Prometeu Lyomenos*, hoje conhecidas de forma fragmentária, apresentariam também um *prologos-parodos* idêntico aos peças citadas. Cf. O.Taplin ([1977]1989: 63 e 424). Quanto a Eurípides, possuímos uma informação proveniente da comédia aristofânica (*As Mulheres que celebram as Tesmoófórias*), de que, em *Andrómada*, a abertura da peça era constituída por uma monódia da protagonista. Nesse caso, não se trataria de um *prologos-parodos*, porque não a peça não iniciava com o coro, mas a tonalidade lírica da monódia conferiria uma fisionomia ímpar ao prólogo, porque não temos conhecimento de qualquer outro caso semelhante.

em todas as outras, essa «primeira parte» reflecte uma variedade estrutural<sup>196</sup> muito pronunciada, que a aproxima de algum modo dos “episódios”, se pusermos de lado as propriedades funcionais que a singularizaram. Mais do que expor minuciosamente as circunstâncias presentes e passadas da situação dramática, os *prologoi* esquilianos tinham como principal objectivo preparar emocionalmente a audiência para a acção que se iniciava<sup>197</sup>. Essa mesma função podia, no entanto, ser desempenhada pelo *prologos-parodos*<sup>198</sup>, no caso de o poeta decidir iniciar as suas tragédias com o coro. Tanto nos *Persas* como nas *Suplicantes*, os primeiros versos eram entoados pelo corifeu que, acompanhado do coro, entrava em cena ao ritmo dos *marching anapaests* que precediam a coreografia das estrofes líricas subsequentes<sup>199</sup>. As palavras que acompanhavam a entrada *marchante* do coro, constituíam uma espécie de “prelúdio” prologal, que permitia às figuras dramáticas identificarem-se e justificarem a sua presença em cena através de uma exposição muito sumária da situação dramática presente. Nos *Persas*<sup>200</sup>, os Fiéis conselheiros do grande rei, evocam a partida da expedição de Xerxes e profetizam que a ambição desmedida do rei poderá tornar-se num motivo de dor e sofrimento para o povo que há muito o viu partir. Através desta “abertura” coral, o poeta pôde ‘construir’ «a sense of communal dead and a

---

<sup>196</sup> O caso da *Oresteia* é exemplificativo: am *Agamémnon*, um *proswpon protatikon*, o Vigia, introduz o tema mítico-lendário; nas *Coéforas*, uma súplica da figura principal, Orestes, constitui o monólogo prologal; por fim, nas *Euménides*, o *prologos* apresenta já uma estrutura muito mais elaborada, pois ao monólogo inicial, segue-se um diálogo onde intervêm Orestes, o deus Apolo, o Espectro de Clitemnestra e o Corifeu.

<sup>197</sup> Cf. M. de Fátima s. Silva (1987:237-8): Em Ésquilo, a função expositiva estava mais confinada ao párodo do que ao prólogo. A propósito das “introduções narrativas” das peças que compõem a *Oresteia*, Méridier afirma (1911:170): «...le poète...il a voulu, avant tout, sans négliger les indications de fait qu’il jugeait indispensables, marquer fortement le sens du drame et préparer les spectateurs par quelques impressions profondes d’angoisse, de mystère et d’horreur, à l’action qu’il allais dérouler». Cf. a análise das ‘aberturas’ (Eingangs) das peças esquilianas, realizadas por Hans W. Schmidt (1971:3-5)

<sup>198</sup> A expressão é de O. Taplin ([1977]1989) que, acerca das aberturas corais das peças esquilianas, formula a seguinte opinião: «We have no particular reason to suppose that in the late 470s a choral opening had any archaic associations or was regarded as anything other than a perfectly acceptable alternative to na actor’s prologue. It is true that the later in the century the spoken prologue become the rule, and that the use of a choral prologue might have produced a distinctly strange and archaic effect.» (63) Cf. W. Nestle (1930:13 sqq.) e A. F. Garvie ([1986]1987:120 sqq.).

<sup>199</sup> Nos *Persas*, os primeiros sessenta e quatro versos são constituídos por dímetros anapésticos, a que se seguem depois seis pares de *strophai* líricas (65-139), compostas por ritmos métricos muito variados.No final deste prologos-parodos, o ritmo anapéstico é retomado (140-154).

No caso das *Suplicantes*, os anapestos marcam também uma parte inicial (1-40), que se destaca dos três pares de *strophai* líricas subsequentes (41-178).

<sup>200</sup> Recorde-se que esta é a tragédia mais antiga que conhecemos, mas como no ano de 472 a.C., Ésquilo já contava com cerca de vinte e cinco anos de carreira e a tragédia possuía mais de meio século de existência, não há grandes razões para supor que, pelo facto de esta tragédia apresentar uma “abertura” coral (prologivzein coro;° presbuth=°) e uma construção muito simples, que exigia somente um coro e dois actores, estaríamos perante um estilo de composição “arcaico”.

vulnerability of national prosperity»<sup>201</sup> que certamente não alcançaria o mesmo grau de expressividade e eficácia num prólogo recitado por um actor<sup>202</sup>.

Do mesmo modo, nas *Suplicantes*, a entrada do coro, logo no início da peça, possibilitava a “construção” de um quadro inicial de súplica, muito recorrente na tragédia<sup>203</sup>, capaz de introduzir o tema central da peça: as Danaides explicam a razão que as levou a fugir da sua terra natal e a empreenderem aquela viagem até Argos, onde, como suplicantes, procuram abrigo. Os primeiros versos tomavam a forma de uma prece, o mesmo tipo de *incipit* que viria a ser utilizado nas três peças da *Oresteia*<sup>204</sup>. No entanto, nesta trilogia os prólogos destinavam a ser representados pelos actores e denotavam já uma clara preferência por uma *rhexis* introdutória, pronunciada por uma figura humana, fosse ela um *prosopon protatikon* como o Vigia<sup>205</sup> de Agamémnon ou a Pitonisa das *Coéforas*, ou não, como a figura de Orestes, nas *Coéforas*<sup>206</sup>.

---

<sup>201</sup> Além de dois títulos conhecidos de Frínico (*A Tomada de Mileto* e *As Fenícias*), esta é a única tragédia conhecida que elege um evento ‘histórico’ de um passado mais recente, como tema central da peça (a invasão Persa). Cf. O. Taplin ([1977]1989:61). Sobre esta “mitificação” de um tema histórico, H.D.F. Kitto ([1939]1990: 76) escreveu: « ele [Ésquilo] não pretendeu compor uma peça para o palco que celebrasse Salamina e Plateias – tema que poderia ter dado uma boa epopeia – mas sim criar drama e só drama, sobre o tema da u[br]o e a sua inevitável punição. A celebração patriótica que lá se encontra – e há, evidentemente, alguma – vem a propósito ». Sobre a relação da tragédia com a História vd. C. Meier (1991: 82-139) e, principalmente, Christopher Pelling (1997: 1-20)

<sup>202</sup> Cf. a “Introdução” que antecede a versão portuguesa da peça, publicada por Manuel de Oliveira Pulquério (1992). Porque ao coro é reservada, nesta peça, um papel principal, o *prologos-parodos* «imprime, desde logo, ao drama o carácter de uma vasta reflexão sobre o tema fulcral da colaboração do homem trágico com o seu destino» (9).

<sup>203</sup> Em cinco das tragédias que chegaram até nós, o tradicional motivo da ‘súplica’ constitui o tema central que confere unidade e coesão ao processo de estruturação das peças. São elas: as *Suplicantes* e as *Euménides* de Ésquilo; *Édipo em Colono* de Sófocles; e *Heraclidas* e *Suplicantes* de Eurípides. Cf. O. Taplin ([1977]1989:193): «It is probably a deliberate archaism, quite possible under the direct influence of Aeschylus, that Euripides has his suppliant chorus on stage at the very beginning of the play, even though it has to remain silent for some forty lines of the prologue. But a notable difference between Euripides *Hik.* (cf. *Hkld.*) and Aeschylus’ is that it opens not with the arrival of the suppliants but with a tableau after a ‘canceled’ entry (cf. Seven 1b\*). In *A.Hik., Eum.*, and *S. OC* the entry of the suppliant is also a arrival at a particular holy place, and his approach on to the sacred ground is itself the beginning of the supplication.»

<sup>204</sup> As peças de Ésquilo começam, muito frequentemente, por palavras ou frases grandiosas e, não raro, assumem uma forma de prece. Nas *Suplicantes*, Zeus é invocado logo no início do primeiro verso, em *Agamémnon*, o Vigia dirige-se aos deuses, nas *Coéforas*, a prece de Orestes é dirigida a Hermes e, por fim, nas *Euménides*, a Pitonisa apostrofa na sua prece ‘todos os deuses’ e ainda Gaia, Témis e Febe (1-7).

<sup>205</sup> Partilhando a opinião de P. Arnott (1962:118 sqq.), O. Taplin ([1987]1989:277 sqq.) acredita que o Vigia pronunciaria a sua *rhexis* no solo e não sobre o “telhado”, como sugerira Page, na sua edição da peça.

<sup>206</sup> Sobre o carácter fragmentário do prólogo desta peça vd. a edição comentada de A.F. Garvie.([1986]1987: 47) e a versão portuguesa da autoria de Manuel Oliveira Pulquério (1991: 115-116, nota 3). Recorde-se que o sentido do primeiro verso deste prólogo fora discutido pelas figuras de “Eurípides” e de “Ésquilo” nas *Rãs* (1119 sqq.) de Aristófanes. Mesmo assim, tudo leva a crer que este prólogo preparava a audiência para a situação dramática da peça: Orestes regressara do exílio, o túmulo de Agamémnon possuía identificação cénica, Pílates, Electra e o coro estavam introduzidos.

Acerca a presença de Pílates como uma *kwfo;n provswpon*, vejam-se os argumentos aduzidos por O.Taplin ([1987]1989: 333 sqq.)

Em *Sete Contra Tebas* (467)<sup>207</sup>, o prólogo abre com uma *rhexis* de Etéocles<sup>208</sup> (1-38), que começa com uma apóstrofe dos cidadãos tebanos (Kavdmou poli=tai), supostamente presentes em cena<sup>209</sup>; segue-se a *rhexis* de um mensageiro, o skopo;<sup>o</sup>-katophvr, (39-70) que anuncia que os Sete guerreiros inimigos se preparam para tirar à sorte quem, dentre eles, ficará com as portas da cidade. Uma prece de Etéocles (71-77), invocando «Zeus, a Terra, os deuses que habitam a cidade e a Maldição, a poderosa Erínia paterna»<sup>210</sup>, finaliza o prólogo, que, em termos estruturais, revela uma técnica de “construção” mais elaborada e que pressupõe sempre uma estrutura dialógica. Mas somente *Prometeu Agrilhado*, cuja autenticidade continua a ser duvidosa<sup>211</sup>, apresenta um inusitado<sup>212</sup> prólogo ‘dialogado’ (1-127) com quatro figuras em cena<sup>213</sup>: *Kratos* (Poder), Hefesto, *Bia* (Força) e Prometeu. Além disso, há ainda a referir que este é o primeiro prólogo conhecido a estruturar o diálogo em forma de esticomitia (35-81), uma técnica claramente ‘inovadora’ relativamente às outras peças que, na parte inicial, haviam já ensaiado a «forma» dialogada. Igualmente significativo é o facto de o prólogo finalizar com um «monólogo»<sup>214</sup> de Prometeu (87-127) – até então uma “figura muda” – que propiciava uma “transição” dramática muito eficaz para o párodo que se avizinhava, e onde ele viria a participar num «diálogo lírico» com o coro.

Mesmo assim o prólogo mais complexo da tragédia esquiliana é o das *Euménides* (1-116), não só porque apresenta uma “construção” formal completamente invulgar<sup>215</sup>, mas

---

<sup>207</sup> Note-se que esta é um das tragédias que, como demonstrou M. Griffith ([1983]2000: 12-14), não segue a «forma canónica» preconizada por Aristóteles. As entradas das personagens ocorrem em lugares irregulares ou inesperados (e.g.: 436-525; 907-40) ou inclui cenas “autónomas” como a de Oceano e Io.

<sup>208</sup> Para uma análise deste primeiro discurso de Etéocles vd. Manuel de Oliveira Pulquério (1992: 12 sqq.) e Maria do Céu A. Fialho (1996: 25 sqq.).

<sup>209</sup> Sobre esta problemática, ver O. Taplin ([1977]1989:127 sqq.) e J.-P. Vernant & P. Vidal-Naquet ([1986] 1995:115-147).

<sup>210</sup> Segui a tradução apresentada por Maria do Céu A. Fialho (1996: 27)

<sup>211</sup> Vd. “Introdução” da versão portuguesa, editada por Ana Paula Quintela Sottomayor (1992) e a edição de M. Griffith ([1983]2000): 31-35).

<sup>212</sup> Como nota O. Taplin ([1977]1989:240), «This entry of four named characters all together seems to be unique in surviving tragedy».

<sup>213</sup> Segundo as convenções do antigo teatro grego, só poderiam aparecer em cena três actores a dialogar, e, mesmo assim, esse expediente dramático parece ter sido utilizado, sobretudo, por Sófocles e por Eurípides. Ora admitindo que três das personagens fariam uso da palavra, uma teria forçosamente de permanecer silenciosa, e essa seria, certamente, Bia.

<sup>214</sup> Cf. W. Schadewaldt (1926:51 sqq.) e H. W. Schmidt (1971: 25-27).

<sup>215</sup> Sobre a segmentação deste prólogo, veja-se a proposta de O. Taplin ([1977]1989:362sqq.), que opta por dividi-lo em quatro partes, e a que é apresentada na edição de A. J. Podlecki (1989), onde se supõe uma divisão tripartida. Em causa estão diferentes critérios de segmentação, muito embora os que são utilizados por A. J. Podlecki estejam em maior consonância com os que são adoptados tradicionalmente pelas maioria dos especialistas.

também pelo facto de, à semelhança do que iria acontecer em algumas peças euripidianas<sup>216</sup>, permitir que a ‘cena’ ficasse momentaneamente vazia<sup>217</sup>. A sua ligação com a acção dramática encontra-se já mais enfraquecida, a configuração das cenas tornara-se mais complexa e menos articulada, a dimensão visual, narrativa ou espectacular, ganhava uma preponderância invulgar.

A sacerdotisa do oráculo de Delos é a primeira figura a aparecer em cena e as suas primeiras palavras tomam a forma de uma longa prece que prepara, de certo modo, o aparecimento de Apolo, na cena seguinte, acompanhado de Orestes com o qual estabelece um «*mid-dialogue*» (64-93), composto apenas por duas *rheseis* com um extensão considerável. O modo como estas duas cenas são construídas indiciam uma série de procedimentos dramáticos muito inusitados, nunca antes experimentados e nunca mais reutilizados pelos dramaturgos posteriores, trágicos ou cómicos. A “pausa” produzida pela entrada e saída de Pítia no templo de Apolo ou a sua saída final, seguida por Apolo e Orestes<sup>218</sup>, ou ainda a aparição inesperada do espectro de Clitemnestra<sup>219</sup> eram capazes de produzir poderosos efeitos espectaculares, mas não eram fáceis de se enquadrar nos parâmetros técnico-dramáticos mais tradicionais da tragédia. A coexistência de cenas que visavam justapor as palavras pias da sacerdotisa e a tradição pacífica de Delfos à visão terrífica das Erínias e à aparição fantasmagórica de Clitemnestra, que só poderiam ser dramaticamente eficazes se o prólogo apresentasse uma construção formal inesperada e surpreendente, que explorasse, dramática e visualmente, o contraste entre as expectativas mais misericordiosas e as adversidades mais terríveis que assoberbavam o destino do matricida. Sem nos alongarmos mais nos vários problemas que este prólogo pode suscitar, importará sublinhar a ideia de que, já para Ésquilo, o primeiro grande poeta trágico atenense, as convenções formais do género não eram tão inflexíveis como, num primeiro momento, se poderia pensar, nem a estrutura dramática tão rígida que rejeitasse tipo de

---

<sup>216</sup> Nomeadamente *IT* ( 67/68 e 122/123) e *Phoen.* (87/8 e 201/2)

<sup>217</sup> O. Taplin ( [1977]1989:362-369) nota três «breaks», neste prólogo (vv. 33/4, 63/4 3 93/4), e eles encontram-se devidamente assinalados na versão portuguesa de Manuel de Oliveira Pulquério (1991).

<sup>218</sup> Nos vv. 64-93, desvenda-se o que estava dentro do palácio, confirmando-se a narrativa anterior da Pitonisa. Na opinião de O. Taplin ( [1977]1989:365-74), Apolo e Orestes entravam em cena pelos seus próprios pés, mas uma interpretação diferente é sustentada por A. Sommerstein (1989: 93, *ad* 64-93) que defende a utilização do *ejkkuvklhma*.

<sup>219</sup> Sobre os problemas de encenação vd. A. J. Podlecki (1989: 100, *ad* 94-139), N.G.L. Hammond (1972: 439, n.96) e O. Taplin ( [1977]1989:447-8). A opinião mais consensual é para não aceitar o uso do *ejkkuvklhma*.

‘construção paratáctica’<sup>220</sup> como a que o prólogo das *Euménides* experimentara. Tudo leva a crer que a «forma» do prólogo ou a decisão de o dispensar no processo de estruturação dramática de uma peça, dependia das “intenções poéticas” do dramaturgo que, no momento em que compunha as suas peças, nunca perdia de vista o princípio totalizador que devia governar a actividade interpretativa, nem subestimava os efeitos que a representação espectacular devia provocar no espectador.

### 1.5.3. Os prólogos sofoclianos

O mesmo se poderia dizer em relação a Sófocles, embora as suas tragédias denotassem uma preferência clara por «prólogos» em forma “dialogada”, porque mais importante que a “convenção” era a “relação” que as *dramatis personae* construíam<sup>221</sup> quando o *logos* se convertia em *drama*<sup>222</sup>. No espólio conservado<sup>223</sup> do poeta, pressente-se uma maior regularidade na composição da primeira parte ‘quantitativa’ da tragédia, que aparece sempre organicamente integrada na *suνnqesi*<sup>o</sup> *pragmavtwn*. Exceptuando o monólogo inicial de Dejanira nas *Traquírias*, o *prologos* sofocliano caracteriza-se por preferir uma estrutura “dialógica”<sup>224</sup>, onde o/a protagonista e o (s) seu(s) interlocutor(es) introduzem, de um modo preciso, o perfil dos seus caracteres, bem como as circunstâncias presentes e passadas do *mythos* que sustenta a peça<sup>225</sup>. Neste tipo de ‘introdução’ dramática, a exposição das circunstâncias temporais e espaciais, presentes e passadas, que condicionavam a situação representada pelas *dramatis personae*, evidenciava um tonalidade

---

<sup>220</sup> Cf. O. Taplin ([1977]1989:369): «in the first parts of Eum. Aeschylus contrives, by means of several infringements of the usual techniques, a series of juxtaposed scenes which show one by one different aspects of the same situation».

<sup>221</sup> A. Dihle ([1991]1994: 117) escreve: «in Sophocles more than any other dramatist poet tragic conflicts are worked out solely and entirely in and through human beings (...) their actions are not related to an abstract system of norms».

<sup>222</sup> Com Sófocles a tragédia realiza-se, no sentido mais forte do termo, na interacção dos caracteres, como G. M. Kirkwood ([1958] 1996) soube destacar no seu estudo sobre o “drama sofocliano”, especialmente, no capítulo II, dedicado à “Construção”: «in Sophocles dramatic meaning is coexistent with the interaction of characters to a degree that is rare anywhere and unique in greek tragedy (...) One important consequence of Sophocle’s system of dramatic development through the interplay of characters is that it becomes very difficult to abstract the meaning of his plays, so completely is that meaning bound up with the persons of the drama and in the action» (32). Note-se, entretanto, que, à semelhança de H.D.F. Kitto, também este A. acredita que, na tragédia, o “sentido trágico” encontra-se oculto na peça e só pode ser percebido por um processo de abstracção.

<sup>223</sup> Dos cento e catorze títulos conhecidos, chegaram até nós sete peças, sendo a mais antiga *Ájax* (c.445) e a última a ser representada, já depois da morte do poeta, *Édipo em Colono* (401).

<sup>224</sup> Cf. H. W. Schmidt (1971: 8): «Sophokles ist der Meister der Drei-Szenen-Form».

<sup>225</sup> Cf. Méridier (1911,x); Hans W. Schmidt (1971:28-31).

mais ou menos narrativa, quanto mais relevantes fossem essas informações para o desenrolar da acção – e, conseqüentemente, para a preparação da intriga- para a caracterização dos *ethe* intervenientes ou ainda para localização espacial do *cosmos* da peça.

Apesar de se pressentir uma certa regularidade formal na construção dos prólogos sofoclianos, dá-se conta, todavia, que os procedimentos dramáticos utilizados e explorados pelo poeta são menos uniformes do que se poderia supor.

Olhando retrospectivamente para peças como *Ájax*, *Antígona*, *Rei Édipo*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*, constatamos que, em todas, o prólogo é estruturado em forma dialogada, onde o discurso das personagens podia assumir, por vezes, uma extensão considerável e uma certa tonalidade “narrativa”. Bastar-nos-ia lembrar das *rheseis* iniciais do Sacerdote no *Rei Édipo*, de Antígona, na tragédia homónima, ou num caso ainda mais extremo, de Orestes, em *Electra* e dos longos discursos pronunciados Ulisses e Neoptólemo, em *Filoctetes*. Estes exemplos são suficientes para demonstrar que a preferência de Sófocles por prólogos dialógicos não implicava que o poeta abdicasse das potencialidades dramáticas que a *rhesis*, ou seja os discursos com maior extensão, lhe poderiam proporcionar nesse momento introdutório da peça. A sua inclusão não desvirtuava o contexto dialógico, porque pressupunha sempre um enquadramento dramático adequado e justificado, que não poria em causa o princípio de brevidade e o efeito de espontaneidade que se procuravam obter.

Por exemplo, em *Ájax*<sup>226</sup>, os comentários que Ulisses tece sobre o comportamento tresloucado de Ájax (21 sqq) iriam ser recuperados e completados, posteriormente, pela *rhesis* de Atena, e confirmados pela forma como o protagonista faz a sua aparição em cena. Como observou Maria do Céu A. Fialho, no prólogo desta peça, Sófocles procurou criar «o espectáculo de um Ájax enlouquecido», que, de certo modo, constituiria uma espécie de «preparação e aprofundamento da curta cena de loucura de Ájax, à volta da qual se centra, conferindo-lhe um papel fulcral de ponto de partida no acontecer trágico e transformando-a em um dos momentos fundamentais da criação da metáfora dramática»<sup>227</sup>. A lenda que

---

<sup>226</sup> Nesta tragédia, que se supõe ser a mais antiga de Sófocles (c.450), mas relativamente próxima da Oresteia (458), o protagonista suicida-se a meio da peça, e, por conseguinte, a segunda parte centra-se num motivo trágico muito recorrente: o enterro do corpo e os ritos funerários.

Para uma análise perspicaz e esclarecedora de alguns aspectos nucleares do prólogo de *Ájax*, veja-se M. do Céu A. Fialho (1992: 18 sqq.) e Mark Ringer (1998: 31 sqq.), para quem «the prologue serves a self-conscious theatrical metaphor» (32).

<sup>227</sup> 1992:19.

estava por detrás da peça era simples, mas a sua conversão em drama admitia variações complexas<sup>228</sup>.

Neste prólogo (1-133), a presença da deusa Atena aparecia completamente motivada e a escolha dos seus interlocutores permitiu que as revelações sobre a loucura de Ájax ganhassem uma autoridade e uma força dramática indiscutíveis. A participação da deusa no diálogo apresentava alguns traços convencionais que remontavam à epopeia homérica (e.g. o facto de não ser visível aos “olhos” humanos de Ulisses e a sua presença ser reconhecida pela audição), mas a sua intervenção “divina” viria a desvendar potencialidades dramáticas e cénicas, capazes de enriquecer à temática trágica da peça. Por exemplo, o facto de Ulisses<sup>229</sup> não ser capaz de “ver” Atena (14-17), e de Ájax, no seu estado de demência, conseguir ver a deusa, mas não o seu companheiro de armas, conferia à cena uma dimensão espectacular muito *sui generis*, onde se tornavam visíveis, em toda a sua amplitude, as limitações da condição humana.

Ainda dentro destas linhas temáticas, e com contornos estruturais idênticos, Sófocles construiu o prólogo de *Rei Édipo* (1-150), também sobre a forma de diálogo, onde o primeiro interlocutor do protagonista é o Sacerdote de Zeus e o segundo, Creonte, que acaba de chegar de Delfos com a resposta do deus. Mas em cena estariam ainda as “figuras mudas” de um grupo de jovens e de alguns sacerdotes idosos, sentados, como suplicantes, nos degraus do altar de Zeus. O elemento divino que, em Ájax, tivera uma presença física, encontrava-se agora mediatizado pela figura do Sacerdote, pela imagem do altar, e pelas “palavras” do oráculo que Édipo estava ansioso por conhecer, para tentar salvar a sua cidade dos males que a assolavam. Este era, por assim, dizer, o ponto de partida dramático da peça que, como era usual em Sófocles, condensava,

«não só os elementos informativos capazes de situar o espectador na acção, mas também indícios que permitem, de certo modo, antever algumas dominantes no desenvolvimento dramático»<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> Segundo W.B. Stanford ([1981]1994: xxiv), «Sophocles builds up his dramatic portrait of Ajax partly from the hero's words and actions on the scene, partly from the descriptions of his associates and partly from implicit contrasts with the other characters in the play». O resultado foi que Ájax aparece desde o prólogo como uma figura sempre isolada de tudo e de todos.

<sup>229</sup> Mas não a audiência, como pensou Kitto. Esta cena lembra-nos uma outra de *Hipólito* (1391-3).

<sup>230</sup> Maria do Céu A. Fialho (1992: 50). Nas páginas seguintes, esta consagrada investigadora da tragédia sofocliana, prossegue com uma análise do prólogo desta peça.

Menos “artificiais” e “formalistas” que os seus congéneres, os prólogos sofocianos procuraram uma forma de estruturação dramática concentrada e breve, que propiciasse uma apresentação mais aprofundada das personagens e das situações, capaz de despertar no espectador uma vontade maior de compreender as acções representadas.

No caso do prólogo de *Electra*<sup>231</sup> (1-120), as *rheseis* iniciais do Preceptor e de Orestes, constituem a materialização dramática de como uma estrutura dialógica podia pôr em confronto duas focalizações diferentes dos acontecimentos e, mesmo assim, orientar-se num mesmo sentido: a necessidade imperiosa de “agir” em relação a Orestes, de pôr em andamento a acção, no que dizia respeito à peça. O tema dominante da peça não era a «vingança», mas a figura trágica de Electra e, talvez, por isso, Sófocles decidiu apresentá-la em cena, num «canto a solo»<sup>232</sup> (86-120), onde a ansiedade pela vingança do assassinio de seu pai e pelo regresso do seu irmão ganharam forma numa expressão lírica pungente e de grande vigor trágico<sup>233</sup>.

Na opinião de A. O. Hulton<sup>234</sup>, Sófocles construiu o prólogo de quase todas as suas tragédias (a única excepção são as *Traquíncias*<sup>235</sup>) como uma «prw=ton mevro<sup>o</sup>», de certo modo, condizente com a concepção holística da tragédia que, um século mais tarde, Aristóteles viria a formular na *Poética*:

«ajrch; de; ejstin o{ aujto; me;n ejx ajnavgkh<sup>o</sup> met j a[llo ejstin, met j ejkei=no d j e{teron pevfuken ei=nai h[ givnesqai»<sup>236</sup>.

Assim, o prólogo funcionaria como uma espécie de «microcosmos» da totalidade dramática da tragédia, e apresentar-se-ia como um ponto-de-partida, «lógico» e «prático»<sup>237</sup>,

---

<sup>231</sup> Note-se que os prólogos de *Electra* e de *Filoctetes* são os únicos que não apresentam os protagonistas logo na cena inicial da peça. Os gritos de Electra, provenientes do interior do palácio, são ainda audíveis no final da primeira parte do prólogo, mas sua presença só se virá a concretizar-se na Segunda parte, constituída por um «qrh=no<sup>o</sup> ajpo; sknh=<sup>o</sup>». Quanto a Filoctetes, a sua entrada em cena é ainda mais retardada, pois só intervém no I episódio.

<sup>232</sup> Com estas palavras, iniciou Manuel de Oliveira Pulquério (1969) o seu inestimável estudo sobre «as características métricas das monódias de Eurípides»: «Produto da evolução das formas líricas da tragédia, a monódia cristaliza aquele momento em que o canto se liberta definitivamente dos limites da orquestra para invadir o teatro completo».

<sup>233</sup> Cf. H.W. Schmidt (1971:29): «In der Monodie und dem folgenden Amoibaion der *Elektra* wird das Ethos der Protagonistin entfaltet: das Ereignis der Vergangenheit, die Ermordung des Vaters (V. 95-102), ist nur als Ursache für die Verhaltensweise Elektras von Relevanz». Recorde-se que o estudo deste autor está centrado no *Eingang* da tragédia, onde se incluem o prólogo e o párodo. Além disso, o seu conceito de “prólogo” não se conforma aos critérios aristotélicos.

<sup>234</sup> 1969:56-57.

<sup>235</sup> Na opinião de H. Erbse (1985:292-3), as analogias deste prólogo com os de Eurípides têm sido exageradas.

<sup>236</sup> Poet. 7 1450 b 28-29.

capaz de introduzir a audiência directamente na acção da peça, porque se criava a ilusão de que a «acção» já havia começado. Mesmo no prólogo das *Traquíñas* (1-93), que aparentemente é o que mais se aproxima do modelo euripidiano<sup>238</sup>, a *rhexis* inicial aparecia integrada na textura dramática da peça e cumpria *grosso modo* as principais funções que Sófocles atribuíra aos seus prólogos<sup>239</sup>. Como demonstra P. E. Easterling, a *rhexis* inicial de Dejanira deve ser entendida como

« a speech of the greatest importance as the princess who was the object of violent passion and showing how her life as wife of Heracles has brought her nothing but fear, pain and loneliness»<sup>240</sup>.

Na mente de um dramaturgo estariam sempre os ‘espectadores’, e, por isso, o seu principal objectivo seria encontrar uma forma de configuração trágica “diferente” para mesmos temas mítico-lendários. Se nos prólogos esquilianos se descortinava uma técnica dramática mais baseado no *telling*, Sófocles adoptaria uma estratégia diferente, tendencialmente menos ‘narrativa’ e, por isso, mais ajustada ao *showing* dramático.

É certo que qualquer poeta trágico trabalhava com uma série fórmulas dramáticas comuns, mas cada um deles procurava descortinar um modo de fazer funcionar essas «fórmulas», diferentemente, de peça para peça. O poeta trágico procurava construir situações dramáticas sempre inovadoras, apesar de as histórias sempre quase sempre as mesmas e, através das palavras e das acções das *figurae dramatis*, criar várias *nuances* interpretativas para o *mythos* que a *mimesis praxeos* ‘re-apresentava’.

Nessa perspectiva, quando se fala do prólogo de tragédia é muito difícil separar as estruturas retórico-formais das estratégias pragmáticas, pois umas implicavam as outras. Num género de drama que estava vocacionado para a representação espectacular, a «acção cénica» deveria também ser ‘pensada’ pelo poeta, no momento em que compunha as suas

---

<sup>237</sup> Cf. A. O. Hulton (1969:56). «Sophocles’ prologues are thus both informative and dramatic; they are true beginnings, carefully connected with what immediately follows and with the general action.» (58).

<sup>238</sup> Como já foi referido por H. Erbse (1984:292-3), as analogias deste prólogo com os de Eurípides têm sido, por vezes, exageradas: « Sein Prolog [Sophokles] is nicht nur zur Handlung hin offen, er ist sogar Teil der Handlung selbst. Das gilt auch für die Rhexis Deianeiras; denn die Sprecherin leitet ja nicht etwa Daten ihres Lebens aus mythischen Gegebenheiten ab, versteht ihre Vergangenheit auch nicht als Kontrast zur jetzigen Bedrängnis, sondern sie deutet sie ganz aus den Bedingungen und aus der Stimmung der gegenwärtigen Notlage heraus, aus seiner Situation also, die der Zuschauer erst im Laute des Spiels voll erfäßt. Man kann mithin sagen, daß der Deianeiras Rede ein Spiegelbild der Handlung ist».

<sup>239</sup> Cf. H.W. Schmidt (1971:21-33)

<sup>240</sup> 1977<sup>a</sup>: 122. Neste artigo, intitulado “Character in Sophocles”, a A. oferece uma análise detalhada de todo o prólogo da peça.

peças. Como sublinhou O. Taplin, o processo de estruturação dramática de uma tragédia antiga implicava que

«Structural divisions which supply a recognised ground pattern are an important aspect of dramatic technique. The dramatist can both shape his individual units, and put together the units in a form which is artful and dramatically telling: and the audience will, more or less consciously, respond to this shaping and to the relation of the parts to the whole.»<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> O. Taplin ([1977]1989:49).

# CAPÍTULO II

## Estrutura e sentido dos prólogos euripidianos

### 2.1. O prólogo na tragédia euripidiana: algumas considerações preliminares

A propósito do prólogo nas tragédias de Sófocles, A. H. Hulston<sup>1</sup> escreveu:

«It is essential, in the construction of any play, not only to establish at the start a suitable mood, but to make clear, without undue delay, the place, personalities and general antecedents of the plot.»<sup>2</sup>.

Estes princípios poderiam reportar-se à tragédia euripidiana, desde que ressalvássemos uma pequena cláusula :«without undue delay». De facto, na história da interpretação dos prólogos euripidianos, por sinal já muito antiga<sup>3</sup>, este tem sido considerado um dos muitos aspectos problemáticos da técnica dramática euripidiana. Com Sófocles a ‘pré-história’ (*Vorgeschichte*) do *mythos* era referida de uma forma muito concisa e cingia-se aos elementos mais relevantes para a acção, mas em Eurípides além de a narrativa mitológica se tornar muito mais volumosa, poder-se-á dizer que a função primacial do prólogo era «expor»<sup>4</sup> os pressupostos míticos do drama, apresentar as personagens, fixar o tempo e o

---

<sup>1</sup> Cf. *supra* pp. 78 sqq.

<sup>2</sup> 1969: 49 Curiosamente, este A. considera que a principal característica ‘formal’ do prólogo é a *rhexis* monológica que, em Sófocles, conhece uma única ocorrência, nas *Traquínias*.

<sup>3</sup> Cf. H. Erbse (1985: 1-20) e A. N. Michelini (1987: cap.1).

<sup>4</sup> Em qualquer género dramático, a «exposição» tornou-se um expediente formal muito típico das partes introdutórias, na medida em que permitia ao dramaturgo fornecer as informações necessárias à compreensão da acção representada. Todavia, um dos maiores teóricos contemporâneos do drama, M. Pfister ([1977]1988:86), faz a seguinte advertência: «we define exposition as the transmission of information to do with the events and situations from the past that determine the dramatic present, then it becomes immediatly clear, on the one hand, exposition is not restricted to the introductory phases of the texts is not necessarily confined to serving some sort of expository function».

espaço. O espectador conhecia o mito que se apresentava como tema da tragédia; mas os temas antigos não eram imunes à *phantasia* do poeta e, por isso, a primeira parte da peça era a que melhor se prestava a preparar a audiência para as inovações introduzidas. Muitas vezes, era a partir dessas inovações que o *mythos* da peça ganhava um sentido trágico, nunca antes experimentado.

No concernente à construção dos prólogos, as acusações mais frequentes recobrem, essencialmente, os seguintes tópicos: a forma convencional e artificial de iniciar a «tragédia»; a estilização retórica; o exagero «narrativo», desprovido de interesse dramático, porque geralmente não inicia a acção-intriga e destina-se apenas a informar os espectadores; as ‘aberturas’ monótonas e repetitivas; a autonomia das partes; restrição da surpresa e do ‘suspense’; os efeitos emocionais, didácticos, racionais e espectaculares concentrados no «pathos»; o realismo; o esquematismo; a ruptura da ilusão dramática; e a epicização. A tendência geral é para considerar todos estes aspectos como negativos e inclui-los dentro do rol de ‘defeitos’ que tão frequentemente são invocados para condenar a técnica dramática de último dos grandes poetas trágicos atenienses.

Não se pode negar que é com Eurípides que o prólogo conhece estruturas mais complexas e elaboradas do ponto de vista dramático. Nas suas peças, o monólogo tornou-se uma forma de ‘abertura’ convencional, e uma das suas variadíssimas funções era expor a pré-história do mito<sup>5</sup>. Mas exceptuando *As Suplicantes* e *As Bacantes*, a *rhexis* monologada constituía apenas a primeira “parte” do prólogo que, à semelhança, do que acontecia com os episódios, caracterizava-se por integrar mais do que uma cena e, não raro, até uma monódia. Como observou Manuel de Oliveira Pulquério, à medida que este género de drama foi evoluindo,

«o equilíbrio dos elementos mélicos e recitativos deixou de assentar na oposição orquestra-cena e passou a ser objecto da vontade construtiva do poeta, que distribuía, como lhe convinha, as partes do canto e da recitação»<sup>6</sup>.

---

Privilegiando esse critério funcional, Hans W. Schmidt (1971) opta por não seguir a disjunção preconizada por Aristóteles, e considerar que o *prologos* e o *parodos* constituem o *Eingang* da tragédia, seguindo a opinião de W. Nestle (1911).

<sup>5</sup> Na opinião de L. Méridier (1911: 17), o prólogo euripídico «não é dramático» mas essencialmente «narrativo», pois «le *prologizon* (...) il n'apparaît point pour épancher ses sentiments, mais pour faire un récit et dérouler un exposé».

<sup>6</sup> 1969: 87.

Embora a tragédia tivesse continuado a desenrolar-se em dois planos – cena e orquestra – e a sua estrutura fosse comandada pelo princípio dessa alternância, a verdade é que a inter-relação que se estabelecia entre os seus dois elementos nucleares – a acção dramática e as odes corais – foi perdendo a coloração originária, à medida que o coro ia cedendo a sua hegemonia ao actor, cujo espaço “textual” se tornava cada vez mais alargado e diversificado. A polaridade lirismo-recitativo recebeu um novo enquadramento na representação trágica e, sobretudo em Eurípides, não implicava mais uma relação antinómica entre os dois espaços que sempre caracterizaram o drama grego: a cena e a orquestra. Os actores podiam entoar trechos líricos e o coro, na figura do corifeu, estava autorizado a breves incursões não-líricas nos episódios ou mesmo a estar já presente na orquestra, durante o prólogo, apesar de permanecer silencioso, porque só no párodo, a voz se podia ouvir.

Todas estas “inovações” são mais notórias em Eurípides do que em qualquer um dos poetas trágicos, mas nem sempre lhe valeram uma boa reputação. Tem-se esquecido, muitas vezes, que quando ele iniciou a sua carreira de dramaturgo, a tragédia contava já com dois cultores exímios e reconhecidos como tal pelo público, a sua *poiesis* trágica tendia a ser sempre apreciada em termos comparativos e segundo os mesmos critérios estéticos. Ora acontece que, a experiência de vida de Eurípides terá sido substancialmente diferente da de Sófocles – já para não falarmos da de Ésquilo – e a sua concepção da *poiesis* da tragédia estaria necessariamente condicionada pelos “modelos” anteriores. Embora a tragédia fosse um género muito jovem, no tempo de Eurípides a tragédia já tinha uma “tradição”, à qual a composição das suas peças não podia ser alheia.

Além disso, a atmosfera competitiva que envolvia o drama grego, exigia que o poeta tivesse uma consciência bastante apurada da sua ‘arte’, pois só assim poderia alcançar o que mais almejava: o reconhecimento público imediato que lhe podia garantir um bom posicionamento nos concursos dramáticos, senão mesmo a vitória. Para que isso acontecesse, a tragédia teria de estar “construída” de forma a ser compreendida e apreciada pela audiência coeva, que, por mais heterogénea que fosse, estava habituada a frequentar o teatro. Se por um lado o dramaturgo com a sua *poiesis* tinha de ir de encontro a um conjunto de expectativas características do género, por outro lado, era necessário jogar com outros factores que fossem capazes de surpreender, pela positiva, o espectador. Esse terá sido,

talvez, o desejo mais íntimo do poeta que, muitos séculos depois, Nietzsche culpabilizou pela ‘morte’ da tragédia.

Em termos muito gerais, poder-se-á dizer que, de um ponto de vista estrutural, os prólogos euripídios evidenciam uma estruturação formal mais ou menos regular, especialmente se considerarmos que a estrutura bipartida, constituída por um monólogo seguido de diálogo, é a mais utilizada nas tragédias que hoje conhecemos. Essa estrutura é comum a várias peças: *Alceste*, *Herclidas*, *Héracles*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Fenícias*. Em outras tragédias, como *Hécuba* e *Íon*, esse tipo de organização apresenta, no entanto, uma alteração significativa: o prólogo continua a dividir-se em duas partes, mas a *rhexis* inicial é seguida de uma monódia. Este modelo de prólogo podia ainda aparecer ampliado, como acontece em *Medeia*, *Andrómaca*, *Troianas* e *Orestes*, onde uma cena de diálogo aparece intercalada entre o monólogo inicial e a monódia que precede o párodo. Por último, nos prólogos das quatro tragédias restantes – *Hipólito*, *Electra*, *Suplicantes* e *Bacantes* – a construção do prólogo apresenta algumas particularidades. No caso das *Suplicantes* e das *Bacantes*, encontramos-lo na sua forma mais reduzida – constituído, apenas, por uma *rhexis* monológica. Em *Electra*, em contrapartida, deparamos com a forma mais complexa do prólogo euripídico, porque composto por quatro partes distintas: o monólogo do Lavrador, um primeiro diálogo entre Electra e o Lavrador, seguido de outro diálogo entre Orestes e Píades, e por fim a monódia da protagonista. Quanto ao prólogo de *Hipólito*, poder-se-á dizer que ele apresenta também uma estrutura algo inusitada dentro da tragédia euripídica. O monólogo inicial de Afrodite é seguido de um ‘hino’, entoado por um coro secundário de caçadores que acompanha Hipólito e, só depois, o protagonista inicia o diálogo com um dos servos. O coro secundário permanece em cena até Hipólito se retirar pela porta principal para o palácio, deixando sozinho o Servo, que, prostrando-se diante da estátua de Afrodite, pronuncia uma breve prece à deusa Cípris.

Deixámos para último lugar, o prólogo daquela que se pensa ter sido também uma das últimas obras de Eurípides: *Ifigénia em Áulide*. É sobejamente sabido que o prólogo desta tragédia nos levanta problemas sérios de autenticidade<sup>7</sup>. Independentemente de todas as conjecturas tecidas em torno da sua estrutura ‘original’ e das lacunas que o caracterizam, importará referir, neste momento, que esta é a única tragédia euripídica em que uma parte iâmbica não ocupa a posição inicial, e em vez disso encontra-se intercalada entre dois

trechos de metro anapéstico. Como teremos oportunidade de discutir, esta diferente disposição dos elementos formais do prólogo, pode ser entendida mais como uma das mais arrojadas ‘inovações’ do poeta, do que como uma anomalia resultante do carácter espúrio do texto.

Em suma: numa perspectiva formal, os prólogos euripídios não vão contra os esquemas tradicionais dos prólogos trágicos, simplesmente eles são submetidos a uma espécie de ‘reestruturação’, que permitia uma configuração diferente dos expedientes dramáticos, tradicionalmente utilizados .

## **2.2. A estrutura formal dos prólogos euripídios**

### **2.2.1. Prólogos monologados: *As Suplicantes* e *As Bacantes*.**

À excepção de *Ifigénia em Áulide*, todas as tragédias que integram o espólio de Eurípides iniciam-se por uma *rhexis* monológica, mas somente em duas delas, *As Suplicantes* e *As Bacantes*, o prólogo se confina ao “monólogo de abertura”. Entre estas duas peças supõe-se um intervalo cronológico de quase duas décadas<sup>8</sup> e enquanto *As Suplicantes* têm sido consideradas por muitos autores como uma *pièce d’occasion*,

---

<sup>7</sup> Para uma revisão geral desta problemática, vd.a edição de Carlos Alberto Pais de Almeida e Maria de Fátima Sousa Silva (1998: 72-82).

<sup>8</sup> Não se conhece a data precisa da representação de qualquer uma das peças, mas sabe-se que *As Bacantes* pertenciam à última trilogia escrita por Eurípides e que, juntamente com *Ifigénia em Áulide* e *Alcméon*, terão sido representadas postumamente, em Atenas. Sobre as questões relativas à datação da peça vd. a edição de E. R. Dodds ([1944] 1988: xxxix sqq.) e a “Introdução” que acompanha a tradução portuguesa da peça, realizada por M. Helena da Rocha Pereira (1992: 9-11) Supõe-se que Eurípides tenha morrido, na Macedónia, no Inverno de 407-406 a.C., e que terá sido o seu filho, Eurípides-o-Moço, o responsável pela apresentação das peças dessa última trilogia aos concursos trágicos das Dionísias Urbanas, onde obtiveram o primeiro prémio. Não sendo possível fixar com exactidão a data da primeira representação da trilogia, terá de considerar-se o ano de 406 a.C. como um marco cronológico decisivo para a datação d’ *As Bacantes*, escritas certamente nos últimos tempos de vida do poeta e representadas logo a seguir à sua morte. Cf. J.-P. Vernant ([1986]1995: 237, n. 1.).

Quanto às *Suplicantes*, os problemas relativos à cronologia da peça são bastante mais complexos e várias hipóteses de datação têm sido propostas pelos autores que se têm ocupado, mais ou menos directamente, dessa questão. Muito embora as datas sugeridas percorram um período que vai de 424 a.C. (Zuntz) a 416-417 a.C. (Schmid). C. Collard, responsável por uma das melhores edições desta peça (1975: 18-14), aponta como data mais provável o ano de 423 a.C., partindo do princípio de que « the play’s conception was prompted by the affair of Delium in late 424, and its composition immediate» (13) . Com base na análise das características métricas da peça, M. J. Cropp & G. Fick (1985:23) situam-na entre 424 e 420 a.C. Vd. o ponto da situação feito por Sophie Mills (1997: 91), no tocante à problemática da datação da peça.

profundamente comprometida com o discurso político ateniense<sup>9</sup> da época em que foi produzida, *As Bacantes* aparecem como a única tragédia conservada sobre um ‘tema dionisíaco’<sup>10</sup>, e onde o próprio deus tutelar do teatro Ático aparece em cena, a exigir que o seu culto seja restabelecido nas terras tebanas.

Na introdução da versão portuguesa da peça, Maria Helena da Rocha Pereira considera 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»<sup>11</sup>, mas noutra direcção se orientou a interpretação de J.P. Vernant e P. Vidal-Naquet:

«nous ne devons pas oublier que nous avons affaire, non à un document religieux, mais à une oeuvre tragique obéissant aux règles, conventions et finalités propres à ce type de création littéraire. Cependant, les Bacchantes sollicitaient d’autant plus notre attention que Dionysos n’y intervient pas comme le font d’ordinaire les dieux dans la tragédie. Il joue le rôle principal»<sup>12</sup>.

Deixando, por agora de lado, estas questões tão controversas e que tanta tinta têm feito

---

<sup>9</sup> A *hypothesis* fragmentária da peça apresenta-a como um ‘encómio de Atenas’ e autores como E. Delebecque (1951) e R. Goossens (1962) intentaram aproximar os temas da peça a factos e atitudes políticas contemporâneas, nomeadamente a toda uma série de acontecimentos relacionados com a batalha de Délion e as subsequentes negociações efectuadas, em 424 a. C., com os Tebanos, a fim de se providenciar a entrega dos mortos. (Cf. Tuc.4.97). M. Pohlenz ([1961]1978: 426) entende que esta peça é «un inno ad Atena» e integra-a, juntamente com *Os Heraclidas* e *Erecteu* (uma das muitas peças perdidas), dentro da rubrica dos «drama patrióticos».

No entanto, com autores como G. M. A. Grube (1941) e G. Zuntz (1955), a temática ‘política’ da peça foi interpretada com um sentido de maior alcance; a peça não teria por objectivo esgotar-se em ‘alusões históricas’, mais ou menos directas, a factos coevos. Mais recentemente, F. I. Zeitlin (1990: 130-167) classificou-a como «a frankly ideological play». Cf. ainda J. R. Ferreira (1983: 370-372) e B. Goff (1995: 65-78).

<sup>10</sup> Sobre esta questão, veja-se, especialmente, a introdução da edição de Dodds ([1944] 1988: xxviii-xxxiii), R. Seaford (1994: 275-277) e R. Osborne (1997: 192). Além das *Bacantes*, havia outras tragédias, nomeadamente de Ésquilo, inspiradas em temas dionisíacos ou no fenómeno do menadismo. Hans Orange (1984: 124-125, n. 307) elaborou um ilustrativo catálogo cronológico das tragédias gregas que, supostamente, teriam versado temas associados com a introdução do culto do deus Dioniso, desde Téspis a Lícofron, um poeta da época helenística.

<sup>11</sup> 1992:27.

<sup>12</sup> [1986]1995: 238. E os autores continuam: «Il est mis en scène par le poète comme le dieu qui met lui-même en scène au théâtre son épiphanie, qui se révèle tant aux protagonistes du drame qu’aux spectateurs sur les gradins, en manifestant sa divine présence à travers du déroulement du jeu tragique – ce jeu placé précisément sous son patronage religieux». Um sentido idêntico é tomado por G.T. Rosenmeyer ([1983]1988: 371-372) quando afirma: «The *Bacchae* is not intrinsically a religious drama (...) Rather the *Bacchae* constitutes a poet’s attempt to give shape to a question, to a complex of uncertainties and puzzles which do not lend themselves to discursive treatment».

correr, importará fixarmo-nos no prólogos destas duas peças, que evidenciam uma estrutura formal idêntica: ambos são constituídos, unicamente, por uma *rhexis* monológica.

Respeitando a cronologia, começaremos pelas *Suplicantes* (c.423), onde o prólogo constrói um “quadro de súplica”<sup>13</sup> para introduzir a situação dramática da peça. Etra<sup>14</sup>, mãe de Teseu, encontrava-se já em cena<sup>15</sup>, quando se inicia o prólogo, sentada num degrau do altar (32-34), rodeada pelas provspoloi (2), guardiãs da deusa, e rodeada pelas (sete) mães dos heróis argivos (8-9; 17); à sua frente jazia Adrasto, prostrado à frente das portas do templo de Deméter e Kore (22, 104), acompanhado por um grupo de crianças<sup>16</sup>, filhos dos Sete (106). Este tipo de «cancelled- entry» não era estranho à tragédia e muito menos invulgar em Eurípidés<sup>17</sup>, mas, nesta peça, viria assumir traços muitos singulares.

Pela primeira vez, o prólogo apresentava, em cena, três grupos de «figuras mudas», silenciosas e estáticas, formados pelas coreutas<sup>18</sup> (as provspoloi da deusa), pelas kwfa; provswpa idosas e pelas sete crianças que viriam a constituir um “coro secundário”, só mencionado no v. 1114<sup>19</sup>, antes da sua intervenção no *kommós* final (1123-64). Era inevitável que a profusão de elementos cénicos tão diversificados, que o prologivzwn oportunamente ia referindo no seu discurso, exigiria que o “olhar”do espectador se movimentasse entre dois “espaços” diferentes: o altar da *orchestra* onde se encontravam

---

<sup>13</sup> O “quadro de súplica” idêntico aparece na abertura de *Héracles* e dos *Heraclidas* e em todas estas tragédias a “súplica” converte-se num tema central e unificador da acção. Cf. M. Halleran (1985). Sobre o tema da *Hiketeia* na tragédia, vd. J. Gould (1970: 85 sqq.) e J. Kopperschmidt (1971: 323 sqq.).

<sup>14</sup> A presença de Etra, nesta peça, tem sido considerada como uma das “inovações” de Eurípidés. Cf. G. Zuntz (1955: 24, n.1) e P. Vellacott (1975:7).

<sup>15</sup> Cf. Collard (1975: 17), H. Erbse (1984: 144) e R. Rhem (1988: 274 sqq.).

<sup>16</sup> Sobre a presença de kwfa; provswpa na tragédia de Eurípidés vd. D. P. Stanley-Porter (1973: 68-93). Note-se que Eurípidés foi o único poeta trágico a colocar em cena figuras de crianças (*Alc., Med. Andr., Troa., Hec., HF., Hercl. e Phoen.*) e a explorar a sua presença «to increase dramatic pathos» (69).

<sup>17</sup> Outras tragédias que utilizam esta técnica dramática são: *As Suplicantes* e *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo, o *Rei Édipo* e o *Édipo em Colono* de Sófocles e, dentro do espólio euripídico, *Héracles*, *Andrómaca*, *Heraclidas*, *Troianas*, *Helena* e *Orestes*. Cf. R. Rhem (1988: 274 sqq.).

<sup>18</sup> Considerando que o número sete, nesta peça, é «simbólico», Collard (1975: 18) postula que o coro teria uma composição «regular» que compreenderia quinze elementos. Sobre a identidade das mulheres do coro, C. W. Willink (1990: 347) sugere: «The fifteen choristers...are all provspoloi, and such identical with the ajmfivpoloi who, prompted by their Leader, give physical support to the Mothers at 1115ff. The Mothers, by contrast, are an impressive group of seven kwfa; provswpa throughout the play – particularly impressive as such in the climatic scene with the seven pai=de<sup>o</sup> bearing seven urns in the presence of Theseus, before the appearance of Athena ‘ex machina’».

Sobre os problemas que a “encenação” deste prólogo levanta vd. Rush Rehm (1988: 274 sqq.).

<sup>19</sup> O corifeu refere a entrada deste coro secundário com as seguintes palavras: « jIwv, tavde dh; paidwn khvdh, fqimevwn ojsta= fevretai » (1114-15). Segundo Collard (1975: 19) , « The representations of the Sons by a secondary chorus has nevertheless to be assumed, as well as their entry at the start of the play, their movement at some point away from Adrastus and into the orchestra and their continuing but silent presence for most of the play».

Sobre a utilização de “coros secundários” na tragédia, vd. especialmente, A. Pickard-Cambridge. ([1953] 1991: 236 sqq.).

posicionadas Etra e o grupo de suplicantes e a fachada do templo de Deméter, onde jazia Adrasto, rodeado por um outro grupo de “figuras mudas”, constituído por crianças<sup>20</sup>. Esta dicotomia espacial ganharia um significado dramático muito vigoroso no prólogo de um drama que, escrito em plena Guerra do Peloponeso, trazia à cena o antigo conflito que opusera Argos e Tebas e recordava o tradicional motivo trágico da recuperação dos cadáveres dos Sete Heróis derrubados às Portas de Tebas.

O *kosmos* emocional que este quadro de súplica inicial construía indiciava, já, uma série de dicotomias temáticas (e.g.: masculino-feminino; jovem-velho; *oikos-polis*; Atenas-Argos) que viriam a ser exploradas no desenrolar da acção<sup>21</sup>. A relação de afinidade<sup>22</sup> entre Etra, o coro de suplicantes e o grupo daquelas mães idosas que pediam a devolução dos cadáveres dos seus filhos, prenunciava, por um lado, o envolvimento do coro na acção e, por outro lado, que não iria existir uma figura verdadeiramente central, na peça. A disposição cénica das várias figuras distribuía-as em grupos, que ocupavam dois lugares distintos, e que, embora próximos, se situavam em planos completamente diferentes e insobreponíveis: a *skene* e a *orchestra*. A situação geral era de aflição e dor e o conflito, uma ameaça latente.

Não é de estranhar, portanto, que a *rhexis* monológica de Etra se inicie por uma prece dirigida à deusa, Deméter, «ejstiou=c j jEleusi=no° cqono;°» (1), pedindo que lhe conceda eujdaimoniva para ela própria, para o seu filho Teseu, para a *polis* de Atenas e ainda para a terra de Piteu (3-4). A vida da personagem perdia toda a sua individualidade porque só recebia sentido em função do *oikos* e da *polis* em que se encontrava integrada. A breve referência (5-7) às suas origens permitir-lhe-ia identificar-se através da sua genealogia e do seu nome próprio: Etra.

No entanto, é de notar que a referência a Elêusis, para além de um relevante significado cénico, introduzia dois outros elementos semânticos muito importantes, e que nesta peça aparecem sempre interligados: as relações familiares (maternal, neste caso) e a identidade ateniense. Na sua prece, os votos de Etra não dissociaram a família da cidade,

---

<sup>20</sup> A proposta de “re-encenação” desta peça, apresentada por Rush Rehm (1988: 283, sqq), prevê que «In the cancelled entry, Aethra takes place in her position at the orchestra altar, facing the audience; she is surrounded by the Chorus of suppliants. Adrastus lies on the ground near the backdrop representing – at this point in the play – the temple of Demeter at Eleusis. The supplementary Chorus of sons of the Seven are arrayed behind Adrastus (that is between him and the *skene*), a kind of human frame around a prostrated old man. We will call Aethra ‘opening position ‘downstage center’ and that of Adrastus ‘upstage center’».

<sup>21</sup> Vd. o estudo de Ann N. Michelini (1994: 252)

<sup>22</sup> Cf. R.B. Gamble (1970: 307 sqq): «The process of establishing a sense of identity between the chorus and the queen begins explicitly in the Parodos» (307).

porque seu filho Teseu era o actual governante de Atenas e, por isso, o bem-estar do *oikos* estaria, necessariamente, subordinado ao da *polis*.

Mas terminada a prece, o “olhar” (blevyasa) da mãe de Teseu movimentava-se pelo ambiente que a rodeia, permitindo-lhe, por um lado, fornecer algumas explicitações cénicas e, por outro lado, confirmar o seu envolvimento pessoal naquele quadro de súplica. O motivo que a levava a pronunciar a prece a Deméter não fora de ordem pessoal<sup>23</sup>, mas em consideração àquelas anciãs argivas que junto dela se prostraram com ramos de suplicantes (8-10), «pavqo° paqou=sai deinovn» (11). A razão desse ‘sofrimento terrível’ é resumida do seguinte modo:

..... ajmfi ga;r puvla°  
Kavdmou qanovntwn eJpta; gennaivwn tevkwn  
a[paidev° eijsin, ou{° pot j jArgeivwn a[vnax  
#Adrasto° h[gag j, Oijdivpou pagklhriva°  
mevro° katascei=n fugavdi Poluneivkei qevlwn  
gambrw=/. (11-16)

Do relato dos eventos passados passava-se para a descrição da situação presente, mas não sem antes referir os *nomoi* legais que impediam as Mães de cumprirem o seu último desejo: recuperar e sepultar os cadáveres dos filhos, mortos em combate (17-20).

É então que a situação presente obriga a fixar o olhar em Adrasto que, também silencioso, jazia prostrado na *skene*, rodeado dos filhos do heróis argivos (21-28). A sua situação de suplicante é descrita, por Etra, de uma forma muito sucinta, se bem que repleta de emoção, mas a tónica é colocada no pedido de auxílio que o infortunado rei dos Argivos lhe endereçara: convencer o seu filho Teseu<sup>24</sup> a ajudá-lo na recuperação dos cadáveres, fosse

<sup>23</sup> Cf. H. Erbse (1984: 145).

<sup>24</sup> Os argumentos de sua mãe iriam ser determinantes para que ele revogasse a sua primeira decisão: primeiramente, recusa-se a atender ao pedido de Adrasto (127 sqq.), mas quando Etra lhe recorda, no 2º episódio, que se tratava de uma questão ‘política’ e ‘humanitária’, e que o direito de sepultar os mortos era um princípio pan-helénico, o rei mítico de Atenas revoga a sua decisão (588 sqq) e decide participar, activamente, nessa “guerra “ que, a partir de então, considera “justa”; mas, para a vencer, contava com o ‘auxílio dos deuses’. Cf. 242 sqq.

pela força das palavras ou das armas<sup>25</sup>: «h] lovgoisin h] dorov<sup>o</sup>» (24-25)<sup>26</sup>.

A resolução de Etra estava já tomada e, por isso, encontrava-se, naquele momento, a realizar, juntamente com as Mães, aqueles sacrifícios rituais da Proedrosia<sup>27</sup>, frente aos altares de Deméter (já mencionada) e de Cora, sua filha, mais conhecida pelo nome de Perséfone<sup>28</sup>, a deusa dos Infernos, companheira de Hades. A sua participação nestas cerimónias culturais estava articulada com a temática da sua importante *rhesis* que, à boa maneira euripídica, terminaria de uma forma sentenciosa:

..... pavnta ga;r di j ajrsevnwn  
gunaixi; pravssein eijkov<sup>o</sup>, ai{tine<sup>o</sup> sofaiv. (40-41)

Esta ideia de que as mulheres ‘sábias’ não deviam interferir nos assuntos que diziam respeito aos homens não “desconstrói” a cena, pois, na verdade, embora toda a situação tivesse concedido a Etra uma autoridade maternal e política para interferir junto do filho, ela iria desempenhar apenas o papel de mediadora num conflito que só os homens poderiam resolver. A figura de Etra, a quem o poeta confiara o prólogo, aparecia, assim, como a força motriz e uma ‘voz’ autorizada para desencadear a subsequente ‘acção redentora’. A acção estava em marcha, a mãe de Teseu havia mandado um arauto à cidade para lhe trazer o filho

---

<sup>25</sup> Recorde-se que a seguir à batalha de Delium, os tebanos haviam recusado devolver o cadáveres dos atenienses. Esta atitude, que implicava a violação de uma lei pan-helénica, criaria uma relação de empatia da audiência coeva com a situação dramatizada, apesar de aí se tratar de um episódio mítico-lendário, desprovido, portanto, de uma referencialidade imediata. Cf. S. Mills (1997: 94 sqq.).

Alguns anos antes, Ésquilo havia dramatizado este mesmo mito, numa peça intitulada *Eleusínios*, onde, segundo se crê, Teseu conseguira resolver o problema, verbalmente, sem recorrer a um confronto armado. Possivelmente, esta terá sido uma das muitas “inovações” da peça euripídica, ao lado de muitas outras e de que são exemplos paradigmáticos o famoso ‘suicídio’ de Evadne (980-1071) ou o comovente *epitaphios logos* proferido por Adrasto (857-917), depois da vitória de Teseu. Para uma interpretação desta “oração fúnebre”, vd. o estudo publicado por C. Collard (1975), confrontando-o com a opinião expressa por R. Rhem ([1992]1994: 128-129).

<sup>26</sup> A expedição armada contra Tebas para recuperar os cadáveres dos sete heróis decorre enquanto o coro entoava o 3º estásimo (598-633) e a vitória de Teseu é narrada por um ‘mensageiro’ no 4º episódio. As palavras vitoriosas de Teseu reforçam a ideia de que as armas foram utilizadas para garantir o respeito de um *nomos* pan-helénico: «h]mei=<sup>o</sup> h{komen nekrou;<sup>o</sup> mevta / qavyai qevlonte<sup>o</sup>, to;n Panellhvnwn novmon / sw/vzonte<sup>o</sup>, oujde;n deovmenoi tei=nai fovnon» (670-672).

<sup>27</sup> Sobre estes festivais que se supõem estar relacionados com a fertilidade agrícola vd. B. Goff (1995: 65-78). Confrontando esta referência ao culto da deusa de Elêusis com o *Hino Homérico a Deméter*, M. Kuntz (1993: 82) conclui: «The parallels are striking between this traditional story, offering an aition for the familiar Attic cult site that is the setting for this drama and the story Euripides dramatized. The appeal of the Argive mothers as suppliants and of Aethra as their queenly advocat, elements added to the story by Euripides, seem intended to recall this foundation myth of the Eleusian cult».

<sup>28</sup> O mito desta deusa fornecerá um significativo paralelo dramático para a auto-imolação de Evadne. Cf. R. Rhem ([1992]1994: 130-131).

até àquele lugar (37-38)<sup>29</sup>. Como sabemos, a relação familiar entre mãe e filho seria determinante, senão mesmo decisiva, para resolver o conflito dramático que, de certo modo, se anunciara no prólogo da peça.

Se nas *Suplicantes* as referências às origens etiológicas ao culto de Deméter constituem um paradigma mitológico para a acção dramática da peça, nas *Bacantes*, os temas trágicos dominantes têm também, como pano de fundo, a etiologia cultural de um deus, mas desta vez, Dioniso, a divindade a que os gregos haviam consagrado o Teatro. Convém, no entanto ter presente que, como sublinhou R. Seaford<sup>30</sup>, na tragédia, a *mimesis* cultural encontra-se imbricada na própria *mimesis* poética e que, normalmente, «a cult aetiology narrates the crisis and confusion ended by the eventual establishment of the cult»<sup>31</sup>.

Concentrando-nos, neste momento, exclusivamente no prólogo (1-63), importará salientar, em primeiro lugar, que a grande “inovação” de Eurípides nesta peça, foi a de ter feito aparecer, logo a abrir a peça, a figura de Diónisos<sup>32</sup>, acabado de chegar a Tebas<sup>33</sup> (1), não sob a forma convencional de uma epifania divina, mas como um deus “disfarçado” de mortal<sup>34</sup>:

morfh;n d j ajmeivya<sup>o</sup> ejk qeou= brothsivan (4)<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> Em todas as peças em que Teseu intervém, este «is presented as the representative of the city of Athens and as mouthpiece for certain modes of thought and behaviour which belongs to the idealized Athens...». Cf. S. Mills (1997: 87).

<sup>30</sup> [1994] 1995: cap. 7.

<sup>31</sup> *Ib.*: cap. 9, 344.

<sup>32</sup> Optámos por utilizar, para o nome do deus, duas grafias diferentes, a fim de distinguir a divindade da *persona dramatis* interveniente na peça: o nome próprio Dioniso refere-se ao deus, enquanto a forma adaptada do grego, Diónisos, identifica a figura dramática desta tragédia.

<sup>33</sup> Sobre estras palavras formulares (que se repetem em *Hec.* 1, *Tro.* 1 e *Ion*, 1) que o deus utiliza, logo no primeiro verso ( \$Hkw...thvnde Qhbaivwn cqovna), para justificar a sua presença naquelas terras, cf. H. Erbse (1984:89): «sind besonders passend im Munde dessen, der nach langem Aufenthalt in der Fremde zur Stätte seiner Geburt zurückgekommen ist». Cf. a interpretação de A. Dihle (1981): «In Vers 1 ff. erzählt Dionysos den Zuschauern, er sei soeben hier nach Theben gekommen und berichtet dann einige Details aus der für die Handlung wichtigen Topographie der Stadt sowie über seine dort erfolgte vorzeitige Geburt und ihre Folgen für das Haus des Kadmos» (11).

<sup>34</sup> Cf. Simon Goldhill (1988: 155): «The use of doubling is closely intertwined with the thematic concern of recognition in the *Bacchae*. Dionysus' search for recognition through his power of disguise and transformation (...) the process of recognition, moreover, is also turned back on the audience as the spectators ».

Sobre os aspectos metateatrais desta cena em particular, e da peça em geral, vd. Helene Foley (1981: 107-33) e C. Segal ([1985] 1997).

<sup>35</sup> Cf. vv. 53-54.

Defendendo a ideia de que *As Bacantes* são uma «metatragedy», Charles Segal (1985) considera que «Dionysus exists as a character among characters, that is, as an integral part of the dramatic fiction, and as a privileged symbol (marked by his shift from human to divine status within the work) of the very process that

Porém, para que o espectador não tivesse dúvidas quanto à sua *divina persona*, logo no primeiro verso, Diónisos apresenta-se como Dio;° pai=°, referindo, de seguida, o seu nome<sup>36</sup>, a que juntava ainda um outro dado genológico importante, relacionado com o motivo do seu regresso à cidade que o vira nascer: a sua mãe fora uma mortal, a princesa tebana Sémele<sup>37</sup>, filha de Cadmo, a quem Zeus, incitado pela malícia de Hera, fulminara<sup>38</sup> com os seus raios, quando resolvera aparecer-lhe, em todo o seu “luminoso” esplendor. Este *excursus* narrativo pela genealogia mítica do deus (2-12) testemunhava, desde logo, a natureza ambígua (divina e mortal) do deus que, como já fora observado por G. M. A. Grube, viria a «dominar o drama, em todos os sentidos»<sup>39</sup>. A referência às condições estranhas que haviam envolvido o seu “nascimento” permitiam, por um lado, localizar a acção dramática da peça em Tebas e, por outro lado, introduzir o motivo do *aition*<sup>40</sup>, que *mutatis mutandis* haveria de se converter num dos pilares temáticos mais importantes do drama.

Ao avistar (oJrw=) o sepulcro de Sémele, da entrada do palácio real (6-7), Diónisos enaltece a atitude de Cadmo por ter sabido preservar «pevdon tovde ... qugatro;° shkovn» (10-11), ao contrário das irmãs de sua mãe<sup>41</sup> (Agave, Ino e Autónoe), que não haviam honrado a memória daquela que fora, afinal, uma vítima inocente da vingança (9) de Hera. O contraste entre estes dois tipos de comportamento em relação a Sémele acabaria por funcionar como um pretexto para atingir um outro motivo de suma importância para esta

---

makes possible the dramatic fiction. In other words he is both an object of the process of symbol making and the process itself, both a signifying term in the symbolic representation of reality and the principle of the convertibility of objects into symbols» (162).

<sup>36</sup> E. R. Dodds ([1944]1988: ad 1) avança uma interpretação baseada na etimologia: «Eur. seems to connect the two names etymologically, perhaps taking Diovnuso° to mean ‘son of Zeus’ as do many moderns». Cf. G.M.A. Grube (1941: 400).

<sup>37</sup> Cf. C. Segal (1977: 106): «Separating himself from his mother, Dionysus establishes his identity as the son of an Olympian father ». Cf. 87-98, 519-29.

<sup>38</sup> Mariarira Paterlini (1993: 83-85) defende que, no verso 3, o epíteto de Sémele (ajstraphovrw/) possui um valor passivo, porque procura pôr em evidência «“il fuoco portato del fulmine”» (85). Cf. E. R. Dodds ([1944]1988: ad 3).

<sup>39</sup> 1941: 399.

<sup>40</sup> Num estudo sobre “a prática religiosa cultural ateniense” na *Ifigénia entre os Tauros*, António Ribeiro Rebelo (1996: 75) sugere que Eurípides ao introduzir, intencionalmente, os *aitia* nas suas peças, sustentava a «verosimilhança da tragédia» em «sólidos pilares», que, por sua vez, conferiam «maior credibilidade à intriga»

<sup>41</sup> Cf. vv. 26-30. Recorde-se que estas «ajdelfai; mhtrov°» (26) farão parte de um grupo de Bacantes desvairadas, distintas das “Ménades”, as Bacantes seguidoras de Diónisos.

Richard Buxton (1991: 40) considera que o Monte Citéron é um dos espaços extracénicos mais importantes da peça, especialmente pelo «complexo *nexus* de oposições e complementaridades que estabelece

peça: o *aition* do estabelecimento do culto de Dioniso em Tebas. Este facto afectaria, como se sabe, toda a estrutura dramática da peça, manipulando os seus efeitos teatrais, forjando a intriga, fixando o cenário e controlando até o jogo mimético entre “ilusão” e realidade”. Mas antes de o deus formalizar esta sua intenção e, ainda dentro da “narrativa” do passado, Diónisos conta que, no decurso da viagem – expressa pela sequência das “fórmulas” tradicionais \$Hkw (1) e h\lqon (20) – que o levou a abandonar (lipwvn) a Lídia e a Frígia (13-19)<sup>42</sup> para vir até àquela « JEllhvwn povlin »(20), foi instituindo as suas ‘danças’ (coreuvs<sup>o</sup>) e os seus ‘mistérios’ (teletav<sup>o</sup>), em todos os territórios bárbaros por onde passou,

i{vna ei[hn ejmfanh;<sup>o</sup> daivmwn brotoi=<sup>o</sup> (22)<sup>43</sup>

Com estas palavras, Diónisos sugere que o principal objectivo da presença cénica como “deus antropomorfizado” será a sua epifania religiosa (que só concretizará como *deus ex machina*, no êxodo) que teria de ser reconhecida pelos membros da comunidade para que o seu culto se instituísse entre os tebanos. Assim, a *polis* poderia reencontrar o equilíbrio e a harmonia perdidas. Paradoxalmente, o *caos* havia-se instalado naquela cidade<sup>44</sup>, a partir do momento em que o culto de Dioniso fora ameaçado. É que em virtude de as suas tias maternas terem propagado uma versão deturpada do mito do seu nascimento<sup>45</sup>, o deus resolvera, entretanto, (toiga;r) “enlouquecê-las” (w[/strhs jeigw; manivai<sup>o</sup>) e expulsá-las das suas casas, exilando-as nas montanhas (32-33), não só a elas, como a todas as outras mulheres de Tebas, mas não sem antes as ter obrigado a vestir a libré das suas orgias rituais

---

com a *polis* de Tebas». Em relação aos vv. 23-42, o mesmo A. classifica-os como «a narrative within a narrative», cuja “autoridade” é garantida pelo facto de o “narrador” ser o próprio Diónisos.

<sup>42</sup> Assim interpreta A. Dilhe (1981: 21) as referências topográficas, contidas nestes versos: « Die Verse 13-19 des Bacchen-Prologes zeigen also in mehreren Punkten eine geographische Terminologie, die erst in hellenistische, wahrscheinlich sogar späthellenistische Zeit gehört. Man muß nun hinzunehmen, daß dieselben Verse ein in ihrer Zeit ganz alleinstehendes Zeugnis für die Vorstellung sind, der Gott Dionysos habe auf einem großen Siegeszug sich der Welt bis in die fernsten begenden untern gemacht und überall seinen Kult eingeführt».

<sup>43</sup> Sobre os problemas de interpretação filológica levantados pelos vv. 20-24 vd. W. J. Verdenius (1962, 1980), C. W. Willink (1966) e H. Erbse (1984:91-2).

<sup>44</sup> A destruição da família real faz-se em benefício da *polis*. Cf. R. Seaford ([1994] 1995: «The perversion of ritual in the self-destruction of the household is followed by the foundation of ritual to benefit the whole polis» (344).

<sup>45</sup> Cf. vv. 27-31: «Diovnuson oujk e[faskon ejkfu=nai Diou<sup>o</sup>, / Semevlhn de; numfeuqeí=san ejk qnhtou= tino<sup>o</sup> / ej<sup>o</sup> Zh=n j ajnafevrein th;n aJmartivan levcou<sup>o</sup>/ Kavdmou sofovsmaj j, w\l{n nin ou{neka ktanei=n / Zh=n j ejxekaucw=nq!, o{ti gavmou<sup>o</sup> ejyeuvsato.»

(34). Esta decisão do deus<sup>46</sup> parecia estar em conformidade com a sua pretensão primordial: introduzir o seu culto em Tebas.

dei= ga;r povlin thvnd j ejkmaqeí=n, keij mh; qevlei,  
ajteveston ou\san tw=n ejmw=n bakceumavtwn,  
Semevlh° te mhtro;° ajpologhvsasqaiv m j u{per  
fanevnta qnhtoi=° daivmon j o}n tivktei Dii>v. (39-42)

A *polis* tinha de ‘aprender’ (ejkmaqeí=n)<sup>47</sup>, de uma vez por todas, que precisava de ser iniciada nos ritos báquicos, porque Sémele tinha, na verdade, gerado um deus: Dioniso. O conflito entre o deus e a cidade de Tebas encontrava-se já anunciado, mas, como Hans Orange afirmou,

«Although at first it seemed that Thebes had been admitted to the ranks of cities honouring Dionysus, it is now clear that the city has not been initiated into the Dionysiac rites, but that a process of awakening lies in store for her. Letting the city know that she has not been initiated into the rites is the complement of Dionysus’ disclosure to Thebes of his own divinity, and the real subject of the action, which starts with the fact that all the Theban women have left their homes and are on the Cithaeron»<sup>48</sup>.

O deus “punira” as mulheres da cidade, forçando-as a praticar os seus rituais culturais, mas o modo como o “ateísmo”<sup>49</sup> de Penteu, a quem Cadmo, erradamente<sup>50</sup>, confiara a *polis*,

---

<sup>46</sup> Cf. H. Orange (1984: 35): «As a *consequence*, so the god concludes this argument of why he particularly chose Thebes as the first Greek city in which to establish his rites». Cf. H. Erbse (1984: 93).

<sup>47</sup> Sobre a construção sintáctica deste verso, H. Erbse (1994: 93) fornece a seguinte explicação: «Das Partizip ajteveston ou\san (40) ist nicht Kausal, sondern Objekt zu ejkmaqeí=n...». Posteriormente A. Tulin (1994: 221-223) veio reforçar esta interpretação.

Na análise que Giorgi Ierano (1991: 46 sqq.) apresenta deste passo, chama-se a atenção para a ambiguidade desta forma, que, só no seguimento do drama, virá a encontrar o seu significado pleno. Penteu compreendê-lo-á, no momento em que, com as vestes de uma bacante, enfrentar o seu ritual de morte, testemunhando, assim, a magnitude do deus (cf. 859-860).

<sup>48</sup> 1984: 35-6.

<sup>49</sup> Cf. R. P. Winnington-Ingram ([1948]1997:17 sqq.). O A. considera que, em alguns aspectos, existem alguns pontos de contacto entre esta *rhexis* prologal de Diónisos e a de Afrodite, no *Hipólito*, principalmente, porque «she also proclaims a slighted divinity and a design for vengeance – and to some

iria ser punido permanecia um enigma, que só o desenrolar da acção poderia desvendar. Mas como a *hamartia* do rei de Tebas remetia para o foro religioso, «ο}° qeomacei= ta; kat j ejme; kai; spondw=n a[po / wjqei= m j ejn eujcai=° t j oujdamou= mneivan e[cei» (45-46), justificava-se que Diónisos «[sich] seine Volke in Form einer echten Eiphanie zeige»<sup>51</sup>, conforme anunciam os vv. 47-48:

..... qeo;° gegw;° ejndeivxomai  
pa=sivn te Qhbaivoisin.

Neste momento, como notou Ann P. Burnett, «Dionysus and Pentheus are not yet inextricably connected as the author and the subject of a particular fate; war has not yet been declared between them, and Pentheus is, at this moment, free»<sup>52</sup>. O mesmo não se poderá dizer em relação às bacantes-tebanas do Monte Citéron, a quem Diónisos infligira o aguilhão da ‘loucura’ e, por isso, não precisavam mais de ‘entender’ a sua natureza divina, porque elas próprias eram já uma forma da sua revelação epifânica<sup>53</sup>.

Segundo Charles Segal, *As Bacantes*, mais do que qualquer outra tragédia euripídiana, estão marcadas pela «duplicidade», pela junção de «opostos» que, embora aparentemente inconciliáveis, acabam por se fundir num só. Diónisos é a figura que, logo a partir do prólogo, aparece como a personificação dessa natureza dual que perpassa todo o drama e, de certo modo, caracteriza o próprio género: ele aparece sob a forma de um deus antropomórfico, disfarçado de estrangeiro asiático, e, simultaneamente, manifesta-se como uma divindade que deseja ser reconhecida e compreendida, como tal, pelos mortais. Grego e bárbaro, estrangeiro lídio e natural de Tebas, são oposições que se reúnem na tentativa de se construir uma visão coerente de um deus cuja maior ambição é ver o seu culto instituído e o

---

degree in tone» (17). É evidente que o tom utilizado por Afrodite é muito mais ‘vingativo’ e os seus motivos são de ordem meramente ‘pessoal’. Cf. G.M.A.Grube (1941: 401). Um estudo comparativo das duas peças foi realizado por A.R. Bellinger (1949).

<sup>50</sup> Porque «qugatrou;° ejkpefukovti» (44), Agave, mais propriamente.

<sup>51</sup> H. Erbse (1984:95). E o A. acrescenta: «Natürlich deuten die verse 47-48 gleichzeitig auf den Auftritt des Gottes in der Exodos».

<sup>52</sup> 1970:15. A A. realça ainda o facto de Agave não merecer qualquer referência directa no prólogo, porque o seu ‘tempo’ ainda não havia chegado.

<sup>53</sup> Cf. vv. 52-54. Na opinião de Hans Orange (1984: 37), «The action therefore shows a process of learning, and the god impresses emphatically on the audience that this process ( ejkmaqeí=n 39) applies not only to Pentheus, but to the whole of the city, men and women (39, 48, 50 61) and that the lesson will perhaps involve armed strife between the men of Thebes, and the women on the mountains (50-52)». Sobre estas

seu nome reconhecido como uma das divindades da comunidade cívica de Tebas. Para que isso aconteça, é necessário que os membros da comunidade mudem as suas mentalidades e experimentem o êxtase divino, na comunhão íntima com o deus. A *mania* inspirada pelo deus tanto pode assumir a forma de uma ‘loucura’ sanguinária naqueles que se lhe opõem (como aconteceu com as irmãs de sua mãe e Penteu), como manifestar-se num clima de paz, harmonia e felicidade. Essas duas possibilidades são já visíveis no prólogo quando se referem dois grupos de bacantes distintas: as mulheres tebanas que o deus punira e exilara nas montanhas e o coro de ménades asiáticas que constituíam o *thiasos* mítico de Diónisos. É a elas (qivaso° ejmov°, gunai=ke°) que, nos v. 56-58, o deus se dirige, pedindo-lhes para fazerem ressoar os seus tambores (tuvmpana), à volta do palácio de Penteu (59-69), e assim, «wJ° oJra/= Kavdmou povli°» (61). Estas palavras finais de Diónisos rematam a isotopia da ‘visualidade’ que se começara a construir a partir da primeira palavra desta *rhesis* prologal: \$Hkw, “cheguei”, “aqui estou”. Essa ‘visualidade’ não se manifestara de uma forma completamente “evidente” com Diónisos, porque a presença do deus implicava, de certo modo, uma “ausência”<sup>54</sup>, uma vez que a sua verdadeira “identidade” permanecerá sempre oculta por detrás da máscara<sup>55</sup>. É sob essa «morph;n...brothsivan», que o “deus da máscara” informa que se vai retirar (62-63) enquanto o coro, constituído pelas suas fiéis ménades asiáticas, começa a marchar<sup>56</sup> em direcção à orquestra, ao som dos tambores. Esta técnica de introduzir o coro ainda no prólogo fazia parte daquelas ‘regularidades’ técnicas que haviam caracterizado a dramaturgia euripídica.

---

questões, vd. o excelente estudo de J.-P. Vernant e P. Vidal Naquet ([1986]1995: cap. 10), intitulado “Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d’Euripide”.

<sup>54</sup> Cf. J.-P. Vernant e P. Vidal Naquet ([1986] 1995: 253): «Le masque (...) est un des moyens d’exprimer l’absence dans la présence».

<sup>55</sup> Supõe-se que, ao contrário das regras trágicas, Diónisos usava, nesta peça, uma «máscara sorridente» (434, 1012). Sobre esta questão vd. J.-P. Vernant e P. Vidal Naquet ([1986]1995: cap. 10), H. Foley (1980: 107-133) e Nicolas Xenios (1993: 247-258).

<sup>56</sup> Como sugere E. R. Dodds (*ad loc.*), a partir do v. 55, depois de o prologivzwn se ter dirigido ao qivaso° ejmov°, supõe-se que o coro começa a entrar para a *orchestra*, em lenta procissão, marchando ao som dos tambores. O párodo só se inicia no v. 64, terminando no v. 169.

A J. Festugière (1956) fornece-nos uma interpretação “religiosa” deste párodo.

### 2.2.2. Prólogos com estrutura bipartida

Entre os prólogos que apresentam uma estrutura bipartida, encontramos dois tipos de organização formal: aqueles que apresentam uma *rhexis* monológica inicial, seguida de uma parte dialogada como é o caso de *Alceste* (438), *Heraclidas* (c.430), *Héracles* (c.422-417), *Ifigénia entre os Tauros* (c.414), *Helena* (412), e *Fenícias* (c.410), e os de *Hécuba* (c.424) e de *Íon* (c.414), em que o diálogo é substituído por uma monódia.

De um ponto de vista cronológico, estas peças estendem-se por um período superior a três décadas, mas, como as peças de Eurípides são tão diferentes uma das outras, independentemente da época em que foram escritas e representadas, seria muito arriscado enquadrá-las em parâmetros tipológicos e caracterológicos<sup>57</sup>, que, como se sabe, dificilmente poderiam reunir o consenso geral. A complexidade estrutural e as variações técnico-compositivas que os textos literários concretos e individualizados apresentam, alimentaram várias tentativas de “agrupamento” das peças, mas os critérios utilizados revelam uma grande heterogeneidade e nem sempre se afiguram legítimos.

Mesmo assim, deve reconhecer-se que nem sempre é fácil resistir à tendência de dividir o *corpus* trágico euripídico em três grupos distintos (as peças de uma primeira fase<sup>58</sup>, as peças ditas “políticas”<sup>59</sup> e, por último, as peças tardias<sup>60</sup>), pois estamos perante um género dramático, cuja natureza é “histórica” e cuja conformação “estrutural” dependia também de um conjunto de princípios organizadores histórica e esteticamente variáveis e condicionados. Porque este tipo de classificação parece ser o menos controverso e o mais inócuo, mas imprescindível para fundamentar uma metodologia, optou-se por, ao longo deste capítulo, respeitar a cronologia das peças, mas sem que isso implique uma ideia de “evolução” semelhante à que levou, por exemplo, H.D.F. Kitto a classificar a obra

---

<sup>57</sup> Cf. as diferentes classificações propostas por H. D. F. Kitto ([1939]1990), M. Pohlenz ([1961]1978) e D. J. Conacher (1967). A. Lesky, autor de uma *História da Literatura Grega* verdadeiramente magistral, foi muito mais prudente, pois, citando as suas palavras, «Não é fácil encontrar na literatura antiga uma figura tão difícil de apreender na sua diversidade, como Eurípides (...) A diferenciação tão intensa da obra de Eurípides, a que correspondem desigualdades no plano artístico, faz com que nos seja impossível buscar uma fórmula única que a explique. Não podemos fazer mais do que distinguir grupos de manifestações semelhantes» ([<sup>3</sup>1971]1995: 391).

<sup>58</sup> *Alceste, Medeia e Hipólito*.

<sup>59</sup> *Heraclidas, Andrómaca, Hécuba, Suplicantes e Troianas*. Sobre estas peças vd. o importante estudo de G. Zuntz (1955).

<sup>60</sup> *Electra, Héracles, Ifigénia entre os Tauros, Íon, Helena, Fenícias, Orestes, Bacantes e Ifigénia em Áulis*.

euripídica em “tragédias”, “tragicomédias” e “melodramas”. Recordando as palavras de Webster, postulamos a ideia de que a tragédia euripídica, conforme hoje a conhecemos, é

«Bewilderingly various... a variety both of types of play and of incidents within the single play, a variety between plays produced at the same time and a variety between plays produced at different times»<sup>61</sup>.

No caso concreto das peças referidas, essa “variedade” é inquestionável, mesmo admitindo-se que, em termos compositivos, tivessem sido utilizados elementos temáticos e formais, mais ou menos recorrentes e com alguma tradição na história do gênero. A “variedade” resultava, principalmente, da «forma» como esses elementos se organizavam na estrutura dramática de cada peça, e do valor funcional que lhes era conferido na construção de cada tragédia. Quando escrevia uma peça, Eurípides pretendia, como qualquer poeta trágico da época, que os seus espectadores percebessem que a sua dramatização do mito era uma representação trágica “diferente” e inconfundível com qualquer outra, capaz de desvendar outros sentidos e produzir novas emoções. A mitopoética trágica consagrada por Ésquilo já não fora seguida por Sófocles e nenhum deles poderia servir de “modelo” a Eurípides, porque a tragédia, como qualquer gênero de drama, precisava de se renovar continuamente, pois só assim, poderia ‘sobreviver’.

Eurípides terá procurado que cada uma das suas tragédias fosse diferente de qualquer outra representada anteriormente, e por isso exploraria todas as potencialidades retórico-formais que a *poiesis* dramática lhe oferecia. Só uma técnica de construção dramática da tragédia, diferente e inovadora, seria capaz de manter viva a ‘chama’ do gênero de drama que os atenienses preferiam. É nesta perspectiva que a construção da tragédia euripídica deve ser analisada e interpretada, pois, mais importante de que rotulá-la com etiquetas estéticas anacrônicas, será importante perceber até que ponto as “inovações” de Eurípides foram capazes de “salvar” um gênero de drama que o tempo ameaçava destruir.

Das peças *supra* citadas, algumas, como é o caso de *Alceste*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Íon*, têm sido, muitas vezes, classificadas como “pro-satíricas”<sup>62</sup>, “tragicomédias”

---

<sup>61</sup> 1967: 278-296. Cf. a posição reservada que A.N. Michelini, (1987: 334-337) manifesta em relação a este assunto.

<sup>62</sup> Cf. especialmente os artigos de Dana F. Sutton (1973b, 1979).

ou “melodramas”<sup>63</sup>, ou no caso particular do *Íon*, como uma “comédia”<sup>64</sup>, porque as situações dramáticas apresentam um tipo de construção “híbrida”, onde se mesclam elementos de tonalidades distintas, sobretudo trágicos e cômicos. Mas esse “hibridismo”, ou *sincretismo*, para utilizar uma terminologia difundida por O. Taplin, não resultava da “incompetência” do poeta, nem era um sintoma de degenerescência, pelo contrário, fazia parte da própria dinâmica evolutiva do gênero que tendia, naturalmente, a revitalizar as formas tradicionais e até mesmo a construir, a partir delas, outras ‘aparentemente’ novas. As categorias convencionais das tragédias foram sofrendo, às mãos de Eurípides, profundas modificações, mas sem que isso implicasse que a audiência coeva pusesse em causa a “classificação” das suas peças: elas eram “tragédias”.

Alceste<sup>65</sup>, a mais antiga peça conservada de Eurípides, foi representada como a quarta peça de uma tetralogia, ocupando, assim, o lugar reservado a um drama satírico; mas uma tonalidade “satírica” poderia também notar-se em *Helena*, que, por sua vez, apresenta algumas semelhanças estruturais com *Ifigénia entre os Tauros* e *Íon*, especialmente pela forma como combinava a *anagnorisis* com o *mechanema* e como o tom trágico se diluía nos prólogos ou nos êxodos, que tendiam a assumir a forma de *happy ends*. *Héracles*, uma tragédia de “paradoxos”<sup>66</sup>, aparecia como uma peça “diferente”, onde o tradicional motivo de “súplica” se justapunha ao da “salvação”; em *Hécuba* e, principalmente, nos *Heraclidas*, a temática “política” evidenciava uma destacada preponderância. O princípio de *poikilia*<sup>67</sup> que caracterizava a construção destas peças, não impediu, no entanto, que os seus prólogos

---

<sup>63</sup> Cf. H. D. F. Kitto ([1939]1990), D. J. Conacher (1967), B. Knox (1979), entre outros.

<sup>64</sup> Cf. B. Knox (1979: cap.19). Na perspectiva deste A., Eurípides foi um «poeta profético», voltado para o futuro, e, por isso, foi capaz de «inventar» um tipo de drama que viria a dominar o século seguinte: «the domestic comedy of manners and situation, of family misunderstandings (between father and son, husband and wife), of mistaken identity and recognition, of lost children reclaimed and angry fathers reconciled to spurned suitors finally reavealed as long-lost sons of wealthy friends – the comedy of misapprehension, recognition, and restoration...» (251). Atribuindo ao termo “comédia”, um sentido ‘moderno’, afirmou: «the *Ion*, is the inventor, for the stage, of what we know as comedy» (250).

Sobre os problemas de *synchrisis* entre a tragédia e a comédia gregas, veja-se o estudo de O. Taplin (1986).

<sup>65</sup> A antiga classificação como drama satírico, fundamentada em observações contidas no segundo argumento da peça, não influenciou a maior parte dos críticos que a consideram uma tragédia. Cf. Grube (1941: 131), Webster (1967:48), Whitman (1974: 112), P. Méridier ([1926] 1976: 49-51) e Dale ([1954] 1978: XVIII-XII). *Alceste* não era o único exemplo de uma tragédia colocada a seguir a uma trilogia e o quarto lugar não a classificava, obrigatoriamente, como um drama satírico. Além disso, o coro não era constituído por ‘sátiros’. Sobre esta problemática, vd. Karelisa V. Hartigan (1991: 19 sqq.) Também Antonio Cervelli (1977-1978: 52) não mostra quaisquer reservas em considerar «*l’Alceste* come una vera tragedia»; a posição de R. G. Buxton (1985: 89) é, contudo, mais reservada: «*Alkestis* is indeed a quite remarkably work (...) and a complex masterpiece».

<sup>66</sup> Cf. A. P. Burnett (1971: cap. VII) e A. N. Michelini (1987: cap. 8).

<sup>67</sup> Sobre este conceito aplicado à tragédia, vd. M. Heath (1987: 105 sqq.).

evidenciassem certas afinidades em termos de construção formal.

#### 2.2.2.1. Monólogo + diálogo

##### 2.2.2.1.1. *Alceste*

O prólogo de *Alceste* (438) compreende duas partes, formalmente, distintas<sup>68</sup>: a *rhexis* monológica do deus Apolo<sup>69</sup> (1-27), a que se segue a entrada “anapéstica” de Thanatos que, de imediato, estabelece um diálogo em esticomitia<sup>70</sup> com o deus (28-76). Esta estrutura é, de certo modo, idêntica à que encontramos nas *Troianas*<sup>71</sup>, porque são os únicos prólogos que colocam em cena duas figuras divinas, apesar de o ‘papel’ reservado aos deuses ser substancialmente diferente, em cada uma das tragédias. De referir ainda que, dentro das tragédias deste grupo, *Alceste* constitui um caso singular, não só pelo facto de a *rhexis* inicial ser proferida por um deus, mas porque, na segunda parte do prólogo, Apolo tem como interlocutor uma figura sobrenatural muito peculiar: Thanatos, a personificação da Morte, que, numa tragédia, seria minimamente surpreendente e algo “irrealista”.

As primeiras palavras de Apolo tomam a forma de uma apóstrofe, um tipo de *incipit* recorrente na tragédia, mas não quando o prologivzwn é um deus. Em vez de começar por se identificar, Apolo invoca um elemento cénico (&W dwvmat j jAdmhvtei j), que introduzia, de imediato, um dos motivos centrais da peça: a ‘Casa de Admeto’<sup>72</sup>. A proeminência que o

---

<sup>68</sup> Cf. M Imhof (1957: 26): «In der Alkestis bildet der Prolog, bestehend aus dem monologischen Proömium des Apollon und seinen Dialog mit dem Tod, eine geschlossene, selbständige Szene, die durch eine rein chorische Parodos auch äusserlich deutlich von der Tragödie getrennt ist. Proömium und Tragödie sind noch nicht streng von einander getrennt, Expositionscharakter kommt vielmehr noch dem ganzen Prolog zu». Todavia, este A. entendeu o prólogo ‘bipartido’ como um sinal de decadência da tragédia. Cf. a análise detalhada de H.Erbse (1985: 23-33).

<sup>69</sup> Segundo A. Herbert Lewin (1971: p.53, n. 5). «This speech is, in some ways, intermediate between the prologue-speeches of Aeschylus'plays and one more straight-forward informative speeches of most of Euripides'later plays» (Cf. Leo, 1908, 14-15). Recorde-se que, na opinião deste A., «The whole *prologos* is completely outside the action. It is a play-before-the-play.» (23).

<sup>70</sup> Sobre este conceito, cuja primeira definição provém de Pólux (IV.113) cf. B. Steidensticker (1971: 183-200) e M. Quijada (1991: 73-77)

<sup>71</sup> Cf. M. Halleran (1985: 9). Esta peça abre também com uma *rhexis* pronunciada por um deus, Poseídon (1-47), que depois de ter ‘formalizado’ a sua retirada (45 sqq), permanece em cena, porque surge, inesperadamente, uma outra divindade, Atena, com a qual entra em diálogo (48-96). Nenhum dos deuses voltará a aparecer em cena. Cf. L. Méridier (1911: 14 e 74).

<sup>72</sup> C. A. E. Luschnig (1990: 19 sqq.; 1995: 15 sqq.) chama a atenção para a centralidade que a Casa de Admeto adquire nesta peça, onde é constatemente referida e tratada quase como se fosse um dos caracteres: «It is personified both actively and passively (that is as subject and object). (1990: 19). Já A. Pippin Burnett (1965:240-43) sublinhara a importância do *oikos*, como instituição, no desenvolvimento do drama,

espaço do *oikos* adquire nesta peça foi realçada por vários críticos e sob ângulos diferentes<sup>73</sup>, mas, de momento, importará somente sublinhar que, com esta apóstrofe cénica inicial, a ‘Casa de Admeto’ construía uma espécie de isotopia espacial nuclear para a construção da acção dramática da peça.

«From the beginning of the play the significance of the action on entering the house has varied as the house itself has successively become a place of death, hospitality, mourning, and marriage. At the end, the restored stability of the house sealed by a definitive re-entry of Admetus and Alkestis over the threshold, as man and wife»<sup>74</sup>.

Apolo é o único deus da tragédia que não se nomeia (identifica-se discretamente como «γεοῦ», no v. 2) e são muito poucas as informações que fornece sobre a sua genealogia. Apenas dois detalhes são referidos: é filho de Zeus e pai de Asclépios (3-6). Do seu passado são evocados somente os factos que estão relacionados com a sua vinda para ‘aquela terra’ e com a estranha relação ‘servil’ que o liga ao seu hospedeiro, Admeto, filho de Feres (7-9): Zeus fulminara com um raio Asclépios<sup>75</sup> e ele, numa atitude de vingança, matou os Ciclopes (5-6). Para o punir de semelhante acto, Zeus condenou-o a «qhteuvein... qnh/tw/= par j ajvndriv» (6-7). Aquele *oikos* fora para Apolo um tipo de “punição”; aprisionado dentro das suas paredes, ele vivera resignado ‘até àquele dia’ (9) sob o tecto de um mortal, obrigado a servi-lo como boieiro (5-7), ao mesmo tempo que lhe ‘guardava’ (e[sw/zon) a casa (9).

---

considerando que a casa de Admeto «is the formal object of the action and is moved by the mechanism of repayment» (243). Segundo R. G. A. Buxton (1985:75), «The skene represents Admeto’ palace at Pherai. In the centre is the door, the visual focus for the most significant actions in the plot».

<sup>73</sup> Para além dos já citados, A. Pippin Burnett (1965) e C. A. E. Luschnig (1990; 1992), são de referir ainda, os nomes de J. M. Bell (1980), G. M. Thury (1988), E. Masaracchia (1993) e F. Lourenço (1996).

<sup>74</sup> R. G. Buxton (1985:78).

<sup>75</sup> No vv. 989-90 há uma referência velada ao filho de Apolo que, segundo a lenda, descobrira um meio de ressuscitar os mortos e, por isso, fora punido mortalmente por Zeus, porque receava que ele viesse a alterar a ordem natural do mundo. Apolo não fornece qualquer explicação para a morte do seu filho, mas a audiência de Eurípides estaria em condições de perceber as correspondências que podiam existir entre essa história lendária e o *mythos* que se representava na situação dramática da peça.

Sobre as origens “mitico-folclóricas” da história da peça cf. A. Lesky ([<sup>3</sup>1971]1995: 394 sqq.). A propósito deste assunto, recordem-se as palavras finais de um excelente estudo sobre esta peça, da autoria de Gail Smith (1983:145): «All in all, Euripides’ *Alcestis* is a fifth-century version of an old tale with its values realistically transformed in solid affirmation of the indispensability of *oijkiva*, *filiva*, and *xeniva*, for the good life.».

Como observou H. Strohm<sup>76</sup>, nesta peça em particular, a narração do passado não acumula saber mítico-histórico, não desenvolve os factos lendários tradicionais, faz-se, sim, em função da situação presente que tende a articular, o mais rapidamente possível, o *hic* com o *nunc* da acção dramática. No v. 9, Apolo refere-se, pela primeira vez, ao presente ( εἴ τοῦδ ἡμέvρα<sup>ο</sup>), num tom que prenuncia uma *crisis*, mas de imediato, o seu discurso inflecte novamente para o passado, para referir as causas “humanas” que o prendem à história macabra daquela ‘casa’. É que ele livrara, em tempos idos<sup>77</sup>, Admeto da morte, enganando (dolwvsa<sup>ο</sup>) as Moiras (11-12), prometendo-lhes que entregaria em troca outro nekrovn (14) aos ‘senhores dos infernos’. Mas nenhum amigo, nem os seus velhos pais se ofereceram para o substituir, somente a sua abnegada esposa se dispôs a morrer por ele (15-16)<sup>78</sup>:

h}n nu=n kat j oi[kou<sup>ο</sup> ejn ceroi=n bastavzetai  
yucorragou=sa: th/=de ga;r sf j ejn hJmevra/  
qanei=n pevprwtai kai; metasth=nai bivou. (19-21)

A forma adverbial «nu=n» e o dativo temporal «th/=de... hJmevra/» (20)<sup>79</sup> fixavam o *hic et nunc* da acção dramática da peça que se confinaria ao dia da morte de Alceste, o dia em que Apolo, frustrado por não ter arranjado um meio de a salvar<sup>80</sup>, resolve abandonar aquela que fora a sua morada, com receio<sup>81</sup> de que um *miasma* o atingisse, no momento em que a Morte chegasse àquela casa (22-27).

---

<sup>76</sup> 1971: 114: «Ein Blick auf das kleine Gebilde zeigt, daß der Dichter hier nicht Wissensstoff für den mythistorischen Hörer aufhäuft, keine sophistische safhvneia des Faktenbestands anstrebt: des wird die gegenwärtige Situation – der Abschied Appolons vom Hause des Freundes – immer deutlicher herausklärt. Des geschieht durch eine dreifache Sinngebung des ‘Heute’».

<sup>77</sup> Cf. vv. 420-1 e 524.

<sup>78</sup> Os vv. 15-18 têm levantado alguns problemas textuais, mas tanto D.J. Conacher (1988: *ad loc.*), como H. Erbse (1985: 98) e Herbert Lewin (1971: 32-36) defendem a inclusão do v.16, pois, parece inequívoca a iniciativa de Admeto em pedir aos amigos, ao pai e à mãe para um deles morrer em vez dele.

<sup>79</sup> Cf. vv. 20-21: «ejn hJmevra/ / qanei=n pevprwtai». A determinação do dia da morte de Alceste tem apenas um significado dramático, pois “esse dia” nunca é definido, exactamente, em termos cronológicos. Deve notar-se ainda que essa indicação temporal adquire um sentido muito especial neste prólogo, pelo facto de conjugar dois factos interrelacionados: a “salvação” de Apolo e a “morte” de Alceste.

<sup>80</sup> Segundo E. Masariccharia (1993:60): «L’accenno di Apollo alla salvezza della vicenda intera non strettamente individuale, ma familiare, in cui assume peso determinante per la salvezza del gruppo la figura della sposa, mentre l’allusione al carattere ospitale do Admeto preannuncia il rapporto di filiva verso gli estranei su cui si fonda il legame tra Admeto ed Eracle».

<sup>81</sup> Cf. vv. 955-7. Apolo não se recusa a aceitar a ideia de que foi ‘cobarde’, mas preocupa-se que essa fama afecte a sua reputação.

Neste seu discurso prologal, Apolo não só referira, sumariamente, os antecedentes divinos e humanos da acção, como fixara o espaço e introduzira as personagens principais da peça<sup>82</sup>. Admeto, Feres e Thanatos foram nomeados, mas o mesmo não se passou com Alceste, que foi sempre referida como ‘a mulher de Admeto’<sup>83</sup> (17, 21, 27).

Não se sabe se o motivo da “ressurreição” era familiar à audiência de Eurípides, mas de qualquer forma este quadro inicial provocaria um forte impacto emotivo nos espectadores que tenderiam a sentir uma grande empatia com a desgraça que estava para se abater sobre a casa de Admeto. A primeira parte do prólogo dera como certa a salvação de Admeto, mas concomitantemente criara-se a ideia de que a morte de Alceste era inadiável e inelutável<sup>84</sup>. Essa impressão intensificar-se-ia com a entrada em cena de Thanatos, possivelmente trajada de negro e com um máscara sinistra da mesma cor<sup>85</sup>, que estabeleceria, desde logo, um contraste visual muito forte com a figura de um deus de cabelos louros, de arco em punho e de aljava no ombro<sup>86</sup>. Os primeiros versos, entoados em ritmo anapéstico por uma figura algo grotesca e com feições satíricas<sup>87</sup>, dessacralizavam, no entanto, aquela personificação da morte que mais parecia uma silhueta fantasmagórica do que uma divindade do Hades. O espectáculo visual construía-se de acordo com o imaginário humano, mas os temas discutidos (*charis*, *thanatos*, *dike*) pelas duas figuras sobrenaturais encontravam-se entretecidos na textura dramática da peça.

Nesta segunda parte do prólogo, o confronto entre Apolo e Thanatos toma a forma de um *agon* em forma de esticomitia, onde se entrechocam duas interpretações não-humanas da “morte” de Alceste<sup>88</sup>: uma, mais altruísta e sensível à dor e ao sofrimento humanos

---

<sup>82</sup> A. P. Burnett (1970:116) pensa que, nesta peça, as figuras dramáticas dividem-se em dois grupos: Apolo, Thanatos e Hércules, «three major characters», de natureza divina; Alceste, Admeto e Feres, «three main characters», de natureza humana.

<sup>83</sup> Ela é uma mulher que só pertence à ‘casa’ pelo casamento, mas ao morrer para honrar o marido e salvar o futuro dos filhos, ela será a verdadeira ‘salvadora’ da casa e da família, isto é do *oikos*. Cf. vv. 305, 340, 375 383, *passim*.

<sup>84</sup> Curiosamente, como observa G. Smith (1983:140) a morte de Alceste não foi decretada por nenhum deus: «in the prologue we find quite the reversal of this – Apollo petitioning Thanatos for her release. Nor is her sacrifice of greater value than her life, benefiting neither herself (288-89) nor Admetus».

<sup>85</sup> Cf. A. Pickard-Cambridge ([1953] 1991: 225) e P. D. Arnott (1959: 49, 234).

<sup>86</sup> Cf. vv. 34-5 e 39. Estes eram os símbolos ‘visíveis’ do deus.

<sup>87</sup> Michael Lloyd (1985:119) inicia o seu artigo, afirmando precisamente, que «Alcestis not only contains an unusual mixture of serious and comic elements, but the plot itself seems to be pulling in two quite different directions». No seu comentário do prólogo da peça, Leif Bergson (1985: 9) considera que o *agon* Apolo-Thanatos tem uma coloração «burlesca» e é desprovido de qualquer «função emocional».

<sup>88</sup> Refira-se a pertinente e judiciosa avaliação de R. Hamilton (1979: 301) a respeito desta esticomitia: «The stichomythia, then, is not simply symbolic or humorous; it establishes the essential dramatic question of the play».

(Apolo)<sup>89</sup>; outra, mais egoísta e legalista, preocupada, sobretudo, com o cumprimento de um contrato previamente estabelecido (Thanatos): Este confronto agonístico radicava na oposição de dois princípios basilares da cultura grega – a *caivri*<sup>o</sup> e o *novmo*<sup>o</sup> – que naquela situação dramática pareciam ser irreconciliáveis, porque se encontravam baseados em diferentes conceitos de *divkh*. Os argumentos de Thanatos, agressivos e inflexíveis, exigiam o cumprimento do contrato: levar consigo para os Infernos a esposa de Admeto (47), pois essa era a sua função (48). Mesmo depois destas palavras, Apolo não se mostra intimidado e propõe uma alternativa artilosa a Thanatos: consentir em ‘adiar’ o dia da morte (50).

Como notou J.M. Bell, a morte de Alceste não era uma morte ‘vulgar’, não dependia da ordem natural da vida e, por esse facto, o deus tinha poder para interferir, sem incorrer no risco de voltar a atrair sobre si a cólera paterna<sup>90</sup>. Assim, Apolo tenta demover Thanatos, mas ela mostra-se sempre implacável<sup>91</sup>. Numa disputa *inter pares*, onde obstinadamente se defendiam posições contrárias, não era fácil chegar a um acordo. Além disso, embora o tema discutido fosse ‘sério’, ele era, de certa forma irrelevante para duas figuras que, pela sua natureza, eram imortais.

Apolo, o deus que actuara sempre em defesa da *philia* e da *charis* que o uniam ao mortal Admeto, resolve, então, usar as suas prerrogativas divinas e tomar uma decisão face ao “futuro” do seu amigo que tão cordialmente o albergara na sua ‘casa’. A “profecia” do deus é feita de uma forma velada, num tom próximo do discurso oracular, mas as suas palavras ganham, dentro deste contexto, a “autoridade” necessária:

h\ mh;n su; peivsh/ kaivper wJmo;° w]n a[gan:  
toi=° Fevrhto° ei\si pro;° dovmou° ajnh;r  
Eujrusqevw° pevmyanto° i{ppeion meta;  
o[chma Qrh/vkh° ejk tovpwn dusceimevrwn,  
o{° dh; xenwqei;° toi=sd j ejn jAdmhvtou dovmoi°

---

<sup>89</sup> Cf. 42. Apolo associa sempre a morte de Alceste ao sofrimento de Admeto: «fivlou...ajndrov° sumforai=°».

<sup>90</sup> Cf. H. Strohm (1977: 15): «Hatte das ganze Geschehen mit einer von Zeus bestrafte Totenerweckung begonnen, so wird Alkestis Restitution ins Leben und in ihr Haus dem durch den Sohn verkündigten Willen des obersten Gottes entsprechen».

<sup>91</sup> Cf. A. P. Burnett (1970: 17): «For Thanatos the highest principle of action, indeed, the only principle of action, is the undeviating obligation of all to pay their debts and perform their contractual obligations».

biva/ gunai=ka thvnde s j ejxairhvsetai. (64-69)

Estas não são as palavras finais do prólogo, mas são extremamente importantes porque contêm a profecia<sup>92</sup> de uma acção “salvadora”, mesmo sem se ter nomeado a figura de Hércules<sup>93</sup>. Na opinião de H. Erbse,

«Die Mitteilungen Apolls im Prolog grenzen das eigentliche dramatische Geschehen auf diese beiden Themen, Trennung und Wiederfinden, ein. Über das Los der Königin wird der Zuschauer, wie bemerkt, bereits im Dialog des Gottes mit dem Tode beruhiget: Alkestis wird zurückkehren»<sup>94</sup>.

Mas, contrariamente ao espectador, Admeto só tomaria conhecimento de que a sua mulher querida vencera a morte e regressara à vida, na parte final da peça, no êxodo (1008-1163)<sup>95</sup>. Até lá a sua vida conheceria uma profunda reviravolta, pois a decisão tomada pela sua nobre mulher<sup>96</sup> – dar a sua vida em troca da dele – não iria solucionar o seu ‘problema’, como aparentemente se esperaria. A morte de Alceste teria consequências incalculáveis no destino de um homem que ainda não conhecia<sup>97</sup> as verdadeiras condições da vida:

«The death of Alkestis, then, shows to Admetus the conditions of life itself. They

---

<sup>92</sup> Cf. R. Hamilton (1978:293-301) que põe em evidência o carácter duvidoso desta «profecia», apresentando a seguinte justificação: «My argument is simple that Thanatos does not believe Apollo and that Euripides has constructed these scene as to give both gods weight» (293).

<sup>93</sup> Vd. o comentário de Leif Bergson (1985: 10) sobre este aspecto. G. F. Fitzgerald (1991: 86 sqq.) defende a opinião de que, na Segunda parte da peça, o papel de Hércules não se esgota na figura do ‘salvador’ que possibilitou a «restoration of Alcestis». Ele acabou por substituir Admeto, a partir do momento em que assumiu o controlo da acção. Segundo este A., «the effect of Euripides’ dramatization of this last scene is to concentrate not on the victory of Heracles over Death, but a quite different sort of victory: that which is won over Admetus» (87).

<sup>94</sup> 1984: 32.

<sup>95</sup> Sobre os problemas “teatrais” inerentes à reparaçãõ em cena de Alceste, de rosto velado ou não, como é sugerido, na parte final da peça, vd. E. Masaracchia (1992: 29-35).

Baseada na ideia corrente de que a estrutura de *Alceste* entrelaça duas acções – partida de Apolo (e de Alceste) da casa de Admeto seguida da chegada de Hércules (depois acompanhado de Alceste) – Eva M. Thury (1988: 198) é de opinião que existe uma certa simetria entre estas duas partes da peça: «Enhancing the effectiveness of the plot of the Alcestis, Heracles and Apollo, for their differences of origin, personal history and “style”, represent the same theme in Greek mythology: that of the intergenerational conflict».

<sup>96</sup> O amor e a fidelidade de Alceste transforma-na num arquétipo feminino paralelo ao de Pénélope. Cf. M. Lefkowitz (1983:32, sqq.).

<sup>97</sup> Só nos vv. 939-40, sse apercebe de que, até então, não ‘compreendera’ a vida: «ejgw; d ,j o)n ouj crh=n zh=n, parei;° to; movrsimon / lumpro;n diavxw bivoton: a[rti manqavnw.»

are conceived as a nexus of natural (parental-filial) and contracted (marital and hospitable) relationships, and as the structure they entail in individual moral life»<sup>98</sup>.

No início da peça, nem Admeto, nem o espectador tinham consciência do que o futuro reservava àquela ‘Casa’, embora Apolo tivesse profetizado um “final feliz” para aquela história.

#### **2.2.2.1.2. Os Heraclidas**

O mesmo não se poderá dizer em relação aos *Heraclidas* (c. 430-427)<sup>99</sup>, cujo desfecho<sup>100</sup> é marcado por uma cena perturbante em que Alcmena se mostra implacável quanto à sua decisão de matar Eristeu, mesmo depois de ele ter sido absolvido pela jurisdição ateniense. Por estas referências, percebemos, de imediato, que estamos perante uma peça de temática ‘política’, que se baseia num episódio mítico-lendário ligado à polis de Atenas. À semelhança do que viria a acontecer nas *Suplicantes*, representadas alguns anos depois (c.423), Eurípides decidiu dramatizar um mito associado à história lendária da sua polis que, nesse tempo, vivia os primeiros anos da Guerra do Peloponeso. Essa vivência ‘política’ e ‘bélica’ faria com que a audiência dos concursos trágicos fosse cognitiva e emocionalmente mais receptiva a peças que representassem *mythoi* que estivessem mais ligados aos problemas existenciais dos homens do século V a C. V. Assim, seria mais fácil

---

<sup>98</sup> Cf. J. M. Bell (1980: 59). Neste seu estudo, a A. propõe-se uma “leitura” sociológica da peça, baseada no princípio de que Eurípides construiu o mito de forma a mostrar «how personal relations exist inside the bounds of tuvch» (44).

O carácter de Admeto tem sido objecto de várias interpretações, mas na opinião de M. Dyson (1988: 13 sqq.), não se justifica que o vejamos como um homem “fraco” ou um “cobarde” (*contra* R. Nielson, 1976) que permitiu que a mulher morresse em vez dele. Nesta perspectiva, a A. argumenta: «Admetus loves his wife, his grief is genuine and his hospitality wholly admirable; the poet is concerned with how Admetus suffers and not with his state of mind at the time when his wife promised to die for him, so that there is no implication of cowardice; the meaning of the play lies in the way in which the life which she dies to save turns out to be the limitations imposed on human life for mortality». Idêntica é a visão de A P. Burnett (1970:116).

<sup>99</sup> Não se conhece a data da representação da peça, mas supõe-se que ela se situe entre *Medeia* (431) e *Hipólito* (428). Sobre esta problemática, vd. a edição de J. Wilkins (1993: xxxiii-xxxv) – que seguimos – e o primeiro capítulo da “Introdução” da versão portuguesa, publicada por Cláudia R. Silva (2000: 15 sqq.).

<sup>100</sup> Cf. vv. 928-1055. A parte final deste êxodo é lacunar (cf. P. Burian, 1977: 19), o que nos impede de saber, concretamente, qual o desfecho que Eurípides deu à sua peça. Todavia, poder-se-á dizer que o quadro final é marcado por uma tonalidade sombria inquietante, que incide sobre a figura de Euristeu, o agressor que se convertera em benfeitor de Atenas, embora continuasse ‘prisioneiro’ de Alcmena, apesar de os atenienses o terem poupado à morte. O futuro dos Heraclidas parecia depender da decisão final de sua mãe. Supõe-se que este desfecho tenha sido uma das “inovações” euripídianas introduzidas no *mythos* da peça. Cf. a “Introdução” da edição portuguesa, publicada por Cláudia R. Cravo da Silva (2000: 39 42).

produzir, no espírito do espectador coevo, uma certa *sympatheia* e uma ressonância mais profunda, pelo mito dramatizado. Independentemente de, subjacente a estas tragédias, existir ou não uma intencionalidade “patriótica”, consciente ou inconsciente, por parte do poeta, a verdade é que elas apareciam tematicamente sintonizadas com o clima de guerra que, nesses anos, se fazia sentir em Atenas.

Apesar de *Os Heraclidas* e *As Suplicantes* aparecerem integradas no denominado grupo de peças ‘políticas’, a técnica de composição dramática apresenta diferenças assinaláveis, nomeadamente no concernente ao prólogo. Enquanto nas *Suplicantes*, o poeta optaria por um prólogo monologado, constituído por uma única cena<sup>101</sup>, nos *Heraclidas* aparece estruturado em duas partes formalmente distintas em que a primeira é constituída por uma *rhexis* monológica (1-51) e a segunda, por um diálogo (52-72). Todavia, as diferenças não se resumirão a questões de índole formal, como teremos oportunidade de observar.

*Os Heraclidas* abrem com um monólogo de Iolau, sobrinho e antigo companheiro de armas de Hércules que, junto ao Templo de Zeus em Maratona, procura refúgio para si e para os jovens heraclidas<sup>102</sup>. Trata-se do mais antigo «opening suppliant tableau» conhecido<sup>103</sup> e é a primeira peça a versar um tema de natureza ‘política’ (no sentido etimológico do termo). Em termos formais, esta abertura prologal constituída por um “quadro de súplica” é idêntico à de outras peças, nomeadamente, *As Suplicantes*.

O *incipit* da peça toma a forma de uma *gnoma*<sup>104</sup> (vv.1-5), que serve de introdução à *rhexis* narrativa, conferindo, ao mesmo tempo, uma tonalidade «abstracta»<sup>105</sup> à abertura da peça. Esse prelúdio retórico-gnómico, de índole ideológico-política, baseava-se num pensamento já muito antigo (v.1: Pavlai...) de Iolau que gravitava em torno de uma antinomia repleta de significado dramático para a peça, porque estabelecia uma oposição entre dois tipos de homens: o *divkaio*°...ajnhvr (2), empenhado em fazer o bem aos seus

---

<sup>101</sup> Vd. *supra* pp. 95-97.

<sup>102</sup> Dos filhos de Hércules só um é nomeado, Hilo, e é uma figura marginal na peça. Sobre esta «cancelled entry», vd. O. Taplin [1977]1989: 34-6)

<sup>103</sup> O mesmo tipo de ‘abertura’ pode encontra-se em *Andr.*, *Supp. Her.* e *Hel.* Porém, como sublinha R. Aélion (1983, I: 18), «C’ est donc dans les *Supp.* d’ Eschyle, dans les *Héraclides* et les *Supp.* d’ Euripide, que le sort des suppliants constitue l’action de la pièce entière».

Sobre o emprego frequente de *gnomai* na tragédia, vd. H. Friis Johansen (1954) e L. Battezzatto (1995: 101 sqq.).

<sup>104</sup> Cf. S. *Trach.* 1 sqq. e E. *Or.* 1 sqq. Sobre este tipo de estrutura da *rhexis* trágica, vd. H. Friis Johansen (1959: 79 sqq.).

<sup>105</sup> Vd. A. Burnett (1976: 5 sqq.).

semelhantes (2)<sup>106</sup>, e o que é ‘inútil’ à cidade (polei= t j a[crhsto°), porque só se preocupa consigo próprio (auJtw/= d ja[risto°)<sup>107</sup>. O ‘pensamento’ era expresso por um ancião com uma larga experiência de vida e baseava-se num conhecimento profundo da natureza humana (v. 5: «oi\da d jouj lovgw/ maqwn»), o que lhe conferia «autoridade» para enunciar uma reflexão deste teor, que, no presente contexto, granjearia um sentido senão “universal”, pelo menos pan-helénico. Recordemos o comentário de D.J. Conacher a este passo inicial:

«Some men recognise their obligations, some do not; it is in the development of this simple perception of Iolau that the theme of the Heraclidae resides»<sup>108</sup>.

Depois deste *incipit* sentencioso, onde se entrelaçavam três palavras-chave, divkh-ajnhvr-povli°, Iolau descreve o seu paravdeigma<sup>109</sup>, mas sem nunca se nomear. O seu processo de identificação faz-se através da referência à sua suggevneia (os laços de sangue que o unem a Hércules e aos seus descendentes) que, ao longo de toda a sua própria vida, tinha procurado honrar (sevbn), acima de qualquer interesse meramente pessoal: primeiro, auxiliara o sobrinho na realização dos seus numerosos “trabalhos”, e, depois dele ter morrido, arriscava a vida para garantir a sobrevivência dos seus descendentes, protegendo-os contra a injusta perseguição de Euristeu (6-17)<sup>110</sup>. Facilmente se depreende que, neste contexto, o rei de Argos surge como o “contra-modelo” de Iolau, de acordo com os princípios anteriormente formulados pela *gnome*.

Após uma breve referência à situação “presente” (v.9: nu=n), o discurso do ancião regressa, novamente, ao “passado” para introduzir dois outros motivos nucleares que, neste momento inicial, aparecem interrelacionados: o do “exílio” que os condenou à situação de

---

<sup>106</sup> De que Iolau pode servir de paradigma, como sugere D.J. Conacher (1977:110), pois o sentido de honra põe a ‘salvação’ daquelas crianças indefesas e injustamente perseguidas acima de qualquer interesse pessoal e de qualquer risco que a sua vida possa correr.

<sup>107</sup> Veja-se a interpretação fornecida por G. Zuntz (1955: 109 sqq.) para este passo e que é corroborada por H. Erbse (1984: 119). A antítese humana entre o “altruísmo” e o “egocentrismo” dominará toda a peça.

<sup>108</sup> 1967:110. O A. acrescenta ainda: «Now awareness of the claims of *charis*, that reciprocal concept of the favour bestowed and the obligations thereby incurred, is but one of the several sensitivities which the just man Iolau’s opening lines must carry with him» (110-111).

<sup>109</sup> Cf. H. Friis Johansen (1959: n. 79 sqq.): «Inside the introduction the paravdeigma proper achieves the general reflection to the sphere of the action».

<sup>110</sup> A idade avançada de Iolau punha, no entanto, em perigo a prossecução do seu papel, conforme ele próprio confessa: «swv/zw tavn j aujto;° deovmeno° swthrive» (12).

«ajlwvmenoi / a[llhn ajp j a[llh° ejxorizovntwn povlin» (v.15-16); e o da u{bri° de Euristeu (17-25), responsável pelo infortúnio ultrajante que tem perseguido, de cidade em cidade, a sorte dessas crianças órfãs de pai (24), protegidas apenas por um parente de idade já avançada, receoso<sup>111</sup> de não possuir já as forças necessárias para as proteger (26-30).

Depois desta incursão narrativa pelos antecedentes da situação dramática, o *hic et nunc* é fixado, e inicia-se, então, a descrição do “quadro de súplica”:

..... thtwvmenoi  
Maraqw=na kai; suvgklhron ejlqovnte° cqovna  
iJkevtai kaqezovmesqa bwvmioi qew=n  
proswfelh=sai: (31-34).

Um grupo de suplicantes indefesos, perseguidos por toda a Grécia, viera procurar protecção junto do altar de Zeus, situado nas cercanias da cidade de Maratona<sup>112</sup>, governada por dois filhos de Teseu, ligados por laços de sangue aos descendentes de Hércules:

..... w|n e{kati tevrmona°  
kleinw=n jAqhnw=n thvnd j ajfikovmesq! oJdovn. (37-38)<sup>113</sup>

De seguida, Iolau refere um detalhe extracénico que, por essa razão, não era visível aos olhos do espectador, mas que haveria de alcançar um significado dramático muito relevante no desenrolar da acção. É que para além do grupo de suplicantes, constituído por

---

<sup>111</sup> Cf. vv. 28-30. Iolau receia que caso lhe falem as forças físicas necessárias para proteger a vida dos seus sobrinhos, seja considerado um ‘traidor’ (prodou=nai) por não ter continuado a prestar-lhes o auxílio a que os ‘laços de sangue’ o obrigavam. Curiosamente, embora o v. 30 nomeie jIovlao° pela primeira vez, essa nomeação faz-se através de uma referência na terceira pessoa, na qualidade de sujeito-objecto visado pela opinião pública. Ao longo da sua *rhexis*, Iolau identifica-se, normalmente, através de formas pronominais (o nominativo do pronome pessoal «ejgwv» repete-se no início dos vv. 6, 26, 40) e como sujeito implícito de formas verbais.

<sup>112</sup> O significado desta localização geográfica, que distingue, logo à partida, Maratona de Atenas, foi analisado por G. Zuntz (1955:97-98) e P. Burian (1971:91). Vejam-se ainda os comentários de J. Wilkins (1993) *ad* 32 e 34-37.

<sup>113</sup> Para uma interpretação deste passo, vd. G. Zuntz (1955:97-104). H. Erbse (1984:121) chama a atenção para o desenvolvimento que este motivo da relação de parentesco entre os Heraclidas e o rei de Atenas, irá merecer no 1º Episódio.

Iolau e os filhos mais novos de Hércules, sentados nos degraus do altar de Zeus, havia ainda mais dois outros grupos de suplicantes, que não eram visíveis em cena e não haviam sido nunca nomeados: um deles encontra-se no interior do templo (naou= tou=de)<sup>114</sup>, por questões de segurança, pois compreendia as filhas de Hércules, «neva° parqevnou°» (43), que se encontravam sob a protecção da sua idosa avó, Alcmena; um outro grupo de Heraclidas, chefiado por Hilo, o filho mais velho de Hércules (45), fora à procura de um ‘refúgio’ alternativo, para o caso de serem novamente expulsos (47-48). Essa hipótese perde todo o seu carácter de eventualidade, quando Iolau avista a chegada do arauto de Euristeu (47). Motivava-se, assim, a entrada em cena do arauto argivo<sup>115</sup>, que os escólios apelidam de Cropeu<sup>116</sup>, caracterizado, imediatamente, por Iolau como uma ‘criatura odiosa’, pelos infortúnios imperdoáveis que, há muito, vinha causando àquelas crianças e a toda a família.

A segunda parte do prólogo, constituída por um violento diálogo entre Cropeu e Iolau, provará que os receios do velho ancião não eram fantasiosos. Mais uma vez, pairava sobre este grupo de fugitivos a ameaça de regressarem à cidade que os tinha condenado (Argos), onde uma sentença de lapidação aguardava aquele que, até então, os havia protegido, Iolau (59-69).

O arauto não se dispensa de agredir, fisicamente, o ancião<sup>117</sup>, na tentativa de o demover, mas, mesmo assim, Iolau não se dá por vencido, pois acredita que a ‘protecção’ de dois elementos externos lhe poderão fornecer a ‘força’ necessária para superar aquela situação adversa. São eles, o ‘faltar do deus’ (bwmo;°... qeou=) e aquela cidade ‘soberana’ (ejleuqevra te gai=a<sup>118</sup>), reputada por respeitar os direitos da *xenia*<sup>119</sup>. A confiança de Iolau é bem visível nas suas palavras:

oujk a]n gevnoito tou=t j ejmou= zw=ntov° pote. (66)

---

<sup>114</sup> Veja-se a interpretação de A. P. Burnett (1976: 5, n. 4): «The two kings are only a part of the general doubling of roles which emphasizes the abstract nature of the opening conflict. The visible suppliants, Iolau and the male Heraclides, are duplicated inside the temple by Alcmena and the girls».

<sup>115</sup> Cf. vv. 52-54: Nesta peça, o contacto com o Aauto é estabelecido pelo próprio Iolau. Cf. Mastronarde (1979: 22 sqq.). Sobre a técnica dramática de anunciar a entrada de uma personagem em cena, vd. N. C. Hourmouziades (1965: 137 sqq.) e Elsa García-Nuovo (1981: 226 sqq.).

<sup>116</sup> Vd. J. Wilkins (1993) *ad* 55.

<sup>117</sup> Cf. vv. 65 sqq. Concretizam-se os receios anteriormente expressos (12). Vejam-se as considerações tecidas por J de Romilly (1961:60-61), acerca desta cena de violência física. R. Aéliou (1983, II: 21-22) nota o contraste que esta cena de violência física estabelece com o ‘quadro estático’ inicial onde as figuras dramáticas se mantinham sentadas nos degraus do altar.

<sup>118</sup> Cf. 113, 191-9, 244-45, *passim*.

Vencido pela força destas palavras, o Arauto mostra-se, então, resignado a levar consigo apenas as crianças indefesas, que considera “propriedade de Euristeu” (67-68). Só neste momento final do prólogo, perante tão grande aflição, Iolau formaliza verbalmente um pedido de auxílio (69-72), não sob uma forma de prece dirigida a Zeus<sup>120</sup>, mas como um ‘apelo’ aos «!Aqhyna°... oikou=nte°» (69)<sup>121</sup>:

..... iJkevtai d j o[nte° ajgoraivou Dio;°  
biazovmesqa kai; stevfh miaivnetai,  
povlei t j o[neido° kai; qew=n ajtivmian. (70-72)

A atitude violenta do Arauto e os fundamentos político-religiosos, «povlei t j o[neido° kai; qew=n ajtivmian» que legitimavam o pedido de auxílio de Iolau indiciam, de certo modo, que a *hikesia* seria atendida.

### 2.2.2.1.3. *Héracles*

Em *Héracles* (c. 422-417)<sup>122</sup>, Eurípides construiu uma ‘cena de abertura’ semelhante, alicerçada também num cenário de *hikesia*, mas desta vez para introduzir a natureza «paradoxal»<sup>123</sup> de um herói, que se viria a reflectir, como não podia deixar de ser, na própria

---

<sup>119</sup> Como viria a notar-se nas *Suplicantes*, também nos *Heraclidas* «à l’éløge en action [de la générosité athénienne] se joignent des formules rayonnantes, qui célèbrent la ville frère, la ville libre, la ville qui ne doit son bonheur qu’aux épreuves qu’elle ne cesse d’accepter». Cf. J. de Romilly (1970: 118).

<sup>120</sup> Como notaram M. Pohlenz ([1961]1978: 413 sqq.) e P. Burian (1971: 120, 310), Zeus não desempenha um papel dramático activo nesta peça, e isso é notório tanto nos discursos das personagens como na construção narrativa da acção dramática, onde ele é referido apenas pelo seu valor simbólico. Nas palavras de M. Kuntz (1993:64), «His role established in myth as father of Heracles is never exploited. He is present rather more as an abstraction, as a poetic expression for the concept of “World-law”».

<sup>121</sup> Convém referir que o coro, que se preparava para entrar em cena, seria constituído, precisamente, por um grupo de anciãos de Maratona, que, por metonímia, seriam uma representação digna dos «ateneses». Esta invocação final de Iolau serviria também para introduzir o coro, criando um série de expectativas quanto à relação de empatia e ‘cumplicidade’ que entre eles se iria estabelecer no decurso da peça.

<sup>122</sup> Desconhecendo-se a data de representação da peça, Cropp-Fick (1985:5) consideram que as suas características métricas situam-na entre a *Electra* (422-413) e as *Troianas* (415).

<sup>123</sup> Atente-se o excelente estudo que A. N. Michelini (1987: cap. 8) nos oferece desta peça, onde interpreta, de uma forma rigorosa e esclarecedora, a duplicidade que governa tanto a ‘vida’ da única figura euripídiana que nunca deixa de ser um herói, bem como a estrutura díptica da peça, que justapõe duas acções distintas, não relacionadas causalmente, e que se situam em dois níveis paralelos: o humano e o divino.

estrutura da tragédia<sup>124</sup>. Também neste prólogo encontramos duas partes distintas: uma *rhexis* monológica (1-59) e uma parte estruturada em forma dialógica (60-106).

A *rhexis* introdutória é proferida, à semelhança do que acontecera nos *Heraclidas*, por um ancião, mas desta vez tratava-se do pai “humano” de Hércules, Anfítrion, que acompanhado de três dos seus netos e da sua esposa Mégara, procura protecção junto do templo de Zeus *soter*, em Argos. Também ele pretende encontrar um lugar seguro que o proteja de um tirano, Licos, que depois de ter matado o legítimo rei de Tebas, Creonte, procura-o para lhe infligir a mesma sorte<sup>125</sup>. Mas curiosamente nos primeiros 47 versos da sua *rhexis*, Anfítrion não faz qualquer referência ao cenário de “súplica” que o rodeia, embora o espectador/leitor o pudesse ‘visualizar’ mal a peça começava<sup>126</sup>.

Seguindo a interpretação de H. Erbse<sup>127</sup>, esta *rhexis* inicial pode subdividir-se em cinco partes. Primeiramente, nos vv.1-12, o *prologizon* (auto)apresenta-se (1-3)<sup>128</sup>, localiza a cena em Tebas (4), refere as causas imediatas da situação dramática (5-8), e introduz Mégara, já presente em cena (9), e com quem virá a dialogar, posteriormente, na segunda parte do prólogo. Nos vv. 13-25 o *focus* recai sobre Hércules, seu filho, ausente do seu *domos* tebano(13) para realizar os “trabalhos” que tinha prometido a Euristeu (19-24)<sup>129</sup> e dos quais

---

Defende a A. que «the break in middle involves a general changeover in the protagonist, since Heracles must be absent during the most of the first part of the play, while Lycus, Megara and the children are dead in the second. Although the character of Amphitryon provides a link between the two halves, the domestic drama must centre on a complementary relation of absence between husband and wife» (246).

<sup>124</sup> O problema da “unidade” desta peça tem sido uma questão muito debatida pela crítica. Sem pretendermos fazer uma síntese rigorosa de tão complexa questão, limitamo-nos a referir que, enquanto alguns autores como H. Strohm (1957: 72 sqq), D.J. Conacher (1967: 82 sqq.), A. N. Michelini (1987:231), entre muitos outros, entendem que a peça é constituída por duas partes distintas, H.D.F. Kitto ([1939]1990:93), A. P. Burnett (1971:157 sqq.) e David H. Porter (1987: cap. III, 85 sqq.), postulam uma divisão tripartida da peça. Sobre esta questão vd. as sínteses elaboradas por J. Gregory (1977: 259, n.2) e David B. George (1994: 145, n.2). Shirley Barlow na “Introdução” da sua edição da peça (1996: 6 sqq) sugere uma divisão da peça em «quatro movimentos»: «A. Waiting for Heracles. B. Heracles’s return and murder of Lycus; C. Heracles’s madness and murder of his wife and children. D. Heracles’s rehabilitation with the help of the unfailing love and friendship of Amphitryon and Theseus (...). The four movements may be grouped in two pairs (AB and CD) each setting a problem followed by a resolution ».

<sup>125</sup> Esta situação será desenvolvida no 1º Episódio (138-347), que se inicia com um *agon* entre Anfítrion e Lico.

<sup>126</sup> Sobre este tipo de «cancelled entry», que não era invulgar na tragédia, vd. M. Halleran (1985: 80). Note-se, no entanto, que, neste caso particular, o “leitor” do texto estaria sempre numa posição de desvantagem em relação à audiência.

<sup>127</sup> 1984: 183-186.

<sup>128</sup> Depois de se apresentar como to;n Dio;º suvlléktron, Anfítrion nomeia-se no verso 2, e refere a sua ascendência (filho de Alceu) e o seu descendente (Hércules). Note-se que o *incipit* desta *rhexis* toma a forma de uma “pergunta retórica”.

<sup>129</sup> Depois de Anfítrion ter matado o seu pai Eléktron, fugiu da sua cidade natal (Argos) e, para que ele pudesse regressar, Hércules «divdwsí misq;n EuJrusqei= mevgan» (19): primeiro «ejxhmerw=sai gai=an» (20) e, depois de realizar todos os outros “trabalhos”, «to; loivsqion de; Tainavrou dia; stovma / bevbhk j ejº \$Aidou, to;n trisvwmaton kuvna...» (23-24).

ainda não havia regressado (25)<sup>130</sup>. Entretanto, nos vv. 26-34, Anfitrião conta uma ‘velha história’ (gevrwn...lovgo°) tebana sobre um rei chamado Lico, que, em tempos idos, governara a Cidade das Sete Portas, e o seu descendente actual, portador do mesmo nome, mas não de origem tebana, matara o rei vigente e aproveitara esse momento de desordem para se apoderar, ilegalmente, da cidade. Nos vv. 35-56, esses factos anteriormente narrados convertem-se no “motivo” dramático do «kakovn mevgiston» (36), uma vez que o tirano Lico ameaçara, de morte, toda a família de Hércules<sup>131</sup>. Porque o seu filho continuava ausente (44-45), Anfitrião tomara a seu cargo (46 sqq.) a protecção da família e, por esse facto, encontra-se naquela situação deplorável de exilado e suplicante:

«bwmo;n kaqivzw tovnde swth=ro° Diovo°» (48)

As palavras finais da sua *rhexis* reforçarão a imagem dos suplicantes desamparados e indefesos, que passivamente se sujeitam a todo o género de privações (52-53), porque não existe para eles outra esperança que não seja a chegada de Hércules. É num momento como este de sofrimento extremo, que Anfitrião se apercebe de que

fivlwn de; tou;° me;n ouj safei=° oJrw= fivlou°,  
oi} d j o[nte° ojrqw=° ajduvntoi proswfelai=n. (55-56)

O tom pessimista desta reflexão ganha um carácter nitidamente sentencioso, instituindo a ideia de que a adversidade é o verdadeiro teste da amizade<sup>132</sup>: «Toiou=ton ajnqrwvpoisin hJ duspraxiva» (57).

O efeito emocional do discurso de Anfitrião é mais “patético” do que informativo, e, por isso, parece muito mais próximo do da Ama de *Medeia* do que do de Iolau dos

---

<sup>130</sup> A inovação de Eurípides pressupõe uma inversão cronológica dos dados tradicionais do mito, fazendo com que os *ponoi* de Hércules precedam o assassinio da sua mulher e filhos.

<sup>131</sup> Cf. vv. 138-513. Como observou W. E. Higgins (1984: 90) «the new tyrant Lykos replicates in name and deed earlier events in the city’s experience (...) Amphitryon disparages Lykos for killing Kreon and be a foreigner, although he himself is not a native Theban and violence is not foreign to politics (65-66)».

<sup>132</sup> Cf. G. A. M. Grube (1941: 245): «Amphitryo’s last words on adversity as a test of friendship strengthen the impression of their hopeless position, and at the same time introduce the friendship motive which will be so important later in the play».

Sobre o tema da *philia* vd. H. H. O Chalk (1962: 7 ssq.), A. Garzya (1962: 30-31), D. J. Conacher (1967: 83 sqq.), T. B. L. Webster (1967: 191-2) e A. N. Michelini (1987: 255 sqq.).

*Heraclidas* ou de Etra, nas *Suplicantes*. Ao longo da sua *rhexis*, as referências ao passado foram seleccionadas em função das implicações que detinham no presente, de modo que o *crescendo* narrativo acabou por intensificar a sua situação de *aporia*. Enquanto Hércules estivesse ausente<sup>133</sup>, não se vislumbrava nenhuma hipótese de sobrevivência para ele e para os familiares que o acompanhavam naquela situação de sofrimento e miséria, que prenunciava a morte.

Mas curiosamente, como reparou A. P. Burnett, embora esta peça abrisse como um ‘quadro de súplica’, uma situação convencional na tragédia, existia um certo desvio em relação às “normas” que, por hábito, presidem à construção deste tipo de «suppliant plot»:

«The opening monologue, as it should, identifies the supplication, and their altar, but sounds no word of prayer, praise or supplication...»<sup>134</sup>.

A. N. Michélini fornece-nos uma explicação judiciosa para essa questão:

«The mortal actors in *Heracles* differ from those in other plays in their conformity to social norms...»<sup>135</sup>.

Poderíamos ainda acrescentar que uma das inovações mais marcantes desta peça prendia-se, precisamente, com o facto de os deuses não estarem presentes nem no prólogo nem na primeira parte da peça<sup>136</sup>, pois essas partes foram consagradas a um herói, que todos veneravam pelas suas qualidades de *arete*, *philia* e *charis*: Hércules.

A segunda cena do prólogo (vv.60-106), constituída por um diálogo entre Anfitrião e Mégara, possui também um carácter nitidamente introdutório e intensifica o *pathos* dos membros de uma família que, passivamente, aguarda o regresso do seu herói ‘salvador’.

O discurso inicial de Mégara inicia-se por uma apóstrofe ao ‘ancião’ (61) e, depois de

---

<sup>133</sup> Recorde-se que o seu regresso só ocorre no 2º Episódio (522-636), quando o coro (2º Estásimo), a mulher e o pai já haviam perdido todas as esperanças. Por isso, o aparecimento em cena de Hércules (523) é, normalmente, considerado como o mais dramático de todas as tragédias.

<sup>134</sup> 1971: 160.

<sup>135</sup> 1987: 267-8: Esta A. é de opinião que «a fraqueza humana provoca uma revisão do modelo de areté e, conseqüentemente, uma “revisão” do papel dos deuses». Anfitrião encontra ainda alguma coragem para alimentar a sua esperança (vv.101-106),

<sup>136</sup> Aparte do caso das *Bacantes*, onde Dioniso se revela como *persona divina* só no meio da peça (576 sqq. e 604 sqq.), *Hércules* é talvez a única tragédia em que a intervenção dos deuses ganha preponderância na segunda parte e visibilidade no episódio de Lissa (822)

um breve *excurso* sobre a sua *eugeneia*, formula um lamento, em tom sentencioso:

wJ° oujde;n ajnqrwvpoisi tw=n qeivwn safev° (62)

Após esta exclamação gnómica, que segundo H. Erbse «ist eine Grundüberzeugung des Dichters, der mit ihr in mehreren Fällen das tragische Schicksal seiner Gestalten zu begründen pflegt»<sup>137</sup>, a mulher de Hércules descreve o seu paravdeigma como um exemplo de que a vida humana é instável e imprevisível. No seu caso pessoal (a primeira pessoa do pronome pessoal «ejgwv» encontra-se, estrategicamente, repetida nos vv. 63 e 70) um ‘passado’ próspero e opulento (64-69) mostra-se agora ‘arruinado’ e ‘morto’<sup>138</sup>, pois

ou[t! ejn fivloisin ejlpivde° swthriva°

e[t j eijsi;n hJmi=n. (84-85)<sup>139</sup>

O “tempo” prova como a instabilidade da vida humana pode ser tão violenta e implacável, capaz de aniquilar no ser humano qualquer réstia de esperança,. No seu caso particular, o desespero imobilizou-a numa atitude de resignação e sofrimento: como podiam reagir uma mulher idosa e um ancião, rodeados de crianças, perante uma sentença de morte, decretada por um tirano?

Nesta segunda cena do prólogo, Mégara e Anfitrião constroem uma imagem cénica muito emotiva de dois suplicantes, unidos pelo desespero e pela angústia, mas as suas atitudes para enfrentar a situação presente são, todavia, diferentes. Enquanto Mégara assume uma atitude de abnegação total e se mostra resignada a morrer<sup>140</sup> (vv.80sq.), Anfitrião mantém-se agarrado à vida (91) e encontra ainda alguma força e coragem para alimentar a sua esperança (vv.101-106):

Kavnnousi gavr toi kai; brotw=n aiJ sumforaiv,

---

<sup>137</sup> 1984:186.

<sup>138</sup> V. 69: «kai; nu=n ejkei=na me;n qanovnt j ajnevptato».

<sup>139</sup> Sobre as emendas seguidas neste passo corrupto, vd. S. Barlow (1986: *ad loc.*).

<sup>140</sup> George B. Wlash (1979: 305) realça o contraste que existe entre a figura de Mégara e a de Hércules: «his approach to the conflict between public and private roles, completed at the end of the play, balances and corrects hers at the beginning».

kai; pneumat j ajnevwmn oujk ajei; rJwvmhn e[cei,  
oi{ t j eujtucou=nte° dia; tevlou° oujk eujtucei=°:  
ejxistatai ga;r pavnt! ajp! ajllhvlwn divka.  
Ou|to° d! ajnh;r a[risto° o{sti° ejlpivsin  
pevpoiqen ajeiv: to; d j ajporei=n ajndro;° kakou=.

Neste diálogo não existe propriamente um conflito, mas, tão somente, um confronto de duas atitudes diferentes perante uma mesma situação, que, por mais desesperada que pudesse parecer, deixava entrever ainda alguma réstia de esperança, no regresso atempado de Hércules, o único ser que os poderia salvar.

Shirley A. Balow<sup>141</sup> defende a ideia de que este prólogo possui uma certa autonomia na estrutura de uma peça tão complexa como esta e, talvez por isso, no início do quarto episódio, parece haver uma nova “introdução prologal” (822 sqq.), que, de certo modo, viria a completar a primeira. Trata-se da cena inicial do 4º Episódio em que Íris e Lissa introduzem um novo ciclo da acção: a ‘loucura’ de Hércules, instigada por Hera e Íris (831-2), e que Lissa implementa, contra a sua vontade. É com grande constrangimento que a ‘filha da Noite’ acede a cumprir a punição terrível que Hera maquinara para o filho de Zeus e Alcmena: pela loucura levá-lo a assassinar a família e depois devolver-lhe a lucidez para que tomasse consciência do acto hediondo que perpetrara. Nas palavras finais da sua *rhexis*, Lissa confessa a sua relutância em pôr em prática a acção que lhe foi ordenada:

\$Hlion marturovmesqa drw=s j a} dra=n ouj bouvlomai.

Eij de; dh; m j \$Hra/ q j uJpougei=n soiv t j avnagkaivw° e[cei (858-9).

Nos últimos momentos da peça (1340-6)<sup>142</sup>, Hércules recusa-se a aceitar que os deuses podem assumir comportamentos tão indignos e perversos como os que as lendas lhes

---

<sup>141</sup> 1996: 124: «This prologue is unrepresentative of the play as a whole partly because there is in effect a second introduction at 822 sqq., the beginning of the fourth episode. The play contains two cycles of actions, each having two sections. Thus line 1-814 (parts A and B) complete one cycle handlines 815-end (parts C and D) complete the other. The suspense of the second action would be spoilt were it to be revealed in the first.». Sobre a questão do «segundo prólogo na tragédia grega» vd. Ugo Criscuolo (1998: 67-84)

<sup>142</sup> Para uma interpretação deste passo, vd. M. Halleran (1986: 171-181).

atribuem e, por isso, atribui as culpas aos poetas<sup>143</sup>:

..... ajoidw=n oi{de duvsthnoi lovgoi» (1346).

Um “herói” da sua estatura e com tamanha magnanimidade, mesmo depois de ter experimentado tão cruentas e sanguinárias adversidades, nunca se atreveria a duvidar ou a questionar os deuses: «ejgkarterhvs w bivoton» (1351a).

#### **2.2.2.1.4. Ifigénia entre os Tauros**

O tema do “sacrifício” e a intervenção divina na vida dos homens estão também tragicamente<sup>144</sup> representados em *Ifigénia entre os Tauros*, (c 414-413)<sup>145</sup>, onde a associação do motivo da “salvação” ao do “regresso” se revela determinante para a estrutura dramática da peça<sup>146</sup>. Desta vez, combinam-se dois mitos<sup>147</sup> – o de Ifigénia e o de Orestes – aos quais um desfecho duplamente<sup>148</sup> etiológico concede um *happy end*<sup>149</sup>: como *dea ex machina*, Atena liberta, finalmente, os filhos de Agamémnon das tribulações a que uma sangrenta

---

<sup>143</sup> À semelhança do que acontecera no final de *Alceste*, também nesta peça Hércules termina com uma forma de actuação mais «intelectual» do que «física». Sobre a figura de Hércules na tragédia euripídica, vd. G. J. Fritzgerald (1991:85-96).

<sup>144</sup> Note-se que alguns críticos como B. Knox (1979: 256-257), D. J. Conacher (1967: 305), A. P. Burnett (1971: 72) e R. Caldwell (1974-1975: 23-40) consideram que esta peça não apresenta uma ‘construção’ trágica. Uma opinião diferente é defendida por K. V. Hartigan (1986: 119-125).

<sup>145</sup> Para uma síntese dos problemas que a datação desta peça suscita, vd. a edição de M. J. Cropp (2000: 60-62).

<sup>146</sup> Cf especialmente A. P. Burnett (1977: 42-72), Karelissa V. Hartigan (1991: cap.V) e M. J. Cropp (2000:31-43).

<sup>147</sup> Sobre o *background* mítico-cultural da peça, vd. A. P. Burnett (1977: “Appendix”, 73-7), António Manuel Rebelo (1996: 53-104) e M. J. Cropp (2000: 43-56).

<sup>148</sup> Como demonstra C. Wolff (1990: 312 sqq.), nesta peça, a deusa Atena estabelece duas etiologias separadas: uma para Orestes (1446-61), outra para Ifigénia (1462-67).

<sup>149</sup> Como *deus ex machina*, Atena (1435 sqq) livra Orestes da perseguição das Erínias, autorizando-o a regressar a Atenas, e liberta Ifigénia do exílio, concedendo-lhe o direito a uma vida longa, em terras de Bráuron. Os elementos etiológicos e a função do *deus ex machina*, nesta peça, foram objecto dois estudos rigorosos e bem fundamentados de António Manuel Rebelo (1994: 61-109; 1995: 165-186).

Este tipo de final «feliz», associado a muitos outros ingredientes, onde o “trágico” e o “cómico” surgem entrelaçados, tem inspirado diferentes tipos de classificação para esta peça: para H.D.F. Kitto ([1931]1990: 221 sqq.) trata-se de uma «tragicomédia», D. J. Conacher (1967: 304-313) considerou-a uma «tragédia romântica», Dana Sutton (1979:321-330), defende o ideia de que tanto *Helena* como *Ifigénia entre os Tauros* possuem uma natureza «pro-satírica». Sobre este assunto, veja-se ainda o estudo de R. Caldwell (1974-1975: 23-40).

maldição familiar os havia condenado, purificando, assim, a Casa de Atreu<sup>150</sup>. Ao contrário do que acontecia em *Hércules*, a situação dramática apresenta, desde o início, uma dupla motivação ‘divina’ (Ártemis e Apolo) que os dois irmãos se esforçam por realçar.

O prólogo da peça abre com uma longa *rhexis* (vv.1-66) da protagonista, onde depois de referir a sua genealogia (1-5)<sup>151</sup> e fazer uma alusão ao seu “sacrifício” (6-9), passa a descrever as circunstâncias que a tinham levado até Áulis<sup>152</sup>. Embora se costumasse considerar Helena como a culpa ‘original’ (7-8), os motivos do seu sacrifício<sup>153</sup> aparecem, nesta peça, relacionados, principalmente, com o seu pai Agamémnon: na sua qualidade de a[rvax de uma expedição helénica, ele ambicionara entregar aos aqueus a «kallivnikon stevfanon jllivou» (12), e, para prestar uma *charis* ao seu irmão Menelau, «uJbrisevnta° gavmou° / JElevnh° metelqei=n» (13). Mas Calcas e o seu oráculo, cujas palavras são ‘citadas’, nos vv.17-24a<sup>154</sup>, assim como Ulisses, com as suas “tevcnai” para a casar com Aquiles (24b-25) haviam também contribuído para que o seu pai tivesse aceite a ideia de sacrificar a sua filha ‘mais bela’ (23). Em suma: os motivos do seu sacrifício haviam sido,

---

<sup>150</sup> Considerando que a intervenção final de Atena não deve ser interpretada como uma recompensa das acções heróicas e piás dos dois irmãos, K. V. Hartigan (1986:119-120) afirma que «Athena’s “act of salvation” indicates neither triumphant vindication of the principal’s actions nor an Aeschylean cosmic order, but rather implies that human action is, in the last analysis, doomed to frustration and singularly unsuccessful without divine aid. More seriously, the human deeds which Athena supports are based on theft and deceit». Recorde-se que, num estudo posterior (1991:cap V), a A. iniciaria o seu estudo desta peça, com as seguintes afirmações: «The *Iphigeneia at Tauris* is a play of sacrifice and salvation, recognition and restoration. It is also a play of theft and deception, and behind the positive actions lie deeds that are highly suspect – matricide, murder and lies – while the requisite purification is to be obtained via the hero’s impurity» (69).

<sup>151</sup> A *rhexis* inicia-se com o nome de Pélops que, segundo David Sansone (1975: 289-290), constituiu um «paralelo» mitológico com grande significado dramático para a história de Ifigénia. Como bisneta do filho de Tântalo, também ela fora uma vítima do pai: «she has a closer kingship with Pelops than even the genealogy would suggest – for her has found herself in precisely the same circumstance as her illustrious ancestor. Everyone believes (including Agamemnon the sacrificer) that Iphigeneia has been sacrificed, while in fact she is alive and well and living in the land of the Taurians. Similarly Tantalus thought he was offering up his son to the gods, but the gods restored Pelops to life and prosperity». Cf. O’Brien (1988: 98-115). Todavia, o «paralelismo» entre os dois descendentes de Tântalo seria significativo neste momento inicial da peça, mas esbater-se-ia com o desenvolvimento posterior da acção. Os argumentos aduzidos por K. V. Hartigan (1991: 90) esclarecem esta questão.

Ainda em relação à genealogia, note-se que Ifigénia, que se nomeia somente no v. 5, confere maior ênfase às suas origens paternas do que à sua ascendência materna, referida, laconicamente, pelo epíteto «Tundareiva° qugatrov°» (5). Alguns versos depois (22), o oráculo refere-a como a filha de Clitemnestra.

<sup>152</sup> Cf. vv. 10-33.

<sup>153</sup> Já em relação à história de Pélops, Ifigénia deixara mais ou menos claro que os deuses não haviam participado no sacrifício humano. Cf. 388-391.

Para uma análise do «discurso mítico» desta peça, vd. L. Belpasi (1990: 54-67).

<sup>154</sup> Como observa H. Erbse (1984:194), com a citação das palavras do oráculo, Ifigénia realça dois aspectos muito particulares da situação dramática desta peça: «a) Artemis fordert das Opfer nicht weil sie (...) von Agamemnon beleidigt worden ist. –b) Kalchas berief sich auf ein Gelübde, das Agamemnon im Jahre vom Iphigeniens Geburt abgelegt hat. Er versprach damals, der Göttin die best Frucht des Jahres opfern, ohne an die bevorstehende Niederkunft Klytaimnestras zu denken». E, logo a seguir, conclui: «Durch diesen Bericht über Kalchasrede wird der Vorwurf der Engherzigkeit oder der Mißgunst von den Göttin genommen» (195).

na sua perspectiva, exclusivamente, humanas; a intervenção divina é que a ‘salvara’.

Todavia, o adivinho não conseguira prever que Ártemis a iria salvar<sup>155</sup> no derradeiro momento, substituindo-a por uma corça na pira em que se procedia à imolação (10 sqq.). Tal como os gregos haviam enganado Ifigénia, não lhe revelando o verdadeiro motivo da sua viagem a Áulis, também Ártemis mantivera em segredo que Ifigénia sobrevivera<sup>156</sup> e que a transformara em sua sacerdotisa, nas terras bárbaras dos Tauros<sup>157</sup>.

A sua presença naquela região e os deveres sacrificiais<sup>158</sup> que era obrigada a prestar no templo de Ártemis são mencionados nos versos seguintes (34-41)<sup>159</sup>. Por ironia, ela que fora salva de ser sacrificada, encontrava-se, agora, numa *polis*, que, por determinação de um *nomos* antigo, exigia a *sphagia* de todos os gregos que viessem até àquela região, e ela própria oficiava esses ritos sanguinários<sup>160</sup>, embora os seus executantes os realizassem, secretamente, dentro do templo da deusa. De acordo com a interpretação de David Sansone, é esta referência às suas actividades hieráticas que torna «the outcome possible»<sup>161</sup>.

Algo semelhante se poderia dizer em relação aos versos seguintes, onde a protagonista descreve<sup>162</sup> o estranho ‘sonho’<sup>163</sup> que tivera nessa noite (42-60). G. M. A. Grube

---

<sup>155</sup> Assim comenta K. V. Hartigan (1986:119-120) o «acto de salvação» de Atena: «[it] indicates neither triumphant vindication of the principals’ actions nor an Aeschylean cosmic order, but rather implies that human action is, in the last analysis, doomed to frustration and singularly unsuccessful without divine aid. More seriously, the human deeds which Athens supports are based on theft and deceit».

<sup>156</sup> Cf. vv. 29b- 34. O resgate de Ifigénia e a sua presença entre os Tauros seriam duas “invenções” que Eurípides introduzira no mito como demonstra M. J. Cropp (2000: 43-50). Durante a peça, Ifigénia refere, por três vezes, a história da sua ‘salvação’. Cf. 26-30, 357-371, 852-866.

<sup>157</sup> António Manuel Rebelo (1995:171-172) nota que a situação dramática exposta neste prólogo não fornecia quaisquer indícios aos espectadores sobre o seu desfecho: «A interrogação de todos os espectadores, que vinha já desde o prólogo da peça, sobre o tipo de relação entre o ritual de derramamento de sangue em Halas, a sacerdotisa Ifigénia, venerada em Brauron, e a filha de Agamémnon, só no final encontra a sua resolução. (...) A acção é conduzida por entre alterações constantes da sorte, paralisando a assistência expectante de ansiedade perante o perigo eminente».

<sup>158</sup> Cf. vv. 221-228. Esta questão foi analisada por J.C.G. Strachan (1976:131-140).

<sup>159</sup> Este passo representa, como referiu David Sansone (1978:37), «one of the most notorious *crux* in the text of the *IT*, and every line from 35 to 41 has been suspected at one time or another by someone.», mas apesar disso, o A. mantém o passo, e a mesmo acontece com H. Erbse (1985:195-198. M. J. Cropp (2000; *ad loc.*) também o considera necessário por razões semânticas, embora acredite que se trate de «an ‘informative’ editorial’ interpolation».

<sup>160</sup> As obrigações sacrificiais de Ifigénia causam-lhe grandes constrangimentos como ela própria confessará ao longo da sua *rhexis* (342-389), que finaliza o 1º Episódio. D.J. Conacher (1967: 312) considera que, nesta peça, o poeta procurou realçar a «nobreza de uma heroína» que se sujeita a cooperar nos ritos selvagens, que eram praticos nas terras bárbaras dos Tauros. Sobre a relação entre “etiologia”, “ritual” e “mito” nesta peça vd o estudo de C. Wolff (1992: 305-334).

<sup>161</sup> 1975: 291: «That Iphigeneia avoided sacrificing her brother is due to the actions and characters of Iphigeneia and Orestes themselves». Cf. 2º Episódio.

<sup>162</sup> A expressão «levxw pro;° aijqevr!» (43) deve ser entendida como uma atitude apotropaica, típica da antiga mentalidade grega, que acreditava que o acto de ‘verbalização’ podia repelir o ‘mal’.

<sup>163</sup> Sobre a utilização do expediente dramático do ‘sonho’ na construção desta tragédia vd. A. P. Burnett (1971: 69), R. Hamilton (1978: 278) e E. Masaracchia (1984: 113 sqq.).

pensa que «Eurípides must have enjoyed telling this dream», pois, embora se tratasse de um expediente dramático apto a revelar os medos e as inquietações da protagonista, apresentava-se tão «dreamlike, with its fantastic atmosphere and symbolism»<sup>164</sup> que causaria, por certo um impacto muito peculiar na audiência.

As ‘estranhas visões’ («kaina;... favsmata» 42) do sonho (44-55a), foram (mal) interpretadas<sup>165</sup> por Ifigénia como um sinal ominoso da ‘morte’ de Orestes (55-56), porque «stu=loi ga;r oi[kwn pai=dev° ejsin a[rsene°, / qnhv/skousi d j ou}° a]n cevrnibe° bavlws j ejmaiv» (57-58)<sup>166</sup>. Por essa razão, decidira, naquele momento (nu=n), que o seu dever era realizar um ritual de libações em honra do irmão, supostamente morto(61-65a)<sup>167</sup>. Mas porque as servas gregas que a deviam auxiliar nesse ritual não se encontravam presentes, decide reentrar no palácio, o templo de Ártemis, a fim de as procurar (65b-66).

A *skene* ficava, momentaneamente, vazia e a segunda parte do prólogo iniciava-se com a entrada *ex abrupto*<sup>168</sup> de Orestes e Píades, que iniciam o seu diálogo por uma «ungewöhnliche Sticomythie»<sup>169</sup>. Relativamente independente do monólogo inicial, esta segunda cena iria possibilitar a construção de uma outra ‘acção’ paralela, embora relacionada com a primeira. A *rhesis* de ‘abertura’ apresentara a história de Ifigénia e a sua ligação a Ártemis; na segunda parte, o *focus* recairia sobre Orestes e Apolo. Enquanto não se concretizasse a *anagnorisis* dos dois irmãos, que só aconteceria no 3º Episódio (725-68), estas duas ‘acções’ iriam manter-se sempre paralelas e incompatíveis.

Nesse sentido, a presença de Orestes, acompanhado do seu fiel amigo Píades, em terras táuricas, podia constituir uma “novidade” e causar alguma surpresa, mas não punha em causa a tradição mitológica que lhe subjazia. Trata-se de uma espécie de “acrescento” à versão tradicional do mito que recebia, no contexto dramático desta peça, uma motivação

---

<sup>164</sup> 1941: 316.

<sup>165</sup> A cena seguinte iria confirmar que a interpretação de Ifigénia estava errada, embora possuísse um indiscutível valor simbólico no contexto dramático da peça. Mais tarde, a própria protagonista iria aperceber-se de como os sonhos podiam ser enganosos (v.569-60). Cf. C. Whitman (194:4-5). Deve notar-se que, se por outro lado, este sonho adquirira um tom ‘profético’, mesmo tratando-se de uma ‘construção’ fantasiosa da protagonista, algo de semelhante aconteceria com o oráculo de Apolo, na segunda parte do prólogo, embora, neste caso, a ‘profecia’ fosse autorizada. Cf. E. Masarachia (1984:115).

<sup>166</sup> Os dois versos seguintes (59-60) são considerados interpolados. Cd. M. J. Cropp (2000: *ad loc.*) e H. Erbse (1984:198-9).

<sup>167</sup> Cf. vv. 625 sqq.

<sup>168</sup> De acordo com a distinção proposta por Hans W. Schmidt (1971:7) para «die Zwei-Szenen-Form» este é um exemplo típico de uma «Abrupte Szene: der Proömsprecher tritt ab, es kommen zwei neue Personen auf die Bühne und unterhalten sich».

Note-se que esta esticomitia inicial entre Orestes e Píades ocupa apenas uma dezena de versos e converte-se num expediente técnico-formal adequado para sublinhar o secretismo da “missão” de Orestes.

<sup>169</sup> Cf. H. Erbse (1984: 199) e C. Whitman (194: 5).

verosímil e plausível.

A sua expedição à terra dos Tauros fora-lhe ordenada por Apolo que, prometera salvá-lo da ‘loucura’ se em troca trouxesse para Atenas a estátua da sua irmã<sup>170</sup>, que diziam ter caído dos céus, naquele templo: «ej<sup>o</sup> touvsde naou;<sup>o</sup> oujranou= pesei=n a[po]» (88).

A *rhesis* de Orestes (77-103) começava por apostrofar o deus ( \W Foi=be) que lhe havia ordenado aquela «a[rkun]»<sup>171</sup> (77), depois de já ter executado o matricídio e de ter experimentado tantas e tão difíceis tribulações<sup>172</sup>. Mais uma vez, o malogrado filho de Agamémnon se via obrigado a cumprir uma nova ‘ordem’ apolínea<sup>173</sup> (o oráculo é sumariamente referido nos vv.85-94 a), mas, à semelhança do que aconteceria em *Electra*<sup>174</sup>, aparecia em cena como uma figura anti-heróica, receosa que a sua identidade fosse descoberta, preocupado com os perigos que ameaçavam a sua vida, e desprovido de um plano concreto de acção para cumprir a sua missão. De Píades, seu companheiro nesta missão, esperava uma resposta para todas as suas “interrogações” (94a-102a), caso contrário, só lhe restaria uma saída: fugir (feuvgwmen) antes que o matassem (102b-103)<sup>175</sup>.

Depois de lhe lembrar que «feuvgein me;n oujk ajnektou;n oujd j eijwvqamen, / tou;n tou= qeou= de; crhsmo;n oujk ajtistevon» (104-105), Píades fornece-lhe um plano pragmático e que parecia reunir as condições necessárias para ser bem sucedido (106-114a)<sup>176</sup>, terminando por lhe recordar que «tou;<sup>o</sup> povnou<sup>o</sup> ga;r ajgaqoi; / tolmw=si, deiloi; d j

---

<sup>170</sup> Eurípides distancia-se de Ésquilo, nomeadamente, das *Euménides*, ao introduzir este ‘novo’ oráculo de Apolo: Orestes libertar-se-ia das Erínias não através do julgamento do Areópago, mas trazendo para Atenas a estátua da irmã do deus. Cf. R. Hamilton (1978b:285) e C. Wolff (1990: 312 sqq.).

<sup>171</sup> A utilização desta metáfora da ‘rede’ está em sintonia com a situação de Orestes, acabado de regressar de uma viagem marítima, e com a hesitação, inicialmente, demonstrada. R. Hamilton (1978b: 286) avança a seguinte interpretação: «The movement in the audience’s emotions from doubt to despair and then to joy is mirrored in Orestes’ feelings toward the oracle. The doubt he expresses in the prologue about Apollo’s oracle is reflected in the doubt that the audience must feel at being with contradiction between oracle and dream».

<sup>172</sup> Sumariadas nos vv.78-83. A perseguição das Erínias é o facto que merece maior realce, na medida em que, está directamente relacionada com o motivo da sua expedição à terra dos Tauros.

<sup>173</sup> No v. 89, Orestes entrevê dois modos para se apoderar da estátua: «labovnta d j h] tevcnaisin h] tuvch/ tiniv». Cf. com as palavras sensatas e pragmáticas que Píades viria a proferir nos vv.907-8: «sofw=n ga;r ajndrw=n tou=to, mh; !kbavnta<sup>o</sup> tuvch<sup>o</sup>, / kairo;n labovnta<sup>o</sup>, hJdona;<sup>o</sup> a[lla<sup>o</sup> labei=n». Em *Electra* (610), o Velho também avisaria Orestes de que o sucesso da sua missão dependeria dele próprio e da *tyche*.

<sup>174</sup> Vd. *infra* a análise do prólogo desta peça.

<sup>175</sup> Como reconhece R. Hamilton (1978b: 284) «the prologue establishes the alternate possibilities: Orestes will be killed or he will be saved».

<sup>176</sup> Cf. 1º Episódio (236-391). O plano de Píades sairia gorado: tanto ele como Orestes seriam capturados e, como estrangeiros que eram, entregues à sacerdotisa de Ártemis, Ifigénia, para serem sacrificados em consonância com o *nomos* daquela região. De notar, porém, que, depois da *anagnorisis*, a impureza dos prisioneiros será estrategicamente explorada por Ifigénia na congeminção do plano de fuga e na concretização do *mechanema*, que envolvia o roubo da estátua da Ártemis. O coro será cúmplice do dolo, não se importando de arriscar a sua própria vida para que a acção seja bem sucedido.

eijsi;n oujde;n oujdamou=>» (114b-115). O discurso de Orestes<sup>177</sup> que concluía o prólogo evidenciava o efeito que as palavras sensatas de Píades haviam provocado no seu espírito, agora mais sereno e determinado, porque havia sido delineado um *mechanema* para cumprir o oráculo apolíneo:

pesei=n a[crhston qesvfaton: tolmhtevon.

movcqo° ga;r oujdei;° toi=° nevoi° skh=yin fevrei. (121-122)

Citando as palavras de H. Erbse, poder-se-á concluir que, neste prólogo, o poeta preocupou-se com «die Erwartungen des Zuschauers»:

«Beide Handlungsstränge, der Iphigeniens und der der jungen Männer, bewegen sich nun feindlich aufeinander zu. Schon im ersten Akt werden sie sich zu einem gemeinsamen Geschehen ineinander verschlingen. Daß das ohne weitere Umschweife geschehen kann, ist die Leistung des Prologs der die Gegensätze entfaltet, aber dir künftige Lösung erahnen läßt»<sup>178</sup>.

#### 2.2.2.1.5. *Helena*

Em termos de construção formal, o prólogo de *Helena* (412)<sup>179</sup> é semelhante ao de *Ifigénia entre os Tauros*, as únicas duas tragédias euripídianas que possuem um cenário “exótico”, localizado em terras bárbaras (Egipto e Tauros, respectivamente). A peça inicia-se também com uma *rhexis* “autobiográfica” da protagonista (vv.1-67), à qual se segue uma cena dialogada (68-163) com outra figura dramática, o lendário meio-irmão de Ájax,

<sup>177</sup> Sobre os problemas levantados pelos vv. 116-117, vd. M. J. Cropp (2000: *ad loc.*).

<sup>178</sup> 1984: 201-202.

<sup>179</sup> A datação desta peça não nos levanta grandes problemas, sobretudo pelas informações, directas e indirectas, que a comédia aristofânica nos forneceu. Por exemplo, um escoliasta das *Mulheres que celebram as Tesmofórias*, refere, nos vv. 1012 e 1060, que *Andrómeda* e *Helena* faziam parte da mesma trilogia e haviam sido representadas no ano anterior (412). Além disso, uma famosa cena paródica desta peça de Aristófanes, apresentava a própria figura de “Eurípides” a fingir que representava o papel dessa sua ‘nova’ heroína: «th;n kainh;n JElevnhn mimhvsomai» (850). Apesar de a paródia aristofânica não fazer referência a um dos temas nucleares da peça euripídina – o *eidolon* –, podemos repetir as palavras de F. Lourenço (1995: 283) e considerar que, nas *Mulheres que celebram as Tesmofórias*, «*Helena* surge como uma espécie de decantação de tudo quanto de sofisticado havia na poética euripídina».

Para uma análise das «citações» que *As Mulheres que celebram as Tesmosfórias* fazem da *Helena* euripídiana, vd. W.G. Arnott (1990: 1-2) e F. Lourenço (1995: 279-285).

Teucro<sup>180</sup>, um «provswn protatikovn». Todavia, ao contrário do que acontecia em *IT*, a segunda parte do prólogo apresenta-se como uma «kohärente Szenene», segundo a classificação proposta por Hans W. Schmidt, pois «zu dem Proömsprecher tritt eine zweite Person und beginnt mit diesem den Dialog»<sup>181</sup>. Estas duas cenas que compõem o prólogo têm uma declarada função expositiva e, por isso, encontram-se estruturalmente articuladas; na sua ‘totalidade’, este prólogo, repetindo as palavras de A. Lesky, revela-se «muito necessário por causa dos pressupostos da obra»<sup>182</sup>.

Encontramo-nos perante um «Anagnorisis-Drama»<sup>183</sup>, idêntico a *Íon* e a *Electra*, *Helena* mas trata-se de peça ‘diferente’<sup>184</sup> em muitos e variados aspectos e, por essa razão, tem inspirado as mais díspares classificações<sup>185</sup>. Sem nos determos nessa questão tão antiga e que ainda, hoje, se afigura polémica, importará, tão-somente, fixarmo-nos numa ideia nuclear, que A. M. Dale, na “Introdução” da sua edição da peça, resumiu nos seguintes termos:

«For Euripides and his audience the Helen was a ‘tragedy’, and the concept is a hospitable one...»<sup>186</sup>

Em relação ao prólogo, a mesma autora<sup>187</sup> realça que, à semelhança do que acontecia

---

<sup>180</sup> Na “Introdução” à sua edição da peça, H. Grégoire ([1950]1985:17) considera a presença de Proteu como uma das «nombreuses singularités plus ou moins choquantes de cette insolite *Hélène*» que só se poderá justificar, repetindo as palavras de Patin: «pour la volonté du poète et pour le besoin de son exposition; l’ exposition faite, il s’en va pour ne plus reparaitre». Outra opinião é perfilhada, por exemplo, por A. Lesky ([<sup>3</sup>1971]1995: 415) ou A. P. Burnett (1971: 76-77), para quem «the Teucer episode (...) set the pattern and points to a consanguinity in the case of Helen, Menelaus and Thenoe».

<sup>181</sup> 1971: 7.

<sup>182</sup> [<sup>3</sup>1971]1995: 415

<sup>183</sup> Cf. H. Erbse (1984: 205).

<sup>184</sup> Como sugere G. Zuntz (1960: 202), «Aristophanes’ parody in the *Thesmophoriazusa*, presented at the earliest possible occasion after the first performance of the *Helen*, gives invaluable evidence as to what, in the tragedy, had struck the common man».

<sup>185</sup> A título de exemplo, citemos apenas dois críticos reputados que evidenciam posicionamentos muito diferentes em relação a esta peça. A.P. Burnett (1971: 76) considera que, pelo seu «tom satírico», *Helena* está próxima de *Alceste*, onde o prólogo também «summarizes the whole action». Mas outra é a opinião defendida por H.D.F. Kitto ([1931]1990: 221): embora a inclua no grupo das «tragicomedias», atreve-se a sugerir que se trata de uma «alta comédia», onde não se registam quaisquer «traços do elemento satírico» que havia caracterizado a «urbana e sofisticada *Alceste*».

Vd. ainda H. Grégoire ([1950]1985: 11 sqq.), A. J. Podlecki (1970: 401-418), G. Zuntz (1960: 201-227), A. M. Dale ([1967]1996: vi-xxviii) e A. Lesky ([<sup>3</sup>1971]1995:414-415) e C. Segal ([1971]1986]:221-241).

<sup>186</sup> [1967]1996: ix.

<sup>187</sup> Cf. *Ib.*: xi. Devido à profecia de Hermes, referida nos vv. 57-59. Cf. G.M. A. Grube (1941: 352), G. Zuntz (1960: 222) e R. Hamilton (1978: 288).

em outras peças euripídianas, também este continha a ‘promessa’ de que o ‘final’ seria ‘feliz’.

Logo com o primeiro verso da peça, deixaria por certo, qualquer espectador estupefacto. A *skene* representava a fachada do palácio do rei do Egito e a protagonista iniciava a sua *rhesis* como uma ‘suplicante’, refugiada junto de um túmulo que, só posteriormente (63b-65a), seria identificado como sendo de Proteu. Esta primeira ‘surpresa’ visual ganhava ainda maior impacto com a descrição do espaço dramático da peça. O rio Nilo (v.1: Neivlou...rJoaiv) constituía a primeira indicação geográfico-cénica, cuja localização era, logo a seguir, explicitada pela expressão «Aijguyptou pevdon» (2). Este cenário egípcio<sup>188</sup>, completamente inesperado para uma tragédia sobre a espartana Helena, que a tradição homérica responsabilizara pela Guerra de Tróia, prenunciava que algo de ‘estranho’ se iria passar nesta peça. É evidente que, quem se recordasse da Palinódia de Estesícoro<sup>189</sup> ou da versão egípcia do mito transmitida por Heródoto<sup>190</sup>, perceberia que esta versão do mito de Helena não era pura ‘invenção’ do poeta, pois, encontrava-se alicerçada numa tradição poética muito antiga<sup>191</sup>, que aludia a outras versões mais “romanescas” que não constavam da epopeia homérica<sup>192</sup>. O virtuosismo dramático e uma *poiética* singular ‘nova’ permitiram a Eurípides criar uma ‘nova’ Helena, em nada semelhante à figura tradicional que aparecia em *Andrómaca*, *Hécuba* e nas *Troianas*.

E como Eurípides «was always ready for a game with his audience»<sup>193</sup>, introduziria, logo a seguir, uma outra ‘história’ inesperada: a do rei Proteu (4-5) e sua descendência (6-

---

<sup>188</sup> Cf. E.El.1280-1283. Como *deus ex machina*, Castor anuncia que as honras fúnebres a Clitemnestra serão prestadas por Helena e Menelau que acabam de regressar do palácio do rei Proteu do Egito. Note-se que embora não seja possível fixar a data precisa desta peça, ela seria certamente anterior a *Helena*.

No êxodo de *Orestes* (1630 sqq.), Apolo informa que Helena foi resgatada e salva por ele próprio, ao contrário do que se pensava. Este *volte face* inesperado tornava claro que Helena não estava sujeita à justiça humana, porque era ‘imortal’.

Para uma análise detalhada dos aspectos cénicos do prólogo da peça vd. Graham Ley (1991: 25-34).

<sup>189</sup> Ingrid E. Holmberg (1995: 22sqq.) apresenta uma síntese circunstanciada das hipotéticas relações que se podem estabelecer entre as versões não-homéricas do mito de Helena, em particular a de origem estesicórea, e a “recriação” dramática de Eurípides.

<sup>190</sup> Cf. 2.112 sqq.

<sup>191</sup> Sobre esta questão vd. os estudos de Netta Zagagi (1985: 63-88), M. Guardini (1987: 56-62) e Ingrid E. Holmberg (1995: 19-42). O posicionamento desta A. contrapõe-se à interpretação de P. Vellacott (1975: 127-148), para quem *Helena* pressupunha uma crítica negativa à tradição homérica: «What Euripides seems to be doing in Helen is exploring the ramifications of certain incidents and ideas expressed but not emphasized or fully developed in Homer. I thus consider the more subtle ways in which Euripides exploits elements from the Homeric tradition which that may repress but does not completely erase» (20-21).

<sup>192</sup> Embora a tradição homérica tenha criado para Helena a imagem de uma mulher “adúltera”, R. Eisner (1980) crê que a situação da ‘nova’ Helena euripídiana encontra algumas correspondências na figura de Penélope na Odisseia. Sobre as “metamorfoses” de Helena, vd. o estudo de M. Suzuki (1989).

<sup>193</sup> Cf. W. G. Arnott (1973: 63).

15). Helena informa que o antigo rei do Egipto já tinha morrido e que da sua ligação com a ninfa Psâmata, deixara dois descendentes: um filho de nome Teoclímeneo (9) e uma filha que inicialmente recebera o nome de *Eido*<sup>194</sup> (11), mas agora era denominada Teónoe<sup>195</sup> (13), porque

..... tav qei=a ga;r  
ta; t j o[nta kai; mevllonta pavnt j hjpivstato,  
progovnou labou=sa Nhrevw° tima;° pavra. (13b-15)

Esta referência a uma jovem que possuía dois nomes e que havia herdado poderes proféticos invulgares, permitia uma transição para a ‘história’ seguinte, desta vez, a da protagonista. A primeira referência à sua *persona* ocorre, estranhamente, no plural sob a forma pronominal « jHmi=n» (16), mas a sua apresentação segue o esquema tradicional: primeiro indica qual é a sua pátria (Esparta); de seguida faz uma referência velada, mas repleta de significado, à sua ‘dupla’ ascendência<sup>196</sup>, identificando Tíndaro como seu pai, mas recordando, a propósito, a ligação amorosa entre Zeus e Leda (16-21), o outro substrato mítico-lendário do seu nascimento. Depois de se interrogar sobre ‘significado’ dos mitos (21)<sup>197</sup>, nomeia-se no v. 22, mas como ‘sujeito’ passivo: «JHlevnh d j ejklhvqhn».

Inicia-se, então a narração dos infortúnios que marcaram o seu “passado” (23-48). Os factos mítico-lendários tradicionais surgem em primeiro lugar; o julgamento das deusas no Monte Ida, a promessa de Afrodite a Páris e o dolo engendrado por Hera aparecem como uma espécie de introdução “mítica” ao tema central da peça: o do ei[dwlon.

\$Hra de; memfpei=s j ou}nek j ouj nika=/ qeav°,

---

<sup>194</sup> L. Méridier (1911: 109) sublinha que «le surnom donné à Eido est mentionné au vers 13 avant l'exposé des raisons qui expliquent: l'effet est énoncé avant la cause». C. Whitman (1974:53) considera que Teónoe é uma «remarkable creation, quite without parallel among the characters of extant Greek drama». Sobre esta personagem cf. ainda R. Hamilton (1985: 68) e W. G. Arnott (1990: 4)

<sup>195</sup> Cf. vv. 821-823 e 865-1029.

<sup>196</sup> Cf. K. V. Hartigan (1981: 24): «the mythical doubling gives a framework for the dramatic dualities as well as presenting the philosophical issues». Ao nomear-se, Helena põe causa a veracidade da sua paternidade.

<sup>197</sup> Sob a forma de uma oração condicional: «eij safh;° ou|to° lovgo°».

Ao longo da peça, os mitos de Deméter e de Perséfone aparecerão também associados ao mito de Helena, mas o de Leda parece ser o mais importante, no prólogo, na medida em que introduz dois temas dominantes: o da violência e o do dolo, divinos e humanos. Cf. K. V. Hartigan (1981: 22-23).

ejxhnevwmwse ta]m j jAlexavndrw/ levch,  
divdwsí d j oujk e[m j, ajll j oJmowvsas j ejmoi;  
ei[dwlon e[mpnoun oujranou= xunqei=s j a[po. (31-34)

Como observou Charles Segal<sup>198</sup>, a partir dessa «existência dupla» da figura de Helena Eurípides (re)construiu o *mythos* com base num contraste entre “realidade” e “aparência” que viria a constituir o núcleo temático dominante de toda a estrutura dramática da peça<sup>199</sup>. A coexistência desses «dois mundos» propiciará, ao longo da peça, um sem número de ramificações temáticas, que o poeta explorará de uma forma simbólica nas mais variadas vertentes: mitológicas, epistemológicas, éticas, políticas, sociais ou mesmo até filosóficas.

Por exemplo, na digressão que se estende pelos vv. 36-43, Zeus é apontado como o verdadeiro ‘causador’ (36-37) dos infortúnios (*dusthvnoisin*) que a Guerra de Tróia trouxe a gregos e troianos, somente para celebrar Aquiles (41). O tema da ‘guerra’ permitiu a Eurípides entrelaçar duas questões de fundo que viriam a enformar o enredo da peça: a dicotomia realidade/aparência e a oposição vida/morte<sup>200</sup>. Num certo sentido, Helena aparecia no prólogo como uma «figura» ‘viva’ de uma *persona* que se julgava ‘morta’, pois o ei[dwlon «era uma espécie de morte ritual»<sup>201</sup>. Ela nunca estivera em Tróia, porque Hermes – o deus que também tinha por missão ‘conduzir’ os mortos ao Hades – levava-a, através do Éter<sup>202</sup>, para o Egipto, onde permanecera sempre fiel a Menelau (48). Essa ‘imagem’ de inocência na questão da guerra e de fidelidade no casamento não condiziam com a sua reputação de esposa infiel e causadora de uma guerra terrível, e, por isso, ela apresentava-se como um vítima da *tuvch*, que, injustamente, estava condenada a sofrer por

---

<sup>198</sup> Cf. [1971] 1987: 225: «Hélène a une existence double: elle vit à la fois dans le monde des apparences et dans le monde de la réalité. (...) L’ironie suprême de la pièce, c’est que finalement elle refuse de décider lequel des aspects de ces deux mondes est vraiment la réalité».

<sup>199</sup> Partilhando uma interpretação idêntica, W. G. Arnott (1990:4) acrescenta: «The parallel existence of these two Helens also enable Euripides to develop that contrast between appearance and reality which acts as a major thematic unifier between the first half of the play (focused on the real and spurious Helen) and the second (focused on her real and fiction husband».

<sup>200</sup> *Ib.*: 229:«C’est dans l’image, l’*eidôlon*, que, dès les prologue, s’accomplit cette fusion, car l’*eidôlon* pose le problème métaphysique des apparences (*kenh; dovkhsi*°, 36) mais aussi un problème moral: le caractère illusoire de la vie héroïque, l’inanité (*kenovn*) de la guerre et de la victoire».

<sup>201</sup> Esta é a interpretação de M. Guardini (1987:58), para quem a «ressurreição» da protagonista só se concretiza no momento em que se dá o reencontro dramático entre ela e o seu *eidolon*, quando Menelau chega ao Egipto.

<sup>202</sup> Implicitamente, esta situação era paralela à do rapto de Perséfone, descrito no *Hino Homérico a Deméter*. Cf. vv. 1301-1388.

causa do seu *eidolon*. Desde o princípio do drama, Helena aparece como uma ‘vítima’ dos caprichos divinos e os reveses do seu ‘destino’ encontram-se, de certo modo, inseridos na mesma linha de infortúnios que a Guerra de Tróia causara a inúmeros inocentes. Por essa razão, Donatella G. Papi sugere que

«The myth of the *eidolon* thus became a metaphor for the human condition in which man is as the mercy of *tuvch* which determines the course of his life»<sup>203</sup>.

Restava-lhe confiar na promessa que Hermes lhe havia feito (57-59) de um dia, poder regressar a Esparta e viver em paz com o seu marido. Mas esta profecia encontrava-se ameaçada no presente, pelo facto de o filho de Proteu, Teoclímeneo<sup>204</sup> (9-10<sup>205</sup>; 63-63) a querer desposar à força. Por esse motivo, Helena encontra-se ajoelhada, em atitude de súplica (iJkevti°), junto ao túmulo de Proteu,

..... i{n! ajndri; tajma; diaswvsh/ levch,  
wJ°, eij kaq j JEllavd j o[noma dusklee;° fevrw,  
mhv moi to; sw=mav g j ejnqavd j aijscuvnhn o[flh/. (65-67)

Estes versos finais da *rhexis* monológica, onde ganhava evidência a *eusebeia* da protagonista, criavam, por um lado um certo *suspense* em relação ao seu ‘futuro’, que naquele momento se encontrava ameaçado não só pela força sobrenatural da *tyche*<sup>206</sup>, mas também pela assédio do mortal Teoclímeneo, seduzido pela sua beleza. A conjugação destes dois factores apareciam entretrecidos na construção da situação dramática que, de certo

---

<sup>203</sup> Cf. 1990: 4. Sublinha-se a ideia de que a estrutura dramática da peça se encontra alicerçada na dicotomia “aparência/realidade” que, na primeira parte, se refere a Helena, e, na segunda, a Menelau, o marido real/fictício. Autores como A.P. Burnett (1960: 151 sqq.; 1971: 76-100), C. Segal (1970), C. Whitman (1974: 35-84), K. V. Hartigan (1981: 23 sqq) , N. Zagagi (1985: 85) e W. G. Arnott (1990) procuraram demonstrar como essa dicotomia se revela um “princípio construtivo” nuclear da acção dramática da peça.

<sup>204</sup> Cf. e.g. 590 e 795. Para esta ‘nova’ Helena, a ‘fidelidade’ tornara-se um dos seus mais nobres atributos. Cf. C. Whitman (1974: 52 sqq.)

<sup>205</sup> Duvida-se da autenticidade destes versos, mas os problemas de interpolação não se justificam por razões métricas. Cf. a edição de A.M. Dale ([1967]1996: *ad loc.*) e H. Erbse (1984: 210-211)

<sup>206</sup> Note-se, no entanto, citando as palavras de D. G. Papi (:28), que «the influence of the *tuvch* does not reduce man to the merely passive object, for man is capable of interacting in a responsible manner with the situations in which he is forcefully placed». Sobre o conceito de *tuvch* na tragédia, vd. António Manuel Rebelo (1995).

modo, reflectia a realidade da vida humana, continuamente sujeita a um complexo jogo de interrelações entre forças humanas e divinas.

Na cena seguinte (68-163), a entrada de Teucro causaria no mínimo alguma estranheza, especialmente porque o poeta não fornecera, no início, qualquer pista acerca da sua identidade. Essa estranheza era partilhada também pela própria figura que, recém-chegada a uma terra desconhecida, se mostra espantada com tudo o que os seus olhos viam: o palácio de Proteu (69) e, sobretudo, a imagem (*mimema*) ‘maldita’ da mulher que provocara a guerra terrível entre gregos e troianos, e por isso era odiada pela Hélade inteira (81):

w\ qeov, tivn j ei\don o[yin\_ ejcqivsthv oJrw=  
gunaiko;° eijkw; fovnion, h{ m j ajpwvlesen  
pavnta° t j !Acaiouv°. Qeov s j, o{son mivmhm j e[cei°  
@Elevnh°, ajpoptuvseian. (72-75a)

Ao contrário do que acontecia em outros dramas de *anagnorisis*, como por exemplo *IT*, esta segunda parte do prólogo não estava directamente relacionada com a intriga<sup>207</sup> e, à primeira vista, parecia “despropositada” e difícil de se enquadrar na estrutura da peça. De facto, nesta peça, Eurípides utilizou procedimentos técnico-compositivos pouco vulgares, se a compararmos com outras peças do mesmo “tipo”, que, como por exemplo, *IT*, *Electra* e *Orestes*, entrelaçam três motivos literários antigos: *nostos*, *anagnorisis* e *mechanema*<sup>208</sup>. A inclusão da “cena de Teucro” na segunda parte do prólogo retardava a tão esperada *anagnorisis*, embora, de um ponto de vista temático, aparecesse perfeitamente articulada com a *rhexis* anterior, como frisou C. Whitman<sup>209</sup>. Defendendo também uma relação de complementaridade entre as duas cenas do prólogo desta peça, H. Erbse afirmou:

«Diese Szene ergänzt eines dramatischen Auftrittes die Mitteilung, die Helena in

<sup>207</sup> Cf. C. Whitman (1974: 40 sqq)

<sup>208</sup> A composição destas tragédias “tardias” de Eurípides foi estudada por M. Quijada (1991).

<sup>209</sup> 1974: 40-41. Desempenhando um papel idêntico ao de um “mensageiro”, Teucro era o único herói aqueu vivo que, na sua viagem de regresso a Chipre, poderia ter passado pelo Egipto e, assim, encontrar-se com Helena e informá-la do que se havia passado em Tróia. Por esse facto, C. Whitman considera Teucro uma figura, «tematicamente», relevante no drama.

der Prologrede von ihrem Blickpunkt aus gemacht hat»<sup>210</sup>.

A identificação de Teucro processa-se ao longo da esticomitia que estabelece com Helena e segue o esquema tradicional: nomeia-se e refere o seu *genos* (87-88), explicando, de seguida, a razão da sua presença naquelas margens do Nilo (v. 90: fora banido da sua terra natal). Ao apresentar-se como irmão do lendário herói Ájax (v.94: w[les j ejn Troiva/qanwvn), introduz um dos temas versados, anteriormente, por Helena, na sua *rhesis*: o da Guerra de Tróia. Embora fosse um dos sobreviventes, ele próprio considerava-se também uma ‘vítima’ dessa guerra devastadora que vitimou vencedores e vencidos (106-110).

Do seu interlocutor, Helena deseja obter informações precisas sobre os eventos passados, particularmente, os que estavam relacionados com o seu *eidolon* e com o destino dos seus familiares<sup>211</sup>. As informações que Teucro lhe apresenta como “verdadeiras” revelam-se consternadoras: não se conhece o paradeiro da “Helena” de Tróia (126); supõe-se que Menelau tenha morrido(132), tal como a sua mãe (133-136), e os gémeos Tindáreos, Castor e Pólux (138), também não sobreviveram ao desgosto que a sua irmã lhes havia provocado (142)<sup>212</sup>.

É evidente que a exposição de Teucro sobre a Guerra de Tróia aparecia enquadrada dentro dos parâmetros dicotómicos que haviam sustentado a primeira parte do prólogo: a antinomia ilusão/realidade e a oposição vida/morte. Mas por outro lado, possibilitara uma exploração dramática, e muito eficaz em termos teatrais, da “duplicidade” de Helena, expressa, com uma subtilidade e ironia supremas, nos seguintes passos:

\$Wsperv, g j, oujde;n h|son, ojfqalmoi=° oJrw= (118)<sup>213</sup>.

JElevnh/ d j o}moion sw=m j e[cous j ouj ta;° frevna° (160).

Nos momentos finais do prólogo da peça, é a vez de Teucro questionar Helena sobre um assunto do seu interesse pessoal. Como os ventos impediam a sua viagem de regresso a

---

<sup>210</sup> 1984: 215.

<sup>211</sup> No v. 120, Teucro mostra-se relutante a falar dessa “mulher”, que, juntamente com o marido, são dados como “desaparecidos” (ajfanhv°:126). Posteriormente, acrescentará que toda a Hélade supõe que Menelau tenha morrido na viagem de regresso (129-132).

<sup>212</sup> Note-se que todas estas notícias careciam de fundamento e o desenrolar da acção demonstraria que eram falsas. Cf. 386-436; 1310; 1642 sqq.

Chipre, ordenada por Apolo, desejava que ela obtivesse da profetisa Teónoe<sup>214</sup> um oráculo<sup>215</sup> que lhe garantisse um bom regresso (145-150). Helena aconselha-o, muito simplesmente, a fugir (151), pois, naquele momento, a sua vida corria perigo, não por causa dos ventos contrários, mas porque o filho de Proteu, que se encontrava ausente numa caçada, prescrevera que todos os estrangeiros que abordassem o seu país fossem imolados<sup>216</sup> (152-155). Perante este perigo iminente – protagonizado na figura de Teoclímene que Helena também receava, por outras razões – Teucro apressa-se a abandonar a cena. Ao despedir-se da sua interlocutora, que não pode deixar de considerar fisicamente idêntica (160: ο}μοιον sw=ma) à tal “Helena” de Tróia, embora possuidora de um ‘espírito’ completamente diferente (ta;° frevna°), deseja-lhe, simplesmente, ‘boa sorte’<sup>217</sup>:

..... su; d j ei[h° eujtuch;° ajeiv, guvnai (163).

Incapaz de distinguir a “aparência” da “realidade”, reconhece todavia, que em relação àquela figura de Helena, não existia correspondência entre o *onoma* e o *pragma*.

#### **2.2.2.1.6. As Fenícias**

Se é permitido dizer que com *Helena*, Eurípides “reinventou” o mito, algo semelhante poderá ser dito também em relação às *Fenícias* (c.411-409)<sup>218</sup>, uma “tragédia tebana”<sup>219</sup>, onde o virtuosismo e a versatilidade da *poiesis* euripídica se revela de uma forma

---

<sup>213</sup> Sobre os problemas de ordenação textual dos vv.115-123, vd. D. Sansone (1982: 56-58).

<sup>214</sup> Ela só entrará em cena no v. 865, mas tornar-se-á, por decisão própria (887), uma coadjuvante de Helena e Menelau. Cf. G. Zuntz (1960: 204 sqq) e C. Whitman (1974: 53 sqq) que considerou esta profetisa como «a remarkable creation, quite without parallel among characters of extant Greek drama».

<sup>215</sup> Cf. C. Whitman (1974: 41).

<sup>216</sup> Cf. *IT*. 34-41. Tanto a acção de *IT* como a de *Hel.* passam-se em terras ‘bárbaras’ que tinham como *nomos* sacrificar os estrangeiros. Os conflitos humanos não se circunscreviam, na tragédia, às leis ou aos ritos culturais de Atenas.

<sup>217</sup> Recorde-se a interpretação que C. Whitman (1974:42) dá ao desta cena: «Perhaps his words serve to foretell the happy outcome, but one feels that Teucer has been somewhat opportunistically exploited and peremptory dismissed».

<sup>218</sup> Sobre os problemas que a datação desta peça suscita vd. as edições de E. Craick (1988: 40-41) e de D. Mastronard ([1994]1996: 11-14). Este último autor não exclui a hipótese de uma datação mais tardia (15).

<sup>219</sup> Veja-se, a propósito, o estudo de F. Rodrigues Adrados (1995:151-153).

verdadeiramente admirável<sup>220</sup>. A tonalidade exótica que havia colorido o argumento de *Helena*, encontra-se, desta vez, restringida ao coro que, numa peça sobre a saga dos últimos descendentes dos Labdácidas<sup>221</sup>, aparecia constituído por servas “fenícias”<sup>222</sup>, consagradas a Apolo, que, no decurso da sua viagem para Delos, se haviam detido em Tebas. A iniciar o capítulo que G.A.M. Grube dedicou à análise desta peça, encontramos as seguintes palavras:

«THE POENICIAN WOMEN shows what bold changes a dramatist could make in even the best-know legends...»<sup>223</sup>.

As várias *JUpoqevsei*<sup>o</sup> da peça<sup>224</sup> demonstram como, já para os autores antigos, não passara despercebido o facto de que, nesta peça, se retoma o mesmo episódio mítico-lendário dramatizado por Ésquilo nos *Sete contra Tebas*<sup>225</sup>, mas a dimensão emocional e os efeitos visuais que Eurípides emprestaria ao *mythos* ganhariam um forma de expressão trágica singular e dramaticamente “inovadora”<sup>226</sup>.

---

<sup>220</sup> J. de Romilly ([1970]1994:151) salienta que *As Fenícias*, a par de *Orestes e Ifigénia em Áulis*, são as peças, onde melhor se evidenciam «la variété et la souplesse du talent d’Euripide».

<sup>221</sup> Sobre o tratamento do mito vd. R. Aélión (1983: I, 197-228), C. C. Mueller-Goldingen (1985:14-36) e D. Mastronard ([1994]1996: 17-30).

<sup>222</sup> No párodo (202-260) as acólitas fenícias de Apolo, possivelmente trajadas com vestes exóticas, justificariam a sua presença em Tebas, as suas origens e o seu destino. Como observa E. Craick (1988:181 sqq.), o título da peça referia, logo à partida, a identidade do coro, mas mesmo assim essa “inovação” não deixaria de causar alguma surpresa ao espectador. Cf. A. Lesky ([<sup>3</sup>1971]1995:421) e, principalmente, o estudo de M. B. Arthur (1977: 163-185) sobre as odes corais desta peça, que, na opinião da A., «provide the critical link between the themes of fatherland and family, of the heroics of the past and the disgrace of the present, of the forces that foster and those that subvert the social and political order, and finally, between the bright light of Apolo and Ares’ dusky glow» (164). Em relação ao párodo, a mesma A. salienta que ele providencia uma articulação dramática entre três espaços importantes para a peça: Fenícia-Delfos-Tebas: «Seen from the chorus’ point of view, Phoenicia is the past, Thebes is the present, and Delphis the future» (169).

<sup>223</sup> 1941:353.

<sup>224</sup> A edição publicada por E. Craick (1988:58-61) colige os fragmentos conhecidos das *Hipotheseis* da peça.

<sup>225</sup> As relações intertextuais entre esta peça e *As Fenícias* têm sido estudadas por muitos autores, especialmente a “cena dos escudos” (1104-40) e a *teichoskopia* (103-201) que, de certo modo, a preparava logo no prólogo. Entre o grande número de autores que se dedicaram a esta questão, limitar-nos-emos a citar os nomes de D.J. Conacher (1967:227-230), R. Aélión (1983:I, 197 sqq.), H. Foley (1985: 112-132), B. Goff (1988: 135-152) e M. F. Sousa Silva (1985-1986: 15-18). Note-se, no entanto, que esta última autora, bem como um estudo posterior de Carmen L. Soares (1990: 30-46), considera que o texto euripídico está mais próximo do da famosa “cena dos escudos” do canto III da *Ilíada*, do que do modelo esquiliano.

<sup>226</sup> Num estudo comparativo das duas peças, S. Saïd (1985:501-527) conclui que *As Fenícias* são uma peça completamente diferente dos *Sete Contra Tebas* e também não é possível compará-las a *Antígona* ou ao *Rei Édipo* sofoclianos(526-7). E. Craick (1988: 36), a propósito das relação desta peça com as outras tragédias tebanas (além dos *Sete*, *Antígona* e *Rei Édipo*, havia ainda a peça póstuma de Sófocles, *Édipo em Colono*, e *As Suplicantes* de Eurípides), afirma:«Euripides in *Phoenician Women* does not invent a totally new angle (as he seems to have done in *Antigone*, produced probably a few years later); but rather combines many old components in a new and piquant way». E algumas páginas depois, acrescenta: «Euripides seems to rely on familiarity with the myth and with previous dramatic treatments to secure an effective impact for his innovations» (41). Cf. G. A. E. Luschign (1995:166- 237).

Para H.D.F. Kitto, *As Fenícias* não são uma «peça trágica», mas também não se enquadram na categoria das «tragicomédias» e dos «melodramas», porque, logo a partir do prólogo («não convencional, mas brilhante e interessante»), a sua «forma dramática» envereda por um «caminho puramente espectacular»<sup>227</sup>, que faz brilhar mesmo os elementos mais convencionais. À imagem do que se passa com a toda a estrutura da peça<sup>228</sup>, também no concernente ao prólogo, *As Fenícias* revelam procedimentos técnico-compositivos muito peculiares, embora em termos de construção externa optem pela tradicional estrutura bipartida: um monólogo de ‘abertura’ (1-88) que apresenta, todavia, uma extensão inusitada – o mais longo de todos os conhecidos – e uma segunda parte dialógica, que utiliza o *ajmoibai=on* e toma a forma de uma *teichoskopia* (89-201)<sup>229</sup>.

Numa *skene* mais ampla, que representava a fachada do palácio real de Tebas com uma larga porta central e, possivelmente, “espaço” destacado num nível superior<sup>230</sup>, aparecia Jocasta, viva<sup>231</sup>, cuja aparição em cena teria causado, certamente, uma grande impacto na audiência. A ela confiou o poeta o tradicional ‘monólogo de abertura’<sup>232</sup>, que aparece

---

<sup>227</sup> [1939]1990: 308-309. Acrescenta ainda o autor: «É mais do que a revisão habitual dos acontecimentos que vimos ser a sua tarefa habitual e razoável em Eurípides, pois do princípio ao fim faz todos os esforços para se manter com vida».

<sup>228</sup> Veja-se a análise de D.J. Conacher (1967:233–245). Este autor considerou que *As Fenícias* são a peça «mais original», mas também «a mais intrincada» de todas, especialmente pelos seguintes aspectos: «that Euripides is not, in this play, concentrating with tragic intention on a single theme; that the trilogy material contains a series of deterministic curse fulfillments which illustrate, paradoxally, the disastrous results of human passion; that the new elements introduced into the legend, some are designed to fit the ‘mythological’, some the humanistic or secular aspects of this paradox» (233). Sobre a complexidade desta peça, vejam-se ainda as interpretações de T.B.L. Webster (1966:94), A. N. Michelini (1987:98) e G. A. E. Luschnig (1995:161 sqq.).

<sup>229</sup> Esta bipartição do prólogo é aceite por H. Erbse (1984:222-247), C. Mueller-Goldingen (1985:37-64) e E. Craick (1981: 64-165).

<sup>230</sup> Sobre os problemas cénicos do prólogo vd. *infra*. De momento importará recordar que, nesta peça, o texto contém um número muito elevado de indicações cénicas e refere, explicitamente, indumentárias e gestos dos actores. De todas as peças euripídicas, é a que confere maior atenção às questões relacionadas com a “visualidade” da acção e a que fornece maiores informações cénicas. Por exemplo, várias vezes se refere a grandeza do palácio que apresentaria uma parte mais elevada (possivelmente, uma espécie de ‘torre’) a que se acedia por umas escadas, não visíveis para a audiência (89-90, 100, 1069), e as alusões ao seu ‘interior’denotam uma certa precisão:os aposentos de Édipo (64-67) são separados dos compartimentos reservados às mulheres (89, 194, 1275). Todavia, mais ‘realistas’ serão as alusões ao espaço exterior: a cidade de Tebas e seus arredores. Veja-se, a este propósito, E. Craick (1988:163).

<sup>231</sup> Recorde-se que Sófocles, em *Antígona* (53-54) e *Rei Édipo* (1446 sqq.), seguira a versão épica de que Jocasta se suicidara depois da revelação terrível do “incesto”.

D.J. Mastronard ([1994]1998:15) pensa que, nesta peça, a máscara de Jocasta a representaria como «uma mulher velha, já sem cabelo e trajada de negro».

<sup>232</sup> A *rhesis* monológica de Jocasta foi dividida em quatro partes (vv. 1-31; vv. 32-68; vv. 69-83; vv. 84-87) por H. Erbse (1984:223.37) e em três (vv. 1-31; vv. 32-62; vv.63-87) por C. Mueller-Goldingen (1985: 35-70).

emoldurado por duas “invocações”<sup>233</sup>: a apóstrofe inicial a Hélios (1-3)<sup>234</sup> contrapõe-se, no final da *rhexis*, à invocação a Zeus (85-87).

Depois da breve invocação a Hélios<sup>235</sup>, Jocasta (4-6) narra os antecedentes mitológicos da sua família (com omissões e adições significativas), que pela sua origem muito remota se encontram ligados à história primitiva da cidade de Tebas: um ‘raio de infelicidade’<sup>236</sup> ( *dustuch=... ajkti=na* :4-5) iluminou o dia que Cadmo veio da costa Fenícia até Tebas (6). Esta ligação do mundo sobrenatural ao mundo dos homens deixava entrever que os infortúnios da geração de Cadmo tinham um motivo inexorável<sup>237</sup>. Depois de referir os descendentes de Cadmo (5-9), Jocasta faz a sua apresentação<sup>238</sup>: é a filha de Meneceu, irmã de Creonte, a quem chamaram Jocasta e com quem Laio casou (10-13a)<sup>239</sup>. Como o seu casamento não dava ‘frutos’ (13b 16), Laio resolveu recorrer ao “oráculo” de Apolo, cuja resposta aparece transcrita nos vv. 17-20: não deveria ‘semear’ (mh; *spei=re*) um filho contra a vontade dos deuses (*daimovnwn biva*:18), pois, caso o fizesse, ele matá-lo-ia (*ajpoktenei*=:19) e todo o seu *oikos* caminharia sobre sangue (20). Esta premonição de que a desobediência de Laio afectaria tanto o *oikos* como a *polis* de Tebas era uma das muitas

---

<sup>233</sup> Este estilo de *Ringcomposition* transforma o ‘monólogo’ numa espécie de cena “fechada”, delimitada por dois *Rahmen*, que utilizam uma linguagem metafórica idêntica, baseada numa imagética ‘luminosa’: mais ampla, na apóstrofe a Hélios (a ‘rapidez’ do ‘movimento cíclico’, a luz ofuscante, o brilho do ouro e destruição do fogo) e mais condensada na invocação a prece a Zeus («*w* hjaenna;<sup>o</sup> oujranou= *naivwn ptuca*»: 84). Sobre a importância desta dicotomia “luz-trevas”, justaposta à de “visão-cegueira”, na estruturação temática das *Fenícias*, veja-se A. J. Podlecki (1962: 357-362) e E. Rawson (1970: 110 sqq.). Recorde-se que M. do Céu Fialho (1992) estudou a tragédia sofocliana à luz destes pares dicotómicos.

<sup>234</sup> Os dois primeiros versos da peça constam da tradição codicológica medieval, mas encontram-se omissos nas fontes papirológicas. As questões de autenticidade foram, amplamente, discutidas por Michael W. Haslan (1975: 149-175) e, mais tarde, sintetizadas por C. Mueller-Goldingen (1985: 37-39) e D. J. Mastronard ([1994]1996): *ad loc.*, que como H. Erbse (1984:224-5), são a favor da inclusão destes versos, por razões de coerência e coesão textuais.

<sup>235</sup> Veja-se a interessante interpretação que G. A. E. Luschnig (1995:72) faz desta invocação ao Sol.

<sup>236</sup> H. Erbse (1984:223) sublinha o contraste que se estabelece entre os vv. 1-3 e 4-6: «*die prachtvollen Prädikationen*» de Hélios e o “desabafo” de Jocasta.

<sup>237</sup> No entanto, como afirma D.J. Conacher (1967:234):«*even in this prologue where divinely appointed tychê predominates, natural causes begin to appear as well, as we see human passion, folly and weakness, and the (misdirected) human such for knowledge, co-operating in the divine fulfillment of prophetic warnings and familial curses*».

<sup>238</sup> Conforme é referido por G. A. E. Luschnig (1995:175), estas referências à sua própria genealogia não são irrelevantes, pois ela é o elo de ligação entre os descendentes de Cadmo e a lenda da Esfinge.

<sup>239</sup> Cf. C. Mueller-Goldingen (1985:40) que entende que estas referências genealógicas exercem uma dupla função: «*Der Zuschauer wird über die Voraussetzungen der Handlung informiert. Er erfährt im einzelnen, wie Euripides den Mythos handhabt und im Vergleich zu Sophocles ändert. Dabei ist grundsätzlich davon auszugehen, daß es einer derartigen Information bedarf, da der Zuschauer zwar über die wesentlichen Züge des Ödipusmythos unterrichtet ist, nicht jedoch wissen kann, in welchen Punkten Euripides gegenüber Aischylus und Sophokles variiert*». Cf. a extensa e profunda interpretação que G. A. E. Luschnig (1995:175-183) fez da narrativa genealógica de Jocasta.

inovações introduzidas por Eurípides<sup>240</sup>, nesta peça: a profecia divina fora um aviso, não uma imposição. Estavam, assim, traçadas duas vias e Laio escolheu a errada (21-21). Por *hedone* e num momento de *baccheion*, ‘semeou’ um filho e para reparar o seu erro mandou um pastor (Pólibo) expô-lo no monte Citeron 21-26)<sup>241</sup>. Na opinião de C. Mueller-Goldingen,:

«Die Warnung zog schnell das Vergehen nach sich, das Vergehen wiederum führt rasch zu der Erkenntnis, sich verfehlt zu haben, und löste den Entschluß aus, durch die Aussetzung des Kindes dem Verderben zu entgehen»<sup>242</sup>.

Da história de Laio transita-se para a história de Édipo, primeiro enquanto criança, depois na sua vida adulta (32-62), mas as duas apontam para uma mesma direcção: Delfos.

... kai; xunavpteton povda

ej° taujto;n a[mfw Fwkivdo° scisth=° oJdou= (37-38).

Era do conhecimento geral que o caminho de Laio se cruzava com o do filho, porque ambos haviam decidido fazer uma consulta ao oráculo de Apolo, mas Jocasta, mesmo procurando ser breve (43)<sup>243</sup>, conta esse episódio com algum pormenor, mencionando, por exemplo, a ameaça do cocheiro de Laio e a resposta violenta de Édipo ao ferir os cavalos (40-42). O desenlace deste episódio restringe-se, porém, a dois factos relevantes: Édipo matou o pai e entregou a carruagem a Pólibo, em Corinto<sup>244</sup>.

A proclamação de Creonte de dar a mão da sua filha viúva a quem decifrasse o enigma da Esfinge, o casamento de Édipo com Jocasta e o nascimento dos seus quatro

---

<sup>240</sup> Cf. A. *Sept.* 742 sqq.; S. *OT* 713 sqq. e *OC* 369.

<sup>241</sup> Cf. Estásimo II vv. 802 sqq..

<sup>242</sup> 1985: 42. Denota-se um envolvimento muito pessoal de Jocasta em todos estes acontecimentos do passado. Ela conhece o lugar da exposição do filho, mas nada diz quanto ao seu envolvimento no acto de mutilação (24-26). Mas fica a impressão de que teve uma participação “emotiva”.

<sup>243</sup> Note-se que com a interrogação retórica «tiv tajkto° tw=n kakw=n me dei= levgei\_» pretende-se alcançar um efeito contrário: acentuar a ‘relevância’ desses factos que, por outro lado, justificarão a atitude resignada de Jocasta.

<sup>244</sup> Cf. H. Erbse (1984: 228 sqq.). Na versão sofocliana, Édipo levava a carruagem para Tebas, mas Eurípides não tinha necessidade de seguir esse “desvio”, porque não fizera nenhuma alusão ao aviso oracular.

filhos<sup>245</sup> (45b-58) são sucintamente referidos, antes da declaração do incesto (55) e das consequências terríveis que levaram à ruína do oikos como o oráculo havia profetizado: a cegueira de Édipo (59-60)<sup>246</sup> e a reacção impiedosa dos seus filhos varões (63-68). Ao contrário da versão sofocliana do mito, Etéocles e Polínicos não condenaram o pai ao exílio, mas mantinham-no fechado, dentro da sua própria casa, privado de luz e proibindo que se falasse da sua *tyche* (64). Apesar de ser vítima do destino « pro;° de; th=° tuvch° nosw=n » (6), Édipo<sup>247</sup> lançara, sobre os filhos, a ‘maldição’<sup>248</sup> mais ímpia de todas (paisi;n ajnosiwta<sup>o</sup>:67):

qhktw/= sidhvrw/ dw=ma dialacei=n tovde (68).

O ritmo zigzagueante da narrativa de Jocasta, na descrição do “passado”, permitiu dosear o *pathos* com o *suspense*, que a inclusão de elementos míticos inesperados criaria no espírito de espectador. A utilização do discurso directo conferia, por sua vez, uma maior vivacidade à narrativa e um ritmo impetuoso a uma exposição que pretendia concentrar-se nos factos que mais directamente se relacionavam com a situação dramática da peça. Só Jocasta, viúva de Laio, mãe e mulher de Édipo teria “autoridade” e “legitimidade”<sup>249</sup> para fornecer essa visão retrospectiva do passado de uma “geração” amaldiçoada.

Nesta peça, o “presente” aparece relacionado, precisamente, com os descendentes de Édipo e com as consequências que essa ‘maldição’ monstruosa poderá vir a ter no futuro<sup>250</sup>.

---

<sup>245</sup> Cf. vv. 53-59. Repare-se que as raparigas e os rapazes são nomeados de forma diferente: o nome de Ismene foi escolhido pelo pai, mas o de Antígona já fora escolhido pela mãe; Etéocles é simplesmente nomeado, enquanto de Polínicos diz-se ser ‘ilustre pela força’. Vd. H. Erbse (1984: 229-330).

<sup>246</sup> Curiosamente, Jocasta não faz, agora, qualquer referência à *tyche* (cf. 49), limitando-se a explicar como Édipo vazou os olhos com “fíbulas de ouro”. Cf. S. OT 1268 sqq.

<sup>247</sup> Acerca do carácter de Édipo, nesta peça, A.G. M. Grube (1941: 354) escreveu: «From the beginning of the play until his appearance to the end, Oedipus is as much in our thoughts as Achilles remains the central character of the *Iliad* even when he is sulking in his tent». É evidente que a conclusão posteriormente apresentada por este autor de que a figura de Édipo «provides the ultimate unity of the drama» é bastante controversa.

<sup>248</sup> Note-se que esta ‘maldição’ transformar-se-á num motivo nuclear da peça e ganhará evidência logo no 1º episódio: a desavença política dos dois irmãos aparece contrabalançada pelo comportamento altruísta e patriótico de Meneceu que, posteriormente, resolverá sacrificar a sua própria vida para ‘salvar’ a *polis*. Cf. 913 sqq.

<sup>249</sup> Assim o entende H. Erbse (1984: 273), quando a considera «glaubwürdige Zeugin». Também C. Mueller-Goldingen (1985: 50) concorda que só Jocasta poderia desempenhar este papel de prologizvwn. Como reparou G. A. E. Luschnig (1995:162), «she is allowed to be more than one thing» e, por conseguinte, no desenrolar da acção, ela revelar-se-á não só «the loving, protective nurturing mother, but she is also a practical and patriotic, socially responsible, woman and, if not depicted as an original thinker, at least given to reflection on the political philosophies of her time and circumstances (in the anachronistic presentation of Euripides)».

<sup>250</sup> Cf. vv. 867 sqq. : a análise que Tirésias fornece da situação é bastante pessimista e, caso as suas palavras não sejam atendidas, o *oikos* e a *polis* serão destruídos.

Os prognósticos de Jocasta não são os mais optimistas, quando refere que o pacto<sup>251</sup> (71), previamente estabelecido pelos seus filhos, não fora cumprido (74 b-79). Polinices regressara para reclamar o ceptro da Cidade das Sete Portas, mas o seu irmão negara-se a entregá-lo (79-80). É então que Jocasta intervém, pessoalmente, como rainha e mãe,<sup>252</sup> na ‘mediação’ de um conflito que contém o prenúncio do fratricídio:

ejgw; d j e[rin luvous j uJpovspondon molei=n  
e[peisa paidi; pai=da pri;n yau=sai doro;° (81-82).

Jocasta tem a ilusão de que a sua tentativa de convencer Polinices a fazer tréguas e a encontrar-se com o irmão, será bem sucedida, pois um a[ggelo° já lhe confirmara a vinda do filho<sup>253</sup> (83).

O longo monólogo fecha, como já foi referido, com uma prece a Zeus que, de certo modo, é paralela à apóstrofe inicial ao Sol. O pedido de Jocasta resume-se, muito simplesmente, às seguintes palavras:

Zeus, sw=son hJma=°, do;° de; suvmbasin tevknoi° (85).

Os últimos dois versos revelam um carácter sentencioso, baseado num princípio abstracto de que a *sophia* divina é “equilibrada”<sup>254</sup>. A preocupação fundamental de Jocasta reside na ‘salvação’ da família, mas a sua acção não visa entrar em conflito com a cidade. Segundo D. J Mastronard,

«From the beginning , the danger of the family of the Layus’ disobedience and from Oedipus’ curse threatens not only the brothers but also the city»<sup>255</sup>.

---

<sup>251</sup> Os dois irmãos tinham acordado que, anualmente, alternariam no governo da *polis* (74): Polinices iria para o exílio (71), enquanto Etéocles ocupasse o trono (73).

<sup>252</sup> A intervenção de Jocasta parece basear-se no pressentimento de que, nesse dia, os seus filhos vão cair numa armadilha do destino, tal como já, anteriormente, acontecera com Édipo. Cf. C. Mueller-Goldingen (1985:49).

<sup>253</sup> Cf. 1º Episódio: o próprio Polinices aparece em cena.

<sup>254</sup> Cf. C. Mueller-Goldingen (1985:49): «Das Gebet zeugt von einem Scheinrationalismus, denn sie fordert nach einen abstrakten Prinzip ausgleichende Gerechtigkeit ohne die Frage nach Schuld und Unschuld zu stellen».

<sup>255</sup> [1994]1996: 4-5.

O desejo formulado na prece de Jocasta não se concretizará<sup>256</sup> e o espectador também pressentiria que embora estivesse iminente um ‘acordo’ entre os dois irmãos, a *tyche* e os deuses estavam sempre prontos a desestabilizar a vida humana.

Para D.J. Conacher, a segunda parte do prólogo, correntemente designada como *teichoscopia*, «adds nothing to our theme»<sup>257</sup>, mas C. Mueller-Goldingen tem uma opinião bem diferente:

«Die Teichoskopie ist nicht in dem Sinne mit der Prologrede verknüpft (...) Im Gegenteil erklärt sich die äußerlich lose Verbindung der beiden Teile des Prologs aus den Voraussetzungen, unter denen die Mauerschau zustande kommt.»<sup>258</sup>.

De um ponto de vista teatral, verifica-se um “desnivelamento” entre a primeira parte do prólogo, representada na *skene* (no final Jocasta saía pela porta central) e a segunda parte (88-201) que apresentava os actores numa parte superior da frontaria do palácio (dih=re° e[scaton:90), à qual acederiam, por uma escada interior (kevrou palaia;n klivmaka:100), que não seria visível aos olhos da audiência<sup>259</sup>. Os primeiros quinze versos desta segunda parte eram proferidos pelo Pedagogo que já estaria localizado nesse nível mais elevado, possivelmente identificado com o “telhado” do palácio<sup>260</sup>. Na sua *rthesis* introdutória, o Pedagogo começa por nomear a sua interlocutora (88)<sup>261</sup> – que ainda não era visível – e

---

<sup>256</sup> Cf. 1217 sqq.). Não foi possível evitar o duelo fratricida e, conseqüentemente, o confronto armado entre Tebas e Argos. O desespero de uma mãe que não chega a tempo de impedir o fratricídio (1432 sqq.) e vê os corpos dos dois irmãos moribundos estendidos no chão, ultrapassa todos os limites humanos que a ‘dor’ pode provocar numa mãe, que cerra, definitivamente, as pálpebras de dois filhos. Incapaz de vencer mais esse sofrimento arrebatada uma espada e suicida-se (1456 sqq.).

<sup>257</sup> 1967:235.

<sup>258</sup> 1985:51. Para uma análise “detalhada” desta cena vd. especialmente G. A. E. Luschign (1995:191-194).

<sup>259</sup> Cf. D.J. Mastronard (1990: 256).

<sup>260</sup> Esta interpretação cénica é defendida por D. J. Mastronard (1990:255-256 e [1994]1996: *ad loc.*) que, rejeita a hipótese apresentada por Pólux (4.127-32) de que, nesta peça, já se utilizava a distegiva, o ‘telhado’ da skene: «Pollux’s comment on *Phoenissae* is not valid evidence for the fifth century» (1990:257). Este autor prefere a hipótese de que na fachada superior do palácio haveria «a smaller windowless turret, to the roof of which the actors climb from inside» (256, n. 24). Uma interpretação idêntica é seguida por E. Craick 1988: *ad loc.*).

<sup>261</sup> Depois de uma breve referência aos seus progenitores, tem o cuidado de justificar a presença da princesa naquele lugar: fora autorizada pela mãe a sair dos seus aposentos (88b- 90a).No final da cena, o Pedagogo, manda-la-á regressar aos seus aposentos. Cf. *Heracl.* 474-77; *El.* 343-4, 368, sqq.

Sobre o papel da “mulher no espaço trágico”, P. E. Easterling (1987:16) teceu as seguintes considerações:« the treatment of women in drama has been seen as a reflection of fifth-century patterns of male fantasy, or conversely, as a response by male authors to what contemporary women were saying to them , or as actually ‘about’ something other than the relation between the sexes, something more like a conflict or dialectic between nature and culture, *oikos* and *polis*, private and public life, or perhaps in the broadest possible

identifica-se como um ‘servo’ da casa (94) que sabe tudo (pavnta d j ejxeidwv<sup>o</sup>:95) e, por isso, vai contar tudo o que ‘viu’ (ei\don) e ‘ouviu’ (eijshvkousa)<sup>262</sup>, quando foi negociar as trevas com Polinices (96-98). Entretanto, Antígona (possivelmente o mesmo actor que havia desempenhado o papel de Jocasta) tivera tempo para subir as escadas interiores e emergir na parte superior da *skene*:

o[rege nun o[rege geraia;n neva/  
cei=r j ajpo; klimavkwn  
podo;° i[cno° ejpantevllwn (103-105)

Os imperativos dócmios proferidos por Antígona realçavam a ideia de que a sua ascensão não fora ‘visível’ para o espectador, mas simplesmente sugerida, verbalmente.

«The audience sees only the usual palace façade and, guided by the words and actor’s position ...»<sup>263</sup>

Quando Antígona se junta ao Pedagogo, e ambos já são ‘visíveis’, inicia-se um diálogo epirremático (*amoibaion*)<sup>264</sup>, em que a voz masculina recita e a voz feminina, comenta, cantando (104-201)<sup>265</sup>. Toda a cena, cuja funcionalidade dramática não parece ser discutível, é dominada por essas duas figuras em tudo diferentes: um servo e uma princesa, um velho ligado ao passado de Tebas e uma parqevno<sup>o</sup> (106) preocupada com o futuro do seu oikos, um *angelos*, que está ao par dos acontecimentos mais recentes (95-98)<sup>266</sup>, e uma

---

terms as a way of talking about human condition, with women as metaphores for humankind in general». Vejam-se, ainda, os estudos de M. Shaw (1975: 255-66) e H.P.Foley (1982: 127:68).

<sup>262</sup> A sua função dramática é equivalente à de um *angelos*, uma das personagens-tipo da tragédia euripídiana. Cf. v. 83.

<sup>263</sup> D.J. Mastronard (1990:257). Apoiando-se nas evidências fornecidas pelas peças, o A. conclui que, no século V a. C., a «skene was routinely constructed as a one-storey building with a virtually bare flat roof» (259).

<sup>264</sup> H. Erbse (1984:238) defende que «esta forma» está, funcionalmente, articulada com a totalidade da cena :«Der Text bietet nicht etwa eine erschöpfende Beschreibung der sieben feindlichen Heerführer, sondern er enthält die Eindrücke, die ein Beobachter als Herold von den Besonderheiten des argivischen Heeres gewonnen hat, und die Reaktionem, die Wort und Bild im Inneren Antigones hervorrufen überwältigt von schwesterlicher Liebe zu Polinices, bei dessen Anblick sie die harte Wirklichkeit des Krieges am liebsten vergessen möchte (161-169) ».

<sup>265</sup> A autenticidade deste passo tem sido discutida por vários autores de diferentes épocas, mas, hoje, a maior parte dos críticos tende a aceitar a *teichoskopia*. Cf. D.L. Burgess (1988: 103-113), C. Mueller-Goldingen (1985:51, especialmente n. 18), E. Craick (1988) e D.J. Mastronard ([1994]1996: 168-177).

<sup>266</sup> Cf. vv. 143-144, onde a questão da ‘verosimilhança’ é reforçada.

jovem que não sabe o que se está a passar no ‘exterior’<sup>267</sup> e até tem dificuldade em perceber o que vê (161-162). O desajuste que se constrói entre a ‘palavra’ e a ‘imagem’ encontra uma correspondência equilibrada no carácter estático das personagens e o dinamismo ‘visual’ do discurso.

Nesta cena, que D.J. Mastronard classificou como «an imagistic evocation of the city»<sup>268</sup>, a ‘palavra’ revela uma predominância primordial como meio de revelação de uma acção extracénica, que o espectador só podia imaginar ‘visualmente’, através das informações e dos comentários que figuras dramáticas iam fornecendo. A situação fora construída de uma forma ‘verosímil’, pois as duas instâncias enunciativas detinham uma posição privilegiada para ‘ver além das muralhas’ do palácio. Fixadas num nível superior (90), possuíam, naturalmente, uma visão mais abrangente dos acontecimentos que decorriam *extra muros* e que diziam respeito a um acontecimento ‘presente’: Tebas estava, naquele momento, a ser sitiada pela cavalaria e pela infantaria do exército de Polinices (113-114)<sup>269</sup>. A ‘ilusão’ de que o tempo do discurso coincidia com o da diegese, serviria para aumentar a expectativa dos ‘observadores’, tanto intra como extradramáticos.

O brilhantismo cénico e dramático desta cena criaria uma cumplicidade cognitivo-emocional entre as personagens-espectadoras (Pedagogo e Antígona) e os espectadores-ouvintes (audiência), cujos ‘olhares’ tendiam a convergir para o *locus* que as deambulações narrativas focalizavam. O discurso matizaria o *pathos* do visualismo imaginado, à medida que se desenhavam os primeiros contornos de um confronto agónico que, entretanto, se começava a preparar. O ‘perigo’ de uma luta armada<sup>270</sup> era iminente, mas o Pedagogo apressa-se a sossegar a jovem princesa<sup>271</sup>, dizendo-lhe que «tav g j e[ndon ajsfalw=° e[cei povli°»(117).

---

<sup>267</sup> Como observou G. A. E. Luschnig (1995:184), «The interior/exterior distinction becomes prominent and at the same time it is blurred in this second part of the prologue». Também proeminente são as dicotomias temáticas “privado/público”, *oikos/polis*. Recorde-se que, nesta peça, tal como observou este A., a acção nunca é «interior», os caracteres estão sempre no exterior, com os olhos fixados na cidade (188).

<sup>268</sup> [1994]1996: 5.

<sup>269</sup> Nos vv. 107-109, o Pedagogo não perderia a oportunidade de referir que Antígona chegara no momento certo («Pelagiko;n / stravteugma cwrvizousi d j ajllhvlwn lovcou°»:107b-108), provocando, na jovem, uma exclamação de júbilo, onde se invocava a ‘misteriosa’ deusa Hécate, filha de Leto e de Hélios, o deus que já fora, anteriormente, invocado por sua mãe, no monólogo inicial. Conforme A. J. Podlecky notou (1962: 357), «splendor and radiance continue to pervade the *teichoskopia*, where the poet, in a happy blend of Homeric charm and Euripidean realism, shows us an eager girl wide-eyed before a dazzle of war».

<sup>270</sup> Cf. vv. 710-711; 1099-1100.

<sup>271</sup> Nos vv. 113-115, Antígona mostrara-se apreensiva quanto à ‘segurança’ da cidade, mas como notou G. A. E. Luschnig (1995:164), «The walls are, further, fitted out with their bolts, making them secure, maybe, but still not keeping out the enemy or protecting the family of Cadmus and their kin». Não havia “muralhas” que resistissem à ‘maldição’ lançada sobre os últimos Labdácidas. Pelo menos assim pensavam.

A expectativa concentrava-se, então, na descrição tópica dos movimentos do exército dos Pelasgos, pois para se compreender a situação era necessário que o “olhar” se dirigisse (eijsovra:118), primeiro, para os generais que chefiavam as hostes. Recriando, de uma forma dramática, a antiga técnica épica do ‘catálogo’<sup>272</sup>, o Pedagogo ajuda Antígona (e o espectador) a perceber quem são os chefes e quais as posições que ocupam (119-192)<sup>273</sup>. São nomeados Hipodemonte (126), Tideu (134), Partenopeu (150), Polinices (158), Adrasto (160), Anfiarau (173) e, por último, Canapeu (180)<sup>274</sup>. O Pedagogo acompanhara o processo de individualização com informações objectivas pertinentes, que Antígona ia comentando de forma subjectiva e, por vezes, até apaixonada<sup>275</sup>. Conjugam-se, assim, dois tipos de focalização, uma mais “realista”, outra mais “emotiva” e dessa confluência resultaria um «quadro» visual dinâmico que tornava mais ‘viva’ e emocionante a presente situação dramática. A dupla focalização permitia uma visão panorâmica em constante movimento que não corria o risco de se diluir em pormenores realistas nem numa descrição estereotipada de um episódio mítico-lendário com uma longa tradição poética.

Na última intervenção de Antígona(182-190), a dicotomia luz-trevas que dominara todo o prólogo ganha, na invocação de Némesis e do poder destruidor dos trovões de Zeus (182-3), um tom sombrio que, num ritmo iâmbico, prenuncia que as tréguas não se concretizarão. Os perigos de um confronto bélico, levam-na a invocara deusa, e a exprimir, desta vez num tom lírico, o seu maior receio pessoal: a escravatura (186-192). A suas últimas palavras, assumem uma forma imperativa e culminam com uma quarta invocação: a Ártemis (191).

Apercebendo-se do ‘pânico’ que se apoderara da jovem princesa, o velho Pedagogo aconselha-a, desta vez, a regressar ao gineceu, pois, ‘agora’ o «taragmo;° eijsh=lqen povlin» (196). Os últimos versos da sua *rhexis* (198-201) conferem um tom sentencioso a uma reflexão sobre o carácter da natureza da mulher.

Nas mãos de um dramaturgo proteico como Eurípides, a inclusão inesperada de uma

---

<sup>272</sup> Sobre esta questão vd. o estudo pormenorizado e bem fundamentado de Carmen I. L. Soares (1988:40 sqq.). Cf. ainda, C. Mueller-Goldingen (1985:54-55).

<sup>273</sup> Note-se, no entanto, que, como observou H. Erbse (1984:238), o texto não apresenta uma descrição completa dos Sete comandantes, «sondern er enthält die Eindrücke, die ein Beobachter als Herold von den Besonderheiten der argivischen Heeres gewonnen hat, und die Reaktionen, die Wort und Bild im Inneren Antigones hervorrufen».

<sup>274</sup> Veja-se a descrição do exército feita pelo mensageiro no 4º Episódio (1067 sqq.).

<sup>275</sup> Cf., por exemplo, vv. 155, 165-167, 179, 184. Citem-se, a propósito, as palavras conclusivas de Carmen I.L. Soares (1999:44): «O subjectivismo da protagonista fica linguisticamente versado na congregação de três tipos de registo: o pessoal, o figurado e o avaliativo». Cf. G. A. E. Luschnig (1995:186 e n. 71).

*teichoskopia* no prólogo de uma tragédia, não constitui um facto “distractivo” ou puramente “espectacular”, mas deu origem a uma cena contextualmente pertinente para a construção do drama. A justaposição de dois espaços contrastantes, um interior, outro exterior, de três ‘vozes’ diferentes e de uma mescla original de vários ritmos métricos<sup>276</sup>, onde não faltou o elemento mélico, evidenciavam como a construção do prólogo admitia a conjugação de recursos retórico-estilísticos muito diferentes e, aparentemente, díspares.

#### 2.2.2.2. Monólogo + monódia: *Hécuba* e *Íon*

Um outro tipo de prólogos com estrutura bipartida apresenta um monólogo seguido de uma monódia. Este tipo de construção formal encontra-se apenas em duas tragédias: *Hécuba* e *Íon*.

Em consonância com o critério cronológico que temos vindo a utilizar ao longo deste capítulo, começaremos pela tragédia que consideramos mais antiga, *Hécuba*, cuja data, no entanto, não pode ser precisada, embora se pense que foi produzida entre os anos 425-424<sup>277</sup>.

A estrutura desta tragédia revela-se bastante complexa e, em certa medida, invulgar, especialmente porque apresenta uma construção díptica<sup>278</sup> e os efeitos visuais são explorados de uma forma surpreendente. O enredo remete para o ciclo troiano, mas o *background* mítico da peça provém de um “material disperso”<sup>279</sup>, baseado em duas lendas desligadas – a de Polidoro e a de Políxena – que, no entanto, aparecem concatenadas, nesta peça, através da figura de Hécuba<sup>280</sup>, a *mater dolorosa* que transformou o seu *pathos* num «drama de

<sup>276</sup> Cf. o comentário métrico realizado por C. Mueller-Goldingen (1985:56-8).

<sup>277</sup> Sobre os problemas relativos à datação da peça cf. T.B.L. Webster (1967: 1-9; M. Cropp & F. Fick (1985) e C. Collard (1991:34-35).

<sup>278</sup> O facto de a peça ser constituída por duas acções foi reconhecido e comentado pela maior parte dos críticos. Cf. H.D. F. Kitto ([1931]1990: 57 sqq.) A. G. M. Grube (1941:214 sqq.), D.J. Conacher (1967: 146, 152 *passim*), T. A. Tarkow (1984:123), A.N. Michelini (1987: 131-135), M. Heath (1987:44 sqq.), C. Collard (1991: 21, sqq.) J. Mossman (1995: 48, sqq.).

<sup>279</sup> Sobre a atitude iconoclasta do poeta face à tradição mítico-lendária vd. D.J. Conacher (1967: 145-151) M. Pohlenz ([1961]1978: 326-327) e, especialmente, J. Mossman (1995: cap.1). As relações «transtextuais» que existem entre esta peça euripídica e a épica homérica foram detalhadamente analisadas por K. C. King (1985: 47-66) e um tipo de estudo semelhante foi realizado por W. G. Thalmann (1993: 126-159), que procurou demonstrar como as alusões a Ésquilo podem adquirir também, nesta peça, uma ressonância muito significativa, quer em termos estruturais quer temáticos.

<sup>280</sup> Como em relação a muitas outras peças euripídicas, também nesta o problema da “unidade” tem dividido as opiniões dos críticos e motivado diferentes interpretações. Sem pretendermos fazer uma síntese deste tema tão complexo, limitar-nos-emos a salientar que a maior parte dos autores tende a considerar que a

vingança»<sup>281</sup>. C. Collard resumiu esta ideia com grande concisão:

«...the plot is a revenge plot developed from apparent helplessness.»<sup>282</sup>

Ora quando H.D.F. Kitto analisou a técnica dramática de Eurípides, deu conta que, nesta peça, o prólogo parecia ter «um motivo mais profundo do que simplesmente iniciar a peça e mais respeitável do que atar uma estrutura vacilante»<sup>283</sup>. Como não se limitava a uma «narração convencional» dos antecedentes mitológicos, porque pretendia, desde logo, «fazer a união dos dois temas » que sustentavam a estrutura dual da peça, o prólogo acabou por se converter num «meio poderoso de controlar a história como elemento da peça, quer removendo os nossos interesses dos acontecimentos tais como eram todos ou alguns, quer dirigindo mais de perto a nossa atenção para eles»<sup>284</sup>. Mas o facto de se tratar de um «artifício talvez necessário» não era, na perspectiva de Kitto, necessariamente, «brilhante»<sup>285</sup>.

Efectivamente, não era um caso raro pôr em cena um ‘fantasma’<sup>286</sup>, pois, dentro da tradição trágica, já tinham ‘aparecido’ outros fantasmas: o de Dario nos *Persas* (681) e o de Clitemnestra nas *Euménides* (94 ). Mas, nesta peça, o espectro representava o filho mais novo de Hécuba (13) - Polidoro – vindo das profundezas do Hades para fazer duas

---

figura de Hécuba constitui o elo de ligação entre as duas acções da peça, promovendo, por isso, uma certa “unidade”, estrutural e/ou temática. Dentro deste tipo de posicionamento, situam-se autores como H.D. F. Kitto ([1931]1990: 57 sqq.), A. G. M. Grube (1941:214) D. J. Conacher (1967: 152 sqq.), A. Lesky ([<sup>3</sup>1971]1995: 403), M. Nussbaum (1986: 397-421), A.N. Michelini (1987: 133), M. Heath (1987: 50 sqq.), C. Collard (1991: 21-23), J. Mossman (1995: 208) e F.I. Zeitlin (1996:193 sqq). Todavia, a interpretação de George Gellie (1980) propõe um outro modo de perspectivar a “desunidade” da peça: ««Hecuba is a play that engages us a story, a narrative play. It is often blamed for being episodic; critics have complained that it seems to fall into two or three pieces and that it baffles attempts to fasten on its single guiding idea. But it is by being episodic that Hecuba entertains. It does not seek a unity of thought or feeling. One emerges for another in the linear epic style rather than the tragic style» (44).

<sup>281</sup> Segundo J. Mossman (1995: 208), o aspecto mais relevante desta peça é a utilização dramática da «vingança», embora a estrutura intrincada da peça combine, com grande mestria, elementos característicos da «sacrifice-plot» com elementos próprios da «revenge-plot». Cf. R. Méridior (1978). A. N. Michelini (1987:170) fez a seguinte observação :«First the sequence of two deaths focuses attention upon the aged heroine and the *pathos* of her situation. But the addition of the second death also generates a new direction in the plot, as the play changes from a drama of suffering to a drama of revenge». Já a interpretação “psicologista” de M. Pohlenz ([1961]1978:330) havia salientado que «Ecuba è la prima figura tragica che subisca un mutamento interno, un mutamento che la rende matura per la metamorfosi in cagna rabiosa, in essere diabolico, che pure conserva la nostra simpatia».

<sup>282</sup> 1988:21. O autor considera que estamos perante um *plot-type* idêntico ao que Eurípides usara, anteriormente, nos *Heraclidas* e, mais tarde, em *Orestes*.

<sup>283</sup> [1931]1990:171.

<sup>284</sup> *Ib.*175. Nesta perspectiva, o prólogo de *Íon* é considerado idêntico ao de *Hécuba*. Cf. *infra*.

<sup>285</sup> *Ib.* 172.

revelações cruciais: tinha sido morto por Polimestor<sup>287</sup> (25), o aliado trácio de seu pai, Príamo, a quem fora confiado em criança por causa da guerra (6-8); e o seu cadáver encontrava-se à deriva no oceano, ora dando à costa, ora sendo arrastado pela corrente marítima para o mar alto (28-30a).

De acordo com a estruturação tripartida que H. Erbse propõe para este monólogo<sup>288</sup>, esta constituiria a primeira parte (vv. 1-30): Polidoro dizia donde vinha (1-2), nomeava-se (3) e identificava os seus progenitores (v.4a); seguidamente contava a história do seu passado (vv. 4b-27); e, por último, referia a sua situação presente (27-30a).

Fornecia-se, assim, o primeiro impulso para a acção da peça e desenhavam-se os primeiros esboços do espaço dramático. É evidente que a aparição em cena<sup>289</sup> de um “fantasma” à luz do dia<sup>290</sup> deveria causar um grande impacto numa tragédia, que se iniciava, precisamente, com uma evocação sombria e tenebrosa do reino do Hades<sup>291</sup>. As informações genealógicas subsequentes à sua nomeação (3), também causariam alguma ‘estranheza’,

---

<sup>286</sup> Cf. Sobre os problemas cénicos relacionados com a colocação em cena de “fantasmas”, na tragédia, vd. D.J. Mastronard (1990:277, n.90).

<sup>287</sup> Uma “inovação” mítica euripídica, pois, segundo a tradição iliádica, ele fora morto por Aquiles. Cf. Hom. *Il.* 21. 91; 22. 46. Sobre a figura de Polidoro vd. F. Della Corte (1962: 5-14).

<sup>288</sup> Cf. 1985: 48 sqq. Também Strohm (1977) divide a *rhexis* de Polidoro em três partes, mas segue outros critérios : 1)-vv.1-27- identificação de Polidoro: veio do reino dos mortos, era o filho mais novo de Príamo; retrospectiva da sua vida passada; duplo motivo do crime : Polimestor-Ouro; traição do aliado do pai – hospitalidade. 2)-vv.28-54 (p.126) - complicação da situação narrada anteriormente: cadáver sem funeral; o motivo do funeral une os destinos dos dois irmãos. 3)-vv.55-58- nesta curva do destino que vai da felicidade à infelicidade extremas, os factos revelarão Hécuba como a personificação da “mãe” exemplar.

<sup>289</sup> Note-se a construção anafórica das “fórmulas” « |Hkw...» (1) e «lipwvn» (2), que, convencionalmente, são utilizadas por Eurípides no *incipit* do monólogo de abertura, como forma de apresentação dramática da figura que aparece em cena. Para M. Heath (1987: 165), este *incipit* tem apenas uma função introdutória, sem qualquer conotação cénica como acontecia em *Alceste*, por exemplo.

<sup>290</sup> As questões cénicas deste prólogo foram discutidas por vários autores, entre os quais N. C. Hourmouziades ( 1965: 23-24, 121 sqq., 131, sqq, 159 sqq), D.J. Conacher (1967: 147, 151, n. 15), D. J. Mastronard (1990: 276-7) e C. Collard (1991:130) e J. Mossman (1995: 49-50). Tende-se a aceitar a ideia de que o espectro de Polidoro não aparecia ao nível da plataforma da *skene*, mas, provavelmente, num nível um pouco superior sobre (ou por detrás) do “pano” que representaria a tenda de Agamémnon . Cf. vv. 70-71. J. Mossman (1995: 50) conclui:«An aerial entrance provides a more impressive opening to the play and emphasizes the ghost’s spectral character».

Sobre a “caracterização cénica” do espectro de Polidoro vd. M. Nussbaum (1986: 504) e J. Mossman (1995: 50, n.9). A sua figura representaria, possivelmente, um corpo juvenil são, sem feridas, e possuiria uma máscara “pálida”.

<sup>291</sup> Cf. vv1-2: « \Hkw nekrw=n keuqmw=na kai; skovtu puvla° lipwvn, i{na {Aidh° cwri° w/[kistai qew=n». A referência a este «cenário sinistro» insinua, não só, um fosso entre o “mundo dos vivos” e o “mundo dos mortos”, mas também uma disjunção física entre as regiões subterrâneas do Hades e a morada dos ‘outros deuses’. Citando as palavras de F. I. Zeitlin (1991: 53-54):«Let us say then that the setting serves as a mediate or transitional space between the world of the living and the world of the dead, a home to dreams and visitations from those who have already died. (...) The stage local is also a transitional place between the world of the past and the world of the future». Note-se, ainda que será a esses «cqovnioi qeoiv» que Hécuba suplicará a sua salvação (cf. vv. 79 sqq.)

pois não correspondiam à versão iliádica<sup>292</sup>, onde a mãe de Polidoro era Laótoe e o pai de Hécuba Dimas e não Cisseu.

O imaginário da épica homérica prolongar-se-ia pela “história” do passado de Polidoro, sempre sujeito ao princípio da *varietas*<sup>293</sup>. Quando Tróia se encontrava sob a ameaça pelo exército grego(5), Príamo decidira levar, em segredo (uJpexevpemye:6 e 14), o filho mais novo (13), aquele que ainda tinha força para transportar as armas (15), para a casa de Polimestor<sup>294</sup>, um aliado trácio (7). Ele recebeu-o, juntamente com o “ouro” (10) que Príamo lhe entregara para, no caso de Tróia sucumbir à guerra, salvaguardar o bem-estar dos filhos que sobrevivessem. Enquanto a sua família enfrentava a guerra, Polidoro viveu, sem problemas e com prosperidade, nessas ‘planícies férteis’ do Quersoneso<sup>295</sup> (8-9), até ao dia em que Tróia e Heitor foram vencidos, e o seu pai morto pelo filho assassino de Aquiles<sup>296</sup>. Ofuscado pelo brilho do ‘ouro’(25), Polimestor violentou os mais nobres princípios da *charis* e da *philia*, quebrando ainda as obrigações sagradas da *xenia*<sup>297</sup>, quando pôs fim à vida de Polidoro:

kteivnei me crusou= to;n talaivpwron cavrín

xevno° patrw=/o° kai; ktanw=n ej° oi\dm j aJlo;°

meqh=c j, i{n j aujto;° cruso;n ejn dovmoi° e[ch/ (25-27).

---

<sup>292</sup> Cf. Hom. *Il.* 21.84-91 e 16. 718. Note-se que a genealogia de Hécuba registou, desde a Antiguidade, alguma controvérsia. Mas, como observa Justina Gregory (1995:389), os comentadores tendem a considerar que esta ‘nova’ genealogia de Polidoro fora ‘inventada’ por Eurípides. A «fabricação» de uma paternidade diferente para Hécuba não causaria grande surpresa tinha uma motivação dramática justificada: «By giving Hecuba a Thracian paternity, Euripides anchors her story in Thrace» (392-3). Mas quanto ao facto de Hécuba, a segunda mulher de Príamo, aparecer como ‘mãe’ de Polidoro, as razões que presidiram à “transformação” da lenda homérica já não são tão evidentes. A mesma A. pensa que o único paralelo da genealogia homérica para Polidoro é Ifídamas, filho de Laótoe e neto de Cisseu, o jovem soldado morto por Agamémnon no Canto XI da *Ilíada*. Cf. vv.122-129, 824-830.

<sup>293</sup> Como observou K. C. King (1985:53), «Euripides (...) is concerned, not with being true to Homer’s epic but to the truth of the war mentality this most powerful of martial epics had come to sanction».

<sup>294</sup> Possivelmente, um dos outros nomes “inventados” por Eurípides. Cf. C. Collard (1988:34, n.63).

<sup>295</sup> Cf. Hom. *Il.* 20. 485.

<sup>296</sup> Cf. *Tro.* 16-17, 483.

<sup>297</sup> Cf. G. R. Stanton (1980:26). No v. 7, Polimestor fora identificado como um «Qrh/kivou xevnou» e no v. 19 a afirmação de Polidoro reforça a ideia «par j ajndri; Qrh/ki; patr w/vw/ xevnw/». Note-se que tanto este autor como A. W. Adkins (1966: 193-219) procuraram frisar a importância que estes princípios ético-morais da cultura grega – *charis*, *philia*, *xenia* – detêm no processo de estruturação temática desta peça. Também C. Collard (1988:25) entende que estes valores são nucleares para a construção da situação dramática da peça que, na sua opinião, poderia ter como “sub-título”, « ‘A tragedy of loyalties’ ».

Como salienta H. Erbse<sup>298</sup>, a ganância (cruso;n) estivera na origem desse ‘crime’ injustificável, mas o que tornava ainda mais hedionda a figura de Polimestor era que ele ultrajara os seus deveres de ‘hospitalidade’, vitimando um jovem indefeso. A narrativa de Polidoro<sup>299</sup> deixava antever uma hipotética acção de retaliação contra o seu malfeitor, mas o espectador não poderia imaginar o modo nem quem a iria executar<sup>300</sup>.

Na segunda parte (30b- 41) do seu discurso, Polidoro enfatizará os pormenores da sua situação actual: um cadáver à deriva, não-chorado e sem sepultura (v.30b), que abandonou o seu corpo (v.31), e já vai no terceiro dia que sobrevoa a cabeça da sua mãe (v.32), desde que ela chegou à costa do Quersoneso trácio<sup>301</sup> (v.34). Essa região costeira indefinida, onde se encontrava montada a ‘tenda’ de Agamémnon, constituía o “cenário” da peça. É evidente que este seria um local inesperado para situar uma tragédia sobre a morte de Polidoro, que segundo Homero<sup>302</sup>, se havia dado durante um combate. Mas, nesta peça, os detalhes topográficos e geográficos são pouco relevantes e, como sugere C. Collard<sup>303</sup>, esta “invenção” cénica deverá entender-se associada a uma outra – a de Polimestor – e ainda ao facto de se supor que o túmulo de Aquiles também estaria situado nas proximidades desse local.

Os vv. 35-41 explicariam a razão da estadia de Hécuba naquela zona costeira: o fantasma de Aquiles aparecera sobre o seu próprio túmulo e pedira como gevrá<sup>o</sup> o provsfagma (41) de Políxena (40)<sup>304</sup>. Enquanto o seu pedido não fosse atendido, manteria a

---

<sup>298</sup> 1984:48. Cf. R.G. A. Buxton (1982:171).

<sup>299</sup> Cf. F. I. Zeitlin (1996:193): «Polydorus both as the ghost who speaks the prologue and as the lifeless corpse brought back onstage, is in a sense the cataclyst for the action, the enmotional intensity of which is founded on the daughter’s sacrifice, the event that is fully dramatized before the spectators’ eyes and engages their full attention in the first part of the play».

<sup>300</sup> Cf. vv. 1029-30. O coro afirmará que a punição de Polimestor foi determinada pelos deuses. No entanto, ao contrário do que se esperaria, o acto de retaliação não será a ‘morte’, mas muito mais cruel e bárbaro: a cegueira. Cf. 1035-1295.

<sup>301</sup> Cf. v. 1015 sqq. A marinha grega estava retida na costa trácia.

Como observou C. Segal (1990:305), «The action of *Hecuba* is itself a temporary and transicional nature, the enforced suspension of the victorious army’s return from Troya to Greece. As the spacial temporal setting is in the no-man’s-land between Asia and Greece, so the temporal setting is in the interstitial period between the capture of Troya and the homeward return, or, in terms of the Epic Cycle, between the *Iliou Persis* and the *Nostoi*. To this setting too belongs another kind of change: the peak heroism is past, and what remains is the decline».

<sup>302</sup> Cf. *Il.* 20. 407-18. Recorde-se que, na *Odisseia* (24. 80-4), o túmulo de Políxena situava-se em Sigeu.

<sup>303</sup> 1991: 34.

<sup>304</sup> Este pedido de Aquiles não consta da tradição homérica, mas os traços de um herói caprichoso e obstinado mantêm-se.

frota aqueia imobilizada, naquela região<sup>305</sup>. Os vv. 41-50 fazem a ligação das duas pontas do destino e remetem para o ‘futuro’<sup>306</sup>: Aquiles conseguirá o que quer (o sacrifício da filha de Príamo) e a serva de Hécuba encontrará o cadáver de Polidoro<sup>307</sup>. Nesse dia, aquela mãe infeliz veria a sua dor duplicada.

duoi=n de; paivdoin duvo nekrr; katovyetai  
m hvthr , ejmou= te th=° te dusthvnou kovrh°  
fanhv somai ga;r, wJ° tavfou tlhvmwn tuvew,  
dovvlh° podw=n pavroi qen ejn kludwnivw/(45-48)

As palavras proféticas<sup>308</sup> de Polidoro não denotam, todavia, grande emoção perante o terrível sofrimento que a sua própria mãe iria experimentar, quando soubesse que a ‘morte’ levava também os únicos dois filhos que haviam sobrevivido à guerra. Como observou G. Gelly:

«Polydorus speaks with authority and self-assurance but with little personal emotion. It is hard to catch the note of misery or any sense of shock in the bald parade of events past and to come.»<sup>309</sup>

A terceira e última parte do monólogo de Polidoro (vv.42-50) funcionava como uma espécie de epílogo<sup>310</sup>. Polidoro abre o caminho (*Anstoß*) para o *mechanema* de Hécuba e o seu *agon* com Agamémnon (vv.59-97), mas o espectador só entenderá isto posteriormente.

---

<sup>305</sup> Cf. C. Collard (1988:29): um «dramatic device» engendrado pelo poeta para dar tempo a que se concretizasse a vingança de Hécuba.

<sup>306</sup> Cf. H. Erbse (1984: 49).

<sup>307</sup> Será ele próprio a anunciar a descoberta do seu próprio corpo, nos vv. 47-50.

<sup>308</sup> Cf. R. Hamilton (1992:90-91). A propósito desta dupla “profecia”, J. Mossman (1995:179), observa: «The impression of comprehensiveness conveyed by the prophecy of Polyxena’s sacrifice and the discovery and burial of Polidorus’ body is misleading. This silence is necessary, and not only for the sake of suspense (...) He must inspire Hecuba’s revenge, not partake of it, or he will appear merely a younger man and less powerful version of Aeschylus’ spirit».

Note-se que no final da peça, Polimestor, num papel semelhante ao de um *deus ex machina*, também fará duas profecias: que a vingança de Hécuba terá consequências terríveis para si própria – transformação numa ‘cadela’ – e que Cassandra e Agamémnon morrerão. Cf. 1259 sqq.

<sup>309</sup> 1980:31. E logo a seguir o A. apresenta esta conclusão muito objectiva: «Our emotional relationship to Polydorus is really a combination of gratitude for information passed on, of congratulation for the coming fulfilment of his wishes and of a kind of awe in the presence of the supernatural powers that he wields. The story is pathetic, but not the man.»(32).

<sup>310</sup> Cf. H. Erbse (1984: 49).

Antes de preparar a entrada em cena da sua mãe<sup>311</sup>, anunciando a sua chegada (52-53) e comentando, brevemente, o seu infortúnio (55-58), formula, ainda, dois desejos muito pessoais:

tou;° ga;r kavtw sqevnonta° ejxh/thsavmen

tuvmbou kurh=sai kaj° cevra° mhtro;° pesei=n (49-50).

Segundo C. Brillante<sup>312</sup>, enquanto a *rhexis* de Polidoro havia informado os espectadores sobre o curso particular dos eventos até ao momento da acção, a monódia introduziria a *Stimmung* particular que caracterizaria a tragédia até ao final. Colocando a monódia de Hécuba a seguir à *rhexis* de Polidoro, Eurípides tornou-a «quasi una illustrazione e commento di essa, egli ci ha offerto la possibilità di considerare da due prospettive diverse il medesimo evento posto all’inizio dell’azione, cioè il sogno di Ecuba.»<sup>313</sup>. Na primeira parte do prólogo, a informação dirigia-se ao espectador num tom narrativo muito próximo da épica, o que permitia a incursão do maravilhoso e do ilógico, porque não se representava uma figura humana em acção. Na monódia, o sonho<sup>314</sup> de Hécuba tomava a forma de uma ‘imagem’ e o espectador não precisava de intérprete por causa da *rhexis* de Polidoro. Esta segunda parte estava já mais próxima da situação dramática ‘real’. Por essa razão, C. Brillante<sup>315</sup> concluiu:

«El prologo dell’Ecuba, articolato nei due momenti della *rhexis* di Polidoro e della monodia della protagonista, presenta per la prima volta queste due forme di rappresentazione (epica e drammatica) l’una accanto all’altra»

Na opinião de G. M. Grube, a ligação entre as duas partes do prólogo, não é meramente formal: o referente comum é o sonho da protagonista, repetido duas vezes no

---

<sup>311</sup> Segundo J. Mossman (1995: 51), Hécuba entrava em cena, apoiada numa bengala e amparada pelas cativas troianas que constituiriam o coro da peça. M. Heath (1987: 42) considera esta entrada «implausível». Todavia, como observa M. Halleran (1985: 8-9), existem outras entradas semelhantes, por exemplo em *Íon* e no *Hipólito*.

<sup>312</sup> 1988: 445.

<sup>313</sup> *Ib.*: 445.

<sup>314</sup> O “sonho” é um motivo poético recorrente, desde a épica homérica até à época helenística. Sobre a atitude dos gregos sobre a experiência onírica vd.E.R. Dodds ([1951]1981: cap. V).

<sup>315</sup> *Ib.*: 447.

mesmo contexto.

No que respeita à monódia de Hécuba (59-97), iniciada com anapestos e continuada em ritmo dactílico, os principais problemas prendem-se com a autenticidade de alguns passos<sup>316</sup>, nomeadamente os vv. 73-78, considerados corruptos, e os vv. 90-97, que muitos acreditam terem sido interpolados no século IV a.C.. As principais dificuldades residem no facto de os vv. 73-74 e 91 fazerem uma referência, considerada por muitos implausível, a Políxena, o que implicaria que Hécuba teria tido não apenas um sonho (com Polidoro), mas dois (ojneivrwn:75). Por outro lado, os vv. 92-97 sugerem que Hécuba tinha um conhecimento excessivo de eventos relacionados com a aparição do fantasma de Aquiles e o pedido por ele formulado :<h[/tei de; gevra°/ tw=n polumovcqwn tina; Trw/avdwn>(94b-95). Os argumentos aduzidos por H. Erbse parecem, todavia, convincentes: primeiro, não é inverosímil que Hécuba possa ter tido dois sonhos, pois a sua visão onírica podia ser semelhante à de Aquiles em relação a Pátroclo; segundo, era provável que Hécuba tivesse conhecimento do “pedido” de Aquiles, mas isso não implicava que ela soubesse quem era a ‘vítima’. Feito este ponto da situação, talvez demasiado sumário para a complexidade do problema, façamos uma leitura da monódia, tendo em atenção o contexto em que se integra.

Quando a protagonista inicia a sua monódia, Polidoro já não se encontrava em cena<sup>317</sup> e o Coro de captivas troianas havia-se dirigido para a *orchestra*. Os primeiros versos (59-61) reforçavam, assim, o *pathos* de uma mulher idosa, alquebrada e sem forças para fazer face às necessidades mais triviais. O isolamento e o abandono era dois dos companheiros inseparáveis daquela mãe a quem uma «e[nnucon o[yin» (72) renunciara algo de terrível para os seus únicos filhos que haviam sobrevivido à guerra. Em nome deles, faz uma dupla invocação divina (w\ steropa; Dio;°, w\ skotiva nuvx:67) e aos «cqovnioi qeiv» formula um pedido :

...swvsate pai=d j ejmovn

o}° movno° oi[kwn ag[jkur j e[t j ejmw=n

th;n cionwvdh Qrh/vkhn katevcei

xeivnou patrivou fulakai=sin. (79-82).

<sup>316</sup> C. Brillante (1988: 431-432) faz um resumo dos argumentos aduzidos por Wilamowitz, a favor da excisão dos hexâmetros(73-77, 90-91) e dos versos finais (92-98). Tanto o texto da edição oxoniense de Diggle como o da edição de Collard apresentam esses versos entre parêntesis. H. Erbse (1984: 50-54) apresentou argumentos que justificam a inclusão desses versos.

<sup>317</sup> Cf. D.J. Mastronard (1990: 276-277).

Estas palavras, já por si repletas de emoção, multiplicavam-se em efeitos *patéticos* pelo facto de o espectador possuir um conhecimento muito mais completo da situação do que a figura em cena. Mesmo desconhecendo que Polidoro estava morto e que era a sua filha Políxena que Aquiles reclamava como *geras*, Hécuba sente, no seu íntimo, um pressentimento mau em relação ao futuro:

e[stai ti nevon:

h{xei ti mevlo° goero;n goerai=°:

ou[pot j ejma; frh;n w|d j ajlivaston

frivssei, tarbei=. (83-86).

Num ritmo anapéstico, o coro informará, logo a seguir, no párodo, esta mãe infortunada, desamparada e indefesa, da iminência do sacrifício de Políxena<sup>318</sup>, mas só mais tarde (686) ela saberá que também Polidoro está morto. A mãe dolorosa do mito, curvada pela idade e abatida pela vicissitudes da guerra, reunirá, inesperadamente, todas as forças que lhe restam para ripostar, de uma forma bárbara e impiedosa, àquelas últimas afrontas do destino, transformando-se numa vingadora demoníaca, implacável e imisericordiosa.

Somente mais outra peça euripídiana apresenta um prólogo constituído por um monólogo e uma monódia. Trata-se de *Íon*, uma tragédia de *tyche*<sup>319</sup>, incluída nas denominadas “peças tardias” de Eurípides. Os problemas de datação desta peça são muito complexos e foram detalhadamente analisados por A.S. Owen<sup>320</sup> que sugeriu, como data

---

<sup>318</sup> Segundo D.J. Conacher (1967: 154) o sacrifício de Ifigénia constitui o «centro dramático» da peça, sendo até mais importante do que a deterioração do carácter de Hécuba. Cf. G. Pagani (1970: 46-63).

<sup>319</sup> Cf. W. Jaeger ([1936]1979:380): *Íon* «é o exemplo mais puro» deste tipo de drama, em que assistimos à «luta da astúcia e da habilidade humanas contra as flechas da *Tyche*».

Para A. P. Burnett (1971:1), este drama de *tyche* é uma «peça diferente» de todas as outras, porque as «múltiplas acções» são representadas em simultâneo e não de uma forma sequencial. Trata-se de um «mixed drama» (17) semelhante a *Alceste* e a *Helena*, onde o motivo do «regresso» se associa ao da «salvação» e ao da «vingança» (101). Vd. M. Pohlenz ([1961]1978: 476).

<sup>320</sup> [1939]1990: xxxvi-xli. Para Owen nunca Eurípides escreveu uma peça "tão patriótica" (xxii), talvez porque Atenas vivia um período de paz nominal, a paz de Nícias: «If he is a propagandist at all, so far as Athens is concerned, it is to make familiar to his audience their own mythology, the story of Prometheus bringing into the world Athena at her birth, of the Gorgon that she slew and the aegis that thenceforth she wore, of her tendance of the queen's ancestor, Erichthonius. The patriotism extends even to the slaves...». Cf. a crítica a esta interpretação feita por G. Zuntz (1956: 64). Delebecque (1951: 227-8) aventa ainda a possibilidade de *Íon* ter sido escrito no tempo em que se planeou a construção do templo de Erecteu na Acrópole.

provável, os anos de 419-418. Mas se tivermos em conta as características métricas e a estrutura formal da peça, a sua cronologia remete-a para os anos 413-411, o que a aproxima das *Troianas* (415), de *Ifigénia entre os Tauros* (414-413) e de *Helena* (412).

Para A. S. Owen<sup>321</sup> esta é «a mais intrincada peça de Eurípides» e D.J. Conacher considerou-a um drama “paradoxal”<sup>322</sup>, com uma estrutura muito peculiar,

«admirably suited to the full exploitation of his ironic possibilities, for it enables the same ironic situation to be played up a variety of different ways. Indeed, so fundamental to the theme and plot is the ironic play between the real and imagined situations that, in this drama, the irony becomes almost an end in itself and not (as in more serious drama) a means to an end, a way of heightening the tragic climax which gives final expression to its meaning»<sup>323</sup>.

A maior parte dos críticos concordam que se trata de uma peça bem construída e teatralmente muito eficaz<sup>324</sup>. O prólogo apresenta uma estrutura bipartida, em que o monólogo (1-81) de um deus (Hermes) se associa a uma monódia (82-111), entoada pelo protagonista (Íon)<sup>325</sup>.

À semelhança do que se passa em muitas outras tragédias euripídianas, também esta primeira cena da peça apresenta um monólogo divino, pronunciado por Hermes. Depois de

---

George B. Walsh (1978:313-315) faz uma sinopse da questão, sugerindo como data mais provável o ano de 411, porque associa a temática ‘política’ da peça à revolta iónica de 412. F. Lee (1991:40-41) considera, pelo contrário, que os critérios estilísticos e métricos se afiguram os mais seguros. Cf. M. Cropp & G. Fick (1985). J. Diggle, na edição oxoniense do texto da peça, situa-a no ano de 413.

<sup>321</sup> [1939]1990: xviii.

<sup>322</sup> 1967: 269: «The chief paradox of the *Ion* lies in the contrasting effect of its “national-dynasty” theme and of its treatment of Apollo, the deity supposedly presiding over its fulfilment». Cf. o estudo anterior do mesmo autor (1959: 20-39). A. Herbert Lewin (1971:147): acrescentou: «The modern reader can still appreciate the complex plot, with its dramatic reversals and recognitions, but he is less likely to be affected by the pathetic characterization or by the appeal to the Athenians' sentimental attachment to their city and its legendary history. On the other hand, he is in a position to appreciate fully the ironies and contradictions in the play».

<sup>323</sup> 1967:268. Sobre o significado dramático da dicotomia aparência/realidade nesta peça vd. W. E. Forehand (1979: 174-178).

<sup>324</sup> A.G.M. Grube (1941:278) afirmou que «*Ion* is a delightful play, written in a charmingly light manner, with moments of real tragedy» e H.D.F. Kitto ([1931]1990:226) é de opinião que Eurípides criou com esta peça, à semelhança do que acontecera com *Ifigénia entre os Tauros*, uma «obra teatralmente eficaz». Para Froma I. Zeitlin (1996:285), Íon «is one of Euripides' most dazzling plays. Poised on the boundary between the sacred and the skeptical, the mysterious and the mundane, the mythic and the realistic, and so, as many have noted, between the tragic and the comic, the drama dips and twists and turns and turns again in a serial of theatrical tours of force». Cf. F. Lee (1990 21 sqq).

<sup>325</sup> Cf. A. Herbert Lewin (1971:47) e H. Erbse (1984: 71-88). F. Lee (1991: 159 sqq.) aceita esta bipartição do prólogo, mas integrando-a na «sequência introdutória» da peça que abrange também o párodo (184-236).

fazer a tradicional apresentação genealógica (vv. 1-4)<sup>326</sup>, o deus localiza a cena em Delfos<sup>327</sup> (5-7). Descreve-se, a seguir, a história breve do nascimento de Íon, omitindo a concepção e a gravidez, e não fazendo também qualquer referência ao seu nascimento (8-18). A narrativa do “passado” prossegue com o episódio da exposição do recém-nascido, abandonado pela mãe e que, a pedido de Apolo, Hermes salvara da morte, colocando-o, num cesto, à entrada do templo de Delfos (19-45). Ao encontrar o cesto com um recém-nascido enjeitado, a profetisa teve vontade de o banir do templo, mas ao ver a criança sentiu compaixão e criou-a sem saber quem eram os seus progenitores (46-51)<sup>328</sup>. Desde então, até ao momento presente, o templo de Apolo foi o lar de Íon e os Delfios tornaram-no o guardião do ouro dos deuses (51-56)<sup>329</sup>.

Nesta primeira parte do monólogo, são referidas três genealogias ( a de Hermes , a de Creúsa e a do seu filho ), duas cidades (Delfos e Atenas) e o elo de ligação é Apolo<sup>330</sup>, que também aparece simultaneamente como irmão de Hermes e pai da criança enjeitada, que a profetisa de Delfos acolheu, por compaixão (provqumo<sup>o</sup>:46). Foram também referidos alguns detalhes mais obscuros da mitologia ateniense que indiciava que a “história” dramatizada<sup>331</sup> por Eurípides incluía alguns factos “desconhecidos”, que, certamente, haviam sido “inventados” ou “recriados” pelo poeta<sup>332</sup>. De uma forma indiscutivelmente “realista”, isenta de quaisquer laivos de emoção<sup>333</sup>, Hermes refere que Apolo violara (11) a princesa ateniense Creúsa, filha de Erecteu (10), e que ela, «ajgnw;<sup>o</sup> de; patriv» (14), respeitando a

---

<sup>326</sup> Note-se que Hermes começa por fazer um alusão à sua ascendência materna, evocando o seu avô Atlas, (cujo nome inicia o primeiro verso) e, só depois de nomear a deusa que o gerou (Maia), se identifica, acrescentando epíteto com grande significado dramático para esta peça: «*daïmovnwn lavtrin*» (4). Sobre esta auto-caracterização de Hermes vd. D. J. Mastronard (1975: 165) e H. Yunis (1988:124).

<sup>327</sup> Na opinião de S. Owen ([1939] 1990:xxi) o "pecado original" de Apolo é independente de Delfos: «*The scene is Delphi, but in a sense it is Athens*» (xxii). Ao longo da peça, a "ilustre cidade" de Palas persiste no imaginário das personagens e dos espectadores.

<sup>328</sup> Cf. vv1339 sqq. Essa história conta-a depois a Íon, no momento em que lhe entregar as faixas para que possa encontrar a mãe, quando pensava ter encontrado já o pai —Xuto.

Note-se que, nos vv. 47-51, há suspeitas de uma interpolação. Sobre essa questão vd. D. Kovacs (1979: 111-112).

<sup>329</sup> Segundo H. Erbse (1984:74), «*in diesem Teil der Prologrede wird die liebevolle Fürsorge Appols für sein und Kreusa Kind so deutlich gemacht, daß sie als Leitmotiv dem Zuschauer fest im Gedächtnis hafter*».

<sup>330</sup> Cf. R. F. Willetts (1973:206): «*Thus Apollo is placed from the beginning at the centre of the action. Although he never actually appears, he remains pervasive. The action takes place before his temple, the imagery of light gives allusive indication of his presence; and, most important, he becomes involved in the action and in the consequence also becomes subordinated to the process of action like other characters in the play*».

<sup>331</sup> Veja-se o artigo de C. Wolff (1965:169-194).

<sup>332</sup> Sobre as “inovações” introduzidas por Eurípides vd. A. S. Owen ([1939]1990: xiii-xvii) e o comentário de D.J. Conacher (1959: 22-26).

vontade do deus, ocultou a sua gravidez e mal deu à luz, no palácio<sup>334</sup>, levou o recém-nascido (16) para a gruta (a[ntron:17) onde fora violada,

... kajktivqhsin wJ° qanouvmenon  
koivlh° ejn ajntivphgo° eujtrovcw/ kuvklw/  
progovwn novmon sw/vzousa tou= te ghgenou=°  
jEricqonivou.... (18a 21a)

Aí a criança fora abandonada e, mesmo guardada pelas duas serpentes que Atena lá havia colocado, estava destinada a morrer (27). A Casa de Erecteu era um tema importante na peça<sup>335</sup> e este passo relacionava-a com o mito de Atena.

Mas porque um dos objectivos principais desta narrativa genealógica era reforçar a ideia de que Íon era filho de um deus, Hermes revela o favor (*charin*) que, nessa altura, Febo lhe solicitou (29-35)<sup>336</sup> e que ele, prontamente, cumpriu: retirou a criança do interior da caverna e colocou-a nos degraus do templo do seu irmão em Delfos, de uma forma que ela fosse visível dentro do cesto entretecido que lhe servia de berço (37-40). Serão também os desígnios de Apolo (47-48) que levam a Pitonisa a acolhê-lo no seu templo e a criá-lo, apesar de desconhecer a identidade dos seus progenitores (40-51). Agora que Íon atingira a idade adulta, e porque levava sempre uma «semno;n bivon» (56), tinha-se transformado num acólito do deus, merecedor da confiança dos Delfios (52-53).

Esta “reconstrução” da vida de Íon, desde a sua gestação até ao momento a que se reportava a acção dramática da peça, poderia parecer, aparentemente, despropositada e imotivada, mas tudo indicava que lhe subjazia um tipo de intencionalidade mais ampla, já não confinada aos limites do drama. Os detalhes “realistas”<sup>337</sup> da descrição divina visariam

---

<sup>333</sup> CF. K. Lee (1996: 86): « In fact the speech as a whole is devoid of any interest in human feeling. (...) The tone of the Hermes' speech impresses us with the fact that, as a god himself and as the agent of the god prophecy, he can survey imperiously the past, present, and future».

<sup>334</sup> No v. 949, a rainha dirá que o parto foi na caverna (de Pã, segundo o Coro, 511-2, e o Servo, 938). A história do nascimento e exposição é retomada cinco vezes. Cf. C. Wolff (1965:171-3)

<sup>335</sup> Vd. A. Herbert Lewin (1971: 153). Cf. vv. 265-70, 598-90, 265-70 e 1000.

<sup>336</sup> Como Hermes introduz o oráculo de Apolo em “discurso directo”, a afirmação do deus «ejmo;° gavv ejsti ... oJ pai=°» (35) assume-se como uma declaração “pública” de paternidade. Cf. a conclusão de F. M. Wassermann (1940: 588-89): «For a noble family, a dynasty, or a nation, this relation represents the highest degree of nobility and a confirmation of national claims and prestige.» (589).

<sup>337</sup> Sobre a questão do “realismo” nesta peça vd. o artigo de K. Lee (1996: 85-109) e a “resposta” de W. Geoffrey Arnott (1996: 110-117). A opinião deste último autor é de que, em *Íon*, « ...his realism may be

produzir, na audiência coeva, determinadas ressonâncias político-culturais, que iriam de encontro à mentalidade ateniense da época. A versão do mito, conforme, aparecia dramatizada em Eurípides pretendia ser, estritamente, “ateniense”, porque, como observou C. Whitman, «It was better to have the eponymous hero of the Ionians a bastard than the son of a foreigner»<sup>338</sup>. Dentro da mesma linha interpretativa, George B. Walsh acrescentou:

«For an Athenian to be earthborn () and indigenous () was also to be weel-born (), and so his national pride was tied closely to his sense of inherited personal status (...) This doctrine of Athenian autochthony and its corollary, the individual’s noble birth, is an important issue for the every character in Euripides’ Ion.»<sup>339</sup>.

Por outro lado, o poeta teve o cuidado de precisar o tipo de intervenção que Apolo detivera em toda esta “história”, pois, ao longo da peça, várias vezes ele seria acusado de não se ter interessado por aquele filho<sup>340</sup>. O facto de não se ter conferido relevo ao “rapto” e à “violação” de Creúsa<sup>341</sup> significava que o comportamento do deus devia ser avaliado a partir das consequências que adviriam do seu ‘acto’<sup>342</sup>. No desenrolar da acção da peça, seria explorada a dimensão trágica que o ‘plano’ de Apolo traria à vida dos três caracteres principais<sup>343</sup>: Íon, Xuto e Creúsa.

---

interpreted partly as a reaction, in late fifth-century Athens, against an obsolescent aristocratic value-system, or as an iconoclastic attempt to break down the traditional symbols on the myth.»

<sup>338</sup> 1974:71: Recorde-se que a versão tradicional do mito atribuía a paternidade de Íon a Xuto e, por isso, as alterações introduzidas pelo poeta estariam baseadas em temas relacionados com os valores atenienses de «autoctonia» e de «eugeneia». Cf. F. Lee (1991: 35-36) e F. I Zeitlin (1996: 288 sqq.)

<sup>339</sup> 1978:301. Depois o A.explica: «There is nothing historically improbable in the stage Athenian’s reluctance to see the Erechtheid throne occupied by a foreign bastard. The audience had seen the numbers and importance of foreigners increasing daily in city life, and they made repeated attempts to exclude them from full participation in their political processes. The Ion echoes the language of their restrictive citizenship laws: Pericles decree of 415 excluded from citizenship those who were tw/= gevnei mh; kaqaroiv » (307) Ion.

<sup>340</sup> Veja-se, a propósito, a análise de Michael Lloyd (1986: 34).

Cf. vv. 306, 355, 358, 384 sqq., 430, 952, 960.

<sup>341</sup> Na opinião de F. I. Zeitlin (1996:328), estes dois motivos temáticos estão no “coração” do drama «This is the obsessively reiterated tale from which everything else follows».

<sup>342</sup> Cf. *Ibidem*: 300. Embora, nesta peça, Apolo desempenhe um “papel dramático” nuclear na construção da acção da peça, parece ser Dioniso, que nada tem a ver com esta “história” «the conduct of the play itself – both the regulation of its tragic rhythms and the central quest for identity».

<sup>343</sup> Numa fase inicial, o plano de Apolo parecer resultar bem: Xuto aceita o filho, Creúsa simpatiza, de imediato, com o jovem, e Íon acredita no oráculo do deus, preparando-se para ir para Atenas. Mas, subitamente, os acontecimentos conhecem uma reviravolta: os caracteres começam a duvidar da resposta oracular, Íon recusava-se a ir para Atenas e a acção torna-se um drama de «vingança», que prenuncia “crimes” de morte. Apolo é obrigado a intervir. O *mechanema* antecede a segunda *anagnorisis* que é retardada até ao final: acontece em pleno êxodo, antes da aparição de Atena, como *dea ex machina*.

Segundo B. Gauger (1987:125): «Die Funktion des Gottes kann von daher nur eine indirekte sein: Appol ist nämlich in mehreren Beziehungen unverzichtbare Antriebsquelle für den Fortgang des Spiels. Dramatisch bildet sein Handeln den Ausgangspunkt der Verwicklungen und bestimmt den jeweiligen Fortgang

Na segunda parte do monólogo (57-65) Hermes faz um pequeno *excursus* e conta brevemente, as circunstâncias que determinaram casamento de Xuto<sup>344</sup> e Creúsa: por ocasião de uma guerra entre Atenienses e Calcodôntidas (Eubeia), Xuto (um aqueu) tornou-se aliado de Atenas que ajudou a vencer e, assim teve a honra de desposar Creúsa. Porque o seu casamento se revelava infecundo, conforme o desejo do deus, Xuto e Creúsa visitam o oráculo de Apolo<sup>345</sup> (66-8). Durante algum tempo o deus mantivera-se afastado da vida do seu filho, mas isso estava de acordo com o seu plano inicial – manter secreta a identidade dos progenitores do jovem :

..... Loxiva° de; th;n tuvchn

ej° tou=t j ejlauptnei, kouj levlhqen, wJ° dokei= (67-68)<sup>346</sup>

Apolo dará um oráculo a Xuto, no momento oportuno, e tem a ilusão de que seu o plano<sup>347</sup> resultará:

dwvsei ga;r eijselqovnti mantei=on tovde

Xouvqw/ to;n auJtou= pai=da, kai; pefukevnai

keivnou sfe fhvsei, mhtr°;° wJ° ejlqw;n dovmou°

gnwsqh/= Kreouvsh/, kai; gavmoi te Loxivou

kruptoi; gevrwntai pai=° t j e[ch/ ta; provsfora (69-73)<sup>348</sup>

---

des Geschehens. Inhaltlich ist er für alle eigentlichen dramatischen Oersonen ein Partner, mit dem sie sich auseinandersetzen müssen»

<sup>344</sup> Xuto não era um ateniense, mas era um descendente de Zeus, pois era filho de Éolo. Cf. vv.63-4. Possivelmente, Eurípides alterou a genealogia de Xuto para realçar a afinidade entre Iónios e Aqueus. Sobre sua a origem “estrangeira” cf. 298, 592, 702, 813. M. Pohlenz afirmou que «tutta la vicenda è libera invicione ([1961]1978: 470 sqq.).

<sup>345</sup> «Apollo here is controlling tuvch but tuvch plays an important role in the play», cf. C. Wolff (1965:165) e J. Bartosiewiczova (1079-1980: 31-39). Tanto para a audiência como para os caracteres da peça, a acção da peça parece umas vezes guiada pelo deus, outras pelos desígnios da *Tyche*. Cf. cf. A. P. Burnett (1962:103) e K. V. Hartigan (1991:70).

<sup>346</sup> O sujeito de ejlauptnei é Loxiva°, mas o mesmo não se pode afirmar, com segurança, para as formas evluqen e dokei=. M. Lloyd (1986:35, n. 13), seguindo a lição de Paley e Verral, entende que o sujeito é tuvch, da qual dependera, nos últimos anos, a vida de Íon. F. Lee (1991: *ad loc*) defende que a acepção de tuvch como « ‘the run of the events’ » não anula a intevenção de Apolo.

Sobre “Der Einfluß der tuvch auf die Geschicke der Menchen” vd. B. Gauger (1977: 105 sqq.)

<sup>347</sup> Cf. v.1595, onde Atena confirma que o plano de Apolo foi bem engendrado.

<sup>348</sup> Estes versos proporcionam uma «interessante» caracterização do deus, como notou Jana Bartosiewiczova (1979-1980:35) mas encerram uma falsa “profecia”: «Appolon lenkt zwar dir Geschicke der Menschen, er sorgt sich um seinen Sohn und Kreusa, die Realisierung seines Planes – eines glücklichen

Hermes é o primeiro a referir o nome – Íon – que Xuto irá atribuir àquele que pensa ser seu filho, e profetiza-o "colonizador da terra asiática" (v.74)<sup>349</sup>. Só um deus estava autorizado a fornecer este tipo de informações e, afinal, Hermes parece ter sido uma boa escolha do poeta, porque ele era o mensageiro, o guia dos deuses, e irmão de Apolo. Mas o que Hermes antecipa relativamente ao futuro baseia-se no que lhe fora transmitido por Apolo— Creúsa conhecerá o seu filho. No entanto, as revivoltas da *Tyche* e as emoções humanas alterarão os seus prognósticos. Nesta peça, os deuses não são omniscientes nem onnipotentes.

Nos vv.76-8, que funcionam como um epílogo da *rhesis*<sup>350</sup>, Hermes retira-se<sup>351</sup>, escondendo-se no bosque de loureiros próximo da entrada do templo de Apolo, porque vê Íon aproximar-se. Antes de sair de cena volta a nomear o nome de Íon. A partir de então, será apenas um "espectador".

A segunda parte do prólogo é constituída por uma monódia (82-183) do protagonista (tal como em *Hécuba*), que oferece uma visualização dramática da sua situação presente<sup>352</sup>. Depois de elevar a audiência ao plano dos deuses, colocando-a numa posição privilegiada, fornecendo-lhe informação que os caracteres não conheciam, Eurípides proporciona uma 'outra' perspectiva, mais 'humana' e, por isso, mais próxima do espectador. Dos temas do monólogo, só se conservaram, praticamente, as referências ao oráculo apolíneo e as insinuações sobre a sua proveniência desconhecida.

---

Begegnung Ions und Kreusas, ist jedoch durch sein zweites Ziel dedingt. Apollon bemüht sich vor der Welt seine Verblendung (...) mit der sterblichen Frau und seine Vaterschaft zu verheimlichen. Deshalb entschliesst sich Gott, für den die Wahrheit wesentlich ist, eine falsche Prophezeiung zu erlassen und seinen eigenen Sohn Kreusas Gatten Xuthos zuzuschieben».

Segundo Atena (vv.1563sq.), a intenção do deus era continuar a esconder o 'seu' segredo e só, em Atenas, efectuar o reconhecimento entre mãe e filho.

<sup>349</sup> No êxodo, Atena (1575-88) desenvolverá, com grande pormenor, a profecia de Hermes: Íon reinará sobre a Ática, mas será ilustre em toda a Hélade; terá 4 filhos, cujos nomes servirão para designar as tribos iónico-áticas; esses seus descendentes fundarão colónias que engrandecerão o império ateniense. E. está a referir-se não só à colonização iónica, mas também à Liga de Delos.

<sup>350</sup> Cf. H. Erbse (1984: 76).

<sup>351</sup> Este técnica é, recorrentemente, utilizada pelas figuras euripídicas que anunciam a sua saída de cena, porque vêem outra figura aproximar-se. No entanto, como salientou M. Halleran (1985: 102), «Hermes' words contain a difference from those of similar scenes: not merely is he getting out of the way ; he is going to learn how the child's fortunes are accomplished. He assumes the role of the spectator, as it were, waiting to learn the outcome of the drama».

<sup>352</sup> Segundo C. Wolff (1965:174), «The second part of the prologos of the *Íon* is, as usual in Euripides, a dramatic presentation of a part of the present situation as it has been described in the prologue-speech.»

De um ponto de vista métrico, esta monódia pode dividir-se em três secções<sup>353</sup>: 1)- os vv. 82-112 dominados por um ritmo anapéstico; 2)- os vv. 112-143, constituídos por uma forma antistrófica, com refrão; 3)- os vv. 144-183, onde predominam anapestos mélicos.

Íon inicia a sua “brilhante” monódia<sup>354</sup> com uma saudação ao ‘sol nascente’ (82-86) que, de acordo com a interpretação de Manuel de Oliveira Pulquério, funciona como uma «idílica moldura» que propiciava uma «feliz transfiguração da vida quotidiana»<sup>355</sup>. Os versos que se seguem (86-91) constroem uma imagem lírica e radiante do cenário délfico, mediante uma perspectiva gradativa que focaliza três ‘pontos’ cruciais: ‘os cumes ínvios do Parnasso’ (86), os ‘telhados’ do tempo de Apolo (87-88) e a ‘trípode’ da Pitonisa (91). Essa descrição pictórica do espaço délfico<sup>356</sup>, colorida por tons sinestésicos, insinua os limites estreitos da existência de uma vida totalmente dedicada a Apolo. Mas a atmosfera sobrenatural criava a sensação de um tempo volátil que expandia a vida além dos limites físicos que banalizavam o quotidiano. Despedindo-se dos acólitos délficos que o acompanhavam (94), prepara-se para executar as tarefas “domésticas” que, desde criança (102), estava habituado a desempenhar:

..... ptovrqoisi davfnh°  
stevfesivn q j iJeroi=° ejsovdouç Foivbou  
kaqara;° qhvsomen, uJgrai=° te pevdon  
rJanivsin noterovn (103b- 106a).

Uma tonalidade “realista” idêntica é utilizada para referir um outro dos seus afazeres habituais: afugentar os pássaros com o seu arco que insistem em “profanar” aquele chão. Desconhecendo a sua ascendência e, por isso, desprovido de uma “identidade”, mostra-se feliz com a sua actual situação de servir o deus que, afinal, o criou.

wJ° ga;r ajmhvthr ajpatwr te gegw;°  
tou;° qrevyanta°

<sup>353</sup> Cf. A.S.Owen ([1939]1990: ad 82-183). Note-se que as últimas duas secções desta monódia foram objecto de uma rigorosa análise métrica, num estudo de Manuel de Oliveira Pulquério (1969: 114-120).

<sup>354</sup> Cf. o contraste que estabelece com a monódia de Creúsa (859-922), onde se denota uma crítica feroz a Apolo.

<sup>355</sup> 1969: 114.

<sup>356</sup> Este era o único «espaço» que Íon conhecia. Cf. F. Lee (1991: 23).

Foivbou naou;<sup>o</sup> qerapeuvw (109-111)

A secção antiestrófica seguinte é uma expansão “métrica” da parte inicial da monódia, reforçando o orgulho e a alegria que sentia por ser um ‘servo’ de Apolo que ele reconhecia como um ‘pai’ (136 e 137-139) e, também por isso, se esforçava por honrar. A ironia destas palavras seriam, de imediato, percebidas pelo espectador que sentiria, por certo, uma emoção profunda ao ver como aquele jovem, ignorando<sup>357</sup> a sua verdadeira ascendência, se resignava a levar uma vida simples e feliz, inteiramente votada ao deus. O epodo rematará esta segunda parte e, através de um ritmo anapéstico mais acelerado, fará a transição «para um diálogo animado entre Íon e os pássaros, seus interlocutores mudos»<sup>358</sup>(179-183).

Como notou F. I Zeitlin<sup>359</sup>, ao longo da peça, surgiriam outras referências aos pássaros que tinham elegido o telhado do templo de Apolo como sua ‘morada’. Eles funcionavam como uma espécie de metáfora de alguns temas centrais da peça – profanação e pureza, violação-salvação – e como mediadores entre os espaços contraditórios da peça, quer no plano horizontal (interior-exterior) como num plano vertical (telhado-chão)<sup>360</sup>. Na opinião de R. F. Willetts,

«The formal structure of the monody is suited to Ion’s official position as temple servant toward of the god and is therefore likely to have motivated conventional expressions of sentiment toward his duties as towards the gods he serves – which is not saying that they are insincere. If so, those sudden realistic insights with which Ion soon go to surprise us may have been found less surprising by a contemporary

---

<sup>357</sup> Note-se que, nesta peça, a «ignorância» dos caracteres é um tema recorrente e que afecta, de um modo geral, todos os intervenientes na acção: a Pitonisa, o coro, o Velho, além de Creúsa, Xuto e o próprio Íon.

<sup>358</sup> 1969: 114. A propósito desta cena repleta de efeitos “realistas” vd. as interpretações contrárias de B. Knox (1971: 259) e K. Lee (1996: 88). Recorde-se, ainda, que Creúsa (509, 903, 917) imagina sempre o seu filho abandonado aos pássaros. F. Lee (1991: ad 180 e 181-3), explica que esta referência aos pássaros tem um significado dramático, pois, afinal, eles eram utilizados no exercício das actividades mânticas. Em relação à forma violenta como Íon os afasta do templo, «may be justified for the service of the god who nurtures him...» Cf. ainda S. Barlow (1971: 48) e C. Wolf (1963: 190).

<sup>359</sup> 1996: 285 sqq.

<sup>360</sup> Cf. *Ibidem*: 286: «...these birds configure the dilemmas of Ion himself, the nameless temple servant and orphan child. First, like him, they are both outsiders and insiders to the different spaces in which they dwell. Second, in communicating, as they do, between heaven and earth, they cover the distance between the two extreme antitheses of Ion’s genealogical status...».

audience»<sup>361</sup>.

A expressão lírica de detalhes mundanos contribuía, assim, para caracterização do protagonista da peça, reforçando a “verosimilhança” da descrição do *hic et nunc* e criando, na audiência, uma maior empatia emocional com a situação dramática daquele rapaz orfão, servo do templo de Apolo, que vivia o ‘presente’ com alegria e abnegação. O louvor de Apolo não estava isento de uma certa ‘ironia’, mas a credibilidade do deus e do seu oráculo não haviam sido, até ao momento, questionadas.

### 2.2.3. Prólogos com estrutura tripartida

Curiosamente, as cinco peças que apresentam um prólogo composto por três partes abrangem as três fases que, tradicionalmente, dividem a dramaturgia euripídiana. *Medeia* (431) e *Hipólito* (428) são duas das tragédias mais antigas e, por isso, apresentam uma construção trágica mais convencional, *Andrômaca* está tematicamente muito próxima das *Troianas*, porque ambas se reportam à Guerra de Tróia, e, por fim, *Orestes*, uma peça tardia de Eurípides que, sob a influência de Kitto, é muitas vezes incluída na categoria dos “melodramas”.

Apesar das diferenças visíveis que estas peças revelam em termos de construção formal e temática, três delas apresentam o prólogo estruturado de forma idêntica: um monólogo precede um diálogo, seguido de uma monódia, na *Andrômaca* (c.425) e nas *Troianas* (415), ou um “diálogo anapéstico”, na *Medeia*. Porém, como teremos oportunidade de observar, essas semelhanças revelam-se sobretudo ao nível da construção externa do prólogo, pois em cada uma das tragédias elas ganhavam significados temáticos e funcionais muito peculiares e até bastante diferenciados. Mas isso só poderá ser observado a partir de uma análise individualizada de cada peça.

No *Orestes*, o prólogo apresenta também uma estrutura tripartida, mas a monódia final

---

<sup>361</sup> 1973:207. Acrescenta ainda o autor: «The blondness of innovation in intruding realist details of contemporary atmosphere into the archaic world of the myth has been considered with Euripides’ technique of expanding and complicating the unitary concentration of the myth (...) The Delphi of Euripides is alive with the hustle and bustle of temple servants, gaging sightseers, and local townspeople.»(208).

é substituída por uma *rhexis*, que promove a ligação com o párodo.

Relativamente ao *Hipólito*, a estrutura formal do prólogo apresenta-se bastante mais complexa e, talvez por isso, não tem sido interpretada da mesma maneira pelos diferentes autores que dela se têm ocupado. Enquanto H. Erbse e A. Herbert Lewin, por exemplo, analisaram o prólogo desta tragédia, partindo do pressuposto que ele apresenta uma estrutura bipartida (1-57; 58-120), dois ilustres editores da peça, W. S. Barrett e M. Halleran, preferiram dividi-lo em três secções (1-57; 58-71; 72-120). Esta segunda interpretação foi aquela que nos pareceu mais apropriada, tendo em conta os critérios de segmentação estrutural que foram utilizados, ao longo deste capítulo. Mas respeitando a cronologia, como tem sido nosso hábito, começaremos pela peça mais antiga

#### 2.2.3.1. *Medeia*

Alguns depois da representação de *Alceste* (438), Eurípides leva à cena uma tragédia incontestavelmente diferente, mas que mais uma vez denunciava a incapacidade humana de perceber o horror “morte”, especialmente quando ela provinha de um ‘gesto’ humano. Na *Medeia* (431), Eurípides dramatiza o mito<sup>362</sup> de uma mulher traída e desamparada que, num acto de loucura, decide matar os seus próprios filhos, para se vingar de um marido infiel que a trocara pela filha do rei de Corinto. Como qualquer personagem euripídica, também esta princesa bárbara, num momento de sofrimento e desespero extremos, não é capaz de compreender a situação de uma forma lúcida, o que a leva a confundir “ilusão” e “realidade”, e a praticar o mais horrendo dos actos que uma mãe pode cometer: o filicídio<sup>363</sup>. Tal como nas *Bacantes*, na *Medeia*, Eurípides fez da morte *contra naturam* um espectáculo violento capaz de arrepiar o espectador mais insensível, mas, como na *Hécuba*, uma tragédia bastante mais próxima, foi substituindo, gradualmente, a *sympatheia* inicial pelo “horror”, face às acções monstruosas perpetradas pelas protagonistas.

---

<sup>362</sup> Sobre o mito de Medeia e as inovações introduzidas por Eurípides, veja-se o excelente estudo de H. Sztulman (1996:127-136) e a “Introdução” da edição publicada por Maria Helena da Rocha Pereira. Bernard Knox (1979:295) defende que Eurípides criou um ‘novo mito’ de Medeia, com esta peça: «one version more shocking, more physically and psychologically violent than anything he found in tradition».

<sup>363</sup> Sobre este assunto, veja-se o artigo exemplar de P. E. Easterling (1977b: 177-191).

Medeia é, sem sombra de dúvidas, a figura dominante da peça<sup>364</sup> e, no início da peça, ela é apresentada em termos heróicos<sup>365</sup>, embora a sua presença comece por ser apenas “dramática”<sup>366</sup>. De acordo com a proposta de H. Erbse<sup>367</sup>, o prólogo compreende três partes distintas, mas interrelacionadas: a *rhexis* monológica da Ama<sup>368</sup> (1-48); o diálogo entre ela o Pedagogo<sup>369</sup>, que entra acompanhado dos filhos de Medeia que permanecem, em cena, silenciosos (49-95); e o canto “anapéstico” final da protagonista (96-130). Trata-se de um prólogo ‘único’ na tragédia euripídiana, pelo facto de a abertura da peça ser confiada a duas figuras secundárias e de condição humilde e a “monódia” utilizar um ritmo anapéstico. D.J. Conacher<sup>370</sup> afirmou que «the intense centrifugal focus of this tragedy begins in the prologue» e B. Knox valorizou o modo *swift* como se construiu uma introdução dramática, cuja função expositiva se estenderia até ao párodo<sup>371</sup>.

A Ama de Medeia é a primeira figura a aparecer em cena<sup>372</sup> e a ela o poeta confiou o tradicional ‘monólogo de ‘abertura’. Depois da breve analepse evocativa da expedição dos Argonautas (vv.1-15) a atenção volta-se para o presente ‘dramático’ da protagonista, que,

---

<sup>364</sup> Cf. “Introdução” da versão portuguesa da peça editada por M. H. da Rocha Pereira (1991:15).

<sup>365</sup> Para B. Knox (1979:297): «Medea is presented to the audience in the unmistakable style and language of the Sophoclean hero». Sobre os “elementos heróicos” de *Medeia*, vd. E.B. Bongie (1977: 27-56) e R. Rehm (1989:91-115).

<sup>366</sup> A protagonista só entra em cena no 1º Episódio, onde profere o primeiro dos seus quatro longos e célebres monólogos (214-70; 364-409; 7608-810; 1021-1080). Recorde-se que este último monólogo foi estudado por Helene Foley (1989) e M. Oliveira Pulquério (1991).

Segundo S. A. Barlow (1995:37), a primeira aparição de Medeia em cena “subverteria” tanto as expectativas do espectador, como as da Ama e as do coro, mas a «grandeza» desta tragédia residia, precisamente, «in Euripide’s skill in ensuring that the Chorus and the audience *do* identify with her plight. They identify with a woman who turns out to be a multiple killer and even though their view may shift to a recoil from the ultimate acts of violence, the identification *was* there for a large part of the play, and therein lies the subversion. Not only a barbarian but *any* woman could have done what Medea went through and did.» (45).

<sup>367</sup> 1984: 101-118. Cf. D.J. Conacher (1967:187). Uma divisão bipartida é defendida por M. Imhof (1957:33) e Hans W. Schmidt (1971: 5), porque associam a intervenção “anapéstica” de Medeia (93-130) ao párodo.

<sup>368</sup> «One of Euripides’ most successful minor characters», segundo as palavras de Grube (1941: 148). Cf. P. Pucci (1980).

<sup>369</sup> Segundo Kitto ([1939]1990: II, 168, n. 1), nesta “peça de transição”, o prólogo “lógico deveria ser uma relato narrativo desprezioso da situação nova de Medeia e não “um diálogo” entre duas pessoas, cujos caracteres são coisas indiferentes”.

<sup>370</sup> 1967:187.

<sup>371</sup> Cf. Erbse (1985: 103): «Prolog und parodos dienen hier gemeinsam ganz der Exposition». Uma opinião semelhante é perfilhada por H. Strohm (1977: 117) e Grube (1941: 148). B. Gredley (1987: 34) vai ainda mais longe, afirmando: «Euripides contrives a considerable degree of interweaving between prologos and parodos. Self-evidently, such organic and dynamic construction is a predicate of the unremitting and intensifying focus on Medea herself – on character and emotions, her isolation and strength of will and the sense communicated of imminent catastrophe as she threatens revenge for her desertion by Jason».

<sup>372</sup> Cf. C.A. E. Luschnig (1992:34): «The Nurse of Medea who exits from the house to begin the play starts with what she sees as the first causes, a masculine adventure story, but she quickly moves to the interior and personal.».

segundo Strohm<sup>373</sup>, surge como uma espécie de «Pathographie». A principal função da *rhexis* monológica é torná-la dramaticamente evidente, de forma a estabelecer uma relação entre o *hic et nunc* e o futuro imediato. Desde os primeiros versos, deseja-se que o passado não tivesse acontecido, que as vidas de Medeia e Jasão não se tivessem unido. Esse sentimento intensificar-se-á na segunda parte do prólogo, quando um fiel e antigo servidor da casa anuncia a última ameaça feita à mãe e aos filhos: o exílio. Medeia não está fisicamente presente no prólogo, mas é sobre ela que se fala e a sua voz de mulher amargurada é audível, através dos gritos terríveis que emite do interior da casa. O desenvolvimento dramático do drama centrar-se-á na figura de Medeia, que o prólogo procura apresentar como uma *persona* digna de compaixão<sup>374</sup>.

Este é o único prólogo euripídico a iniciar por um “voto”(Ei[q j w[fel j... :1), que serve para introduzir o antecedente mítico<sup>375</sup> mais antigo da situação: a expedição dos Argonautas à Cólquida, em que Jasão participara (1-6a). As consequências dessa empresa ligada ao imaginário mítico grego concentram-se, imediatamente, na figura de Medeia, cuja desdita a sua aia deseja expor. Procurando sempre reduzir as responsabilidades da princesa bárbara<sup>376</sup> nas circunstâncias presentes, a Ama apresenta-a como uma vítima do amor de Jasão (e[rwti qumo;n ejkplagei=s j jlavsono° :8), por quem abandonou a família e a sua terra natal, para o auxiliar a conquistar o Velo de Ouro. A visão retrospectiva do passado feita pela Ama é, intencionalmente, breve e culmina de uma forma sentenciosa (14-15), afirmando que a megivsth ... swthriva de uma relação conjugal residia na ausência de ‘discórdia’ entre marido e mulher. O elemento “mágico” da lenda a violência de uma paixão apareciam atenuados por esta referência final à harmonia “conjugal”.

Porém, naquela que podemos considerar a segunda parte do monólogo (16-37), a forma adverbial nu=n (16) marca a transição para a situação presente, e, de imediato, se anuncia uma sibilina alteração na vida de Medeia:

nu=n d j ejcqra; pavnta kai; nosei= ta; fivltata. (16).

---

<sup>373</sup> 1977: 117. Não devemos considerar esta *rhexis* como uma explicitação «patética» dos antecedentes da situação presente, pois o seu teor é muito mais reflexivo e espontâneo.

<sup>374</sup> Na evolução da peça, a ‘imagem’ de Medeia alterar-se-á substancialmente e, por esse facto, maior significado ganha esta sua primeira caracterização. Cf. S.P. Mills (1980:289-296).

<sup>375</sup> Sobre o mito de Medeia vd. Pierre Grimal ([1951]:1992:292-94), D. J. Conacher (1967: 183-187) e H. Sztulman (1996: 127-136).

<sup>376</sup> A polarização grego-bárbaro funcionará como um dos eixos temáticos da peça. Sobre a incidência deste tema na tragédia euripídica, em geral, vd. J. Ribeiro Ferreira (1983: 356-412) e, no caso particular de Medeia, vd. P. Easterling (1977:180).

Os versos seguintes (17-35) desenham o *pathos* existencial que domina o ‘presente’ da protagonista: vencida pela traição (gavmoi° jlavswn basilikoi=° eujnavzetai,/ ghvma° Krevonto° pai=da... :17-18) do homem que amara e que fora o pai dos seus filhos e abatida pela violência dos seus infortúnios (hJ duvsthno° hjtimasmevnh:20), entregara-se, de corpo e alma, a uma dor avassaladora (24-35) que havia afectado, profundamente, toda a sua vida. A Ama começa por aludir às marcas físicas do sofrimento actual de Medeia (24-27a), mas depressa se volta para um outro tipo de consequências, mais do foro emocional: os juramentos que clama (21), um *thymos* empedrenido (27b- 20) o arrependimento (30-32) e o ódio pelos filhos (36). A fiel aia conhecia bem a sua ‘senhora’ e esse facto levava-a a recear o pior, em relação ao ‘futuro’:

devoika d j aujth;n mhv ti boulevvsh/ nevon (37).

Os vv. 37-45 que se seguem são considerados espúrios<sup>377</sup>, pondo, por isso, em causa a autoridade de qualquer interpretação. Mesmo assim, e porque eles foram conservados na edição oxoniense de J. Diggle, importará realçar que neles eram indicadas as razões que justificavam o ‘temor’ anteriormente verbalizado: o carácter contraditório de Medeia<sup>378</sup>. Num primeiro momento, a imagem de Medeia desenhara uma figura feminina, traída pelo marido, avassalada pela dor e sem forças para lhe resistir, e seria, precisamente, essa imagem que iria dominar a primeira parte da peça e impressionar as mulheres coríntias do coro. Porém, quando a Ama confessa o seu maior receio, desvela uma outra faceta da ‘senhora’, que ela tão bem conhecia. Mesmo que relevássemos os versos que muitos consideram espúrios, onde se alude ao seu ‘espírito violento’ (barei=a..frhvn:38), às suas tendências ‘suicidas’ (40) ou ao seu ‘carácter vingativo’ (42-43), restava-nos o testemunho expresso nos vv. 44-45:

deinh; gavr: ou[toi rJadivw° ge sumbalw;n

e[cqran ti° aujth/= kallivnikon a/[setai

Com estas palavras ominosas, fazia-se um primeiro esboço da dupla faceta do carácter de Medeia: ao seu primeiro ‘retrato’ feminino de mulher apaixonada, mãe de família e

---

<sup>377</sup> Cf. H. Erbse (1984: 107-109) e C. W. Willink (1988:313-314).

esposa humilhada pela traição do marido, contrapunha-se uma outra imagem, por certo mais familiar para a audiência, de uma mulher ‘encolerizada’, sedenta de vingança<sup>379</sup>. Mas numa mulher que tinha sido descrita como *hjtímasmevnh* (20), *hjdikhmevnh* (26) e ‘objecto de desprezo’ (33), seria natural que dor se transformasse em cólera e o ciúme em desejo de vingança. O que não se esperaria é que os filhos fossem incluídos no seu plano de retaliação<sup>380</sup>.

Ora, é precisamente a aproximação desses pai=de<sup>o</sup> inocentes, que a Ama refere na última parte da sua *rhexis* (46-48), um expediente dramático convencional<sup>381</sup> em Eurípides para fazer a transição de uma cena para outra.

A segunda parte do prólogo (49-95) inicia-se, no entanto, com uma fala do Pedagogo (‘um velho companheiro dos filhos de Jasão’: 53), que não fora pessoalmente ‘anunciado’<sup>382</sup>, porque entraria em cena juntamente com as crianças. Como notou Rush Rehm, este diálogo entre dois servos, que «não tinha paralelo» na tragédia grega, tinha como objectivo principal «realçar a distância entre o passado épico e a situação dramática presente»<sup>383</sup> daquela mãe que permanecia dentro de casa para “esconder”<sup>384</sup> a sua dor. E tudo isso se passa dentro da ‘casa’, no interior do *oikos*<sup>385</sup>, onde, de facto, se localiza a acção<sup>386</sup>. Até este momento,

---

<sup>378</sup> Este tema é desenvolvido, de um modo brilhante, por H. Foley (1989: 61-85).

<sup>379</sup> E. Schlesinger (1966: 45) sugeriu que as duas facetas de Medeia eram um indício do conflito que se registava, na peça, entre os mundos feminino e masculino. No entanto, na opinião de Manuel de Oliveira Pulquério (1991:36 e 44), «os grandes trágicos gregos não avaliavam o comportamento humano em função de estereótipos masculinos e femininos, mas segundo normas eternas que transcendem as categorias do masculino e do feminino. (...) A origem bárbara de Medeia não chega para explicar tudo nem o mais importante» Uma interpretação idêntica é defendida por Helene Foley (1981: 127.168), porque considera que o desejo de vingar a traição de um marido adúltero se enquadra dentro das normas comportamentais características da mulher grega.

<sup>380</sup> Com o filicídio, Eurípides recriou o mito de Medeia, nas palavras de B. Knox (1979:296), «a version more chocking, more physically and psychologically violent than anything he found in tradition».

<sup>381</sup> Vd. D. P. Stanley-Porter (1973: especialmente, 74).

<sup>382</sup> Sobre este aspecto da técnica dramática de Eurípides cf. N. C. Hourmouziades (1965:137) e E. Garcia-Nuovo (1981: 225 sqq.).

<sup>383</sup> 1989: 98. Na interpretação e U. Albin (1996: 28), a figura de Medeia é, indiscutivelmente, a figura mais importante, «ma gli altri “attori” non sono riducibili a meri strumenti per le batute e i discorsi della protagonista, como si tende a credere. La Nutrice e il Pedagogo della prima scena hanno un carattere specifico e autosufficiente, contrassegnati come sono l’una da affettuosa sollecitudine, l’altro da una saggezza vissuta».

<sup>384</sup> Cf. B. Knox (1979:297). À semelhança de Ajax, Medeia «receia, mais do que tudo, «the mockery of their enemies». Esta interpretação é comentada por Rush Rehm (1989: 97-98), com a seguinte advertência: «By abstracting behavioral qualities from a character’ dramatic situation, we run the risk of undoing the very drama that gives this behaviour meaning. Second, the structure of *Medea* is not the straightforward presentation of heroic character and action suggested by Knox and others, but a dramatic unfolding that is filled of surprises and characteristic Euripidean rifts. Last, and perhaps most important, Euripides emphasizes that Medea is a woman in a woman’s situation, trapped in a world of men’s making».

<sup>385</sup> Sobre o significado do conflito entre «público/privado», nesta peça cf. G. Walsh (1979:295-300).

<sup>386</sup> Cf. C. A. E. Luschnig (1992: 37). Seguindo a terminologia de S. Said (1989), a “casa” de Medeia, que a *skene* representava, materializava o «espaço cénico» concreto, mas, em simultâneo, simbolizava o

citando as palavras de C. A. E. Luschnig,

«Medea is the only space and Medea at this point is passive»<sup>387</sup>.

Mas, porque se trata de uma peça de teatro, a acção tem de ser ‘visualizada’ e, por essa razão, a Ama se encontrava à porta de casa a ‘gritar alto’ a sua dor (51 e 55-56). É que ela sabia que:

....ejn ajrch/= ph=ma koujdevpw mesoi=(60)

Ao seu receio, já expresso anteriormente, o Pedagogo adicionará um outro, mais recente. Informando-a do rumor que corria pela região de que Creonte ( th=sde koivrano° cqonov°:71b) decidira matá-la, a ela e aos seus filhos, vinha agravar ainda mais a situação de Medeia, mesmo que Pedagogo confessasse não estar certo desse *mythos* (72-73a). A reacção da Ama a este novo dado centrar-se-ia, no entanto, nas crianças, pois custava-lhe acreditar que Jasão fizesse sofrer os seus próprios filhos (75 e 82). Por isso, manda-os para dentro de casa, onde estarão mais seguros, desde que o Pedagogo os mantenha afastados da mãe<sup>388</sup> «dusqumoumevnh» (91):

h[dh ga;r ei\don o[mma nin tauroumevnhn

toi=sd j, w{° ti draseivousan: ..... (92-93a)

Depois desta descrição desumanizada de uma mãe dominada pela cólera (covlou: 94), e de a Ama ter formulado um segundo voto, agora virado para o futuro ( ejcqrouv° ge mevntoi, mh; fivlou°, dravseiev ti:95), ouvem-se os gritos de Medeia, do interior da casa<sup>389</sup>.

---

«espaço dramático» e também o «espaço imaginário» do prólogo. Ainda em relação a este assunto, B. Gredley (1987: 27) defendeu a seguinte opinião: «In *Medea* the central focus is at once established by the nurses’ monologue as the interior of Medea’s house: her description is a kind of *ejxaggeliva* which, by describing what is happening within, fixes the attention on the area behind the *skene* and marks it as the dominant theatrical space.»

<sup>387</sup> C. A. E. Luschnig (1992:35).

<sup>388</sup> A cena seguinte irá confirmar que as crianças ainda permaneceriam, durante algum tempo, em cena, justificando, por isso, uma nova ordem da Ama para recolherem ao interior da casa.

<sup>389</sup> Sobre esta peculiar técnica dramática vd. E. Garcia-Nuovo (1981: 360) e O. Taplin ([1977]1989: 371-2), que compara este tipo de presença dramática, audível mas não visível, à das Erínias, nas *Coéforas*: «Noises words from off-stage are a good way to buil up towards an entry whose significance is the object of tension and uncertainty».

Assim se iniciava a terceira parte deste prólogo (96-130)<sup>390</sup>, constituída por um diálogo anapéstico entre a Ama, que continua em cena, e a protagonista, oculta no interior da casa.

As primeiras palavras de Medeia são de autocompaixão, mas a Ama não responde à sua dor, porque as suas maiores preocupações, no momento, estão relacionadas com o destino daquelas crianças inocentes. Por essa razão, insiste (100, 105) em que eles se apressem a entrar no palácio<sup>391</sup> e se mantenham afastados da sua mãe (100-103a). Mas desta vez aconselhá-los-ia a defenderem-se (102), pois sabia qual era o estado de Medeia:

..... fulavssesq j  
a[grion h\qo° stugeravn te fuvsin  
freno;° aujqadou=° (102b-104)

Os seus progósticos eram sombrios e não tinham esperança que a situação melhorasse. As palavras seguintes de Medeia (111-115), confirmariam os seus receios. A imagem da mulher prostrada pela dor transformara-se numa “mãe” demoníaca, capaz de lançar sobre os seus filhos a mais terrível das maldições<sup>392</sup>:

pai=de°, o[loisqe stugera=° matro;°  
su;n patriv, kai; pa=° dovmo° e[rroi. (113-114)<sup>393</sup>

As derradeiras palavras da Ama denotam a sua apreensão dolorida face a tão grande infortúnio. Somente a sua vida parecia não correr perigo (123-124), naquele momento em que «ojrgisqh/= / daivmwn oi[koi°» (129b-130a). Medeia havia-se convertido numa figura demoníaca, enlouquecida pelo ciúme e pelo ódio, capaz de cometer as maiores atrocidades. Mas somente a Ama tinha consciência do perigo que ameaçava a vida das crianças que

---

<sup>390</sup> Veja-se a análise de H. Erbse (1984: 114-118).

<sup>391</sup> Cf. vv. 89, 90-91. Na interpretação de D. J. Mastronard (1979: 109): «the repetitiousness of line 105 .... is perhaps a verbal clue implying that further mimetic action of fear and hesitation occur before the children pass through the door».

<sup>392</sup> Segundo Manuel de Oliveira Pulquério (1990:39), «este ódio anti-natural contra os filhos pode ter a lógica de um espírito doente: os filhos são agora para Medeia apenas símbolos de uma união detestada e de uma dependência humilhante. Mas quando Medeia se decidir a usá-los não são já como objecto de vingança, mas apenas como meio de vingança estará a cometer um acto, se possível, ainda mais monstruoso, porque estará a anular a realidade dos seus filhos, destruindo-os, antes de os matar, no plano psicológico».

<sup>393</sup> Cf. 163-165.

havam nascido de uma união quebrada pela traição.

Para o espectador, como para o coro, que não conhecia a evolução dos acontecimentos, os receios da Ama poderiam parecer exagerados e a sua empatia tenderia a concentrar-se na figura de Medeia. Essa terá sido, talvez, a intenção do poeta, que, subrepticamente, introduzira na parte introdutória da peça alguns indícios do seu desenlace, que não seriam totalmente percebidos pelo espectador; o principal objectivo, neste momento introdutório, era criar *suspense*<sup>394</sup>, de forma a solicitar uma participação emocional do espectador, perante as acções representadas.

### **2.2.3.2m. Hipólito**

Como já tivemos oportunidade de referir, um dos prólogos que levanta alguns problemas relativamente à sua estrutura formal é o do *Hipólito* (428). A. Herbert Lewin<sup>395</sup> é de opinião que o prólogo é constituído por duas partes: a primeira, constituída pelo monólogo introdutório de Afrodite (vv.1-57); a segunda, dominada pela figura do protagonista, abrangendo os restantes versos (58-120). H. Erbse<sup>396</sup> parece partilhar uma perspectiva idêntica, embora, em relação a esta peça, não forneça, como de habitual, uma segmentação tão ‘clara’ da estrutura geral do prólogo. Não se discute que, tal como a peça em geral, confrontamo-nos com um prólogo complexo e incomum, em termos de construção formal, mesmo tendo em conta a diversidade compositiva que caracteriza a tragédia euripídiana.

W. S. Barrett<sup>397</sup> e, principalmente, M. Halleran<sup>398</sup>, dois editores consagrados desta peça, propuseram, no entanto, uma interpretação estrutural do prólogo mais objectiva, partindo do princípio de que era possível divisar três partes mais ou menos distintas: a

---

<sup>394</sup> Veja-se o estudo de Stephen Ohlander (1989), onde se sublinha a importância do “*suspense dramático*”, nas *Medeias* de Eurípides e de Séneca.

<sup>395</sup> 1971: 74-75. Este A. considera, no entanto, que a segunda parte é composta por quatro secções: 1) vv.58-72: por ordem de Hipólito (58-60) os seus escravos associam-se a ele num hino em honra da “celestial filha de Zeus, Ártemis”; 2) vv. 73-87- prece do protagonista a Ártemis; 3) vv. 88-113- diálogo entre o protagonista e o Servo; 4) vv.114-120- prece do servo a Afrodite, para lhe solicitar o ‘perdão’ para o seu Amo.

<sup>396</sup> 1984: 33-47. O autor concede um atenção privilegiada ao monólogo introdutório de Afrodite, que analisa pormenorizadamente, utilizando um processo de segmentação idêntico ao que aplicara a outros prólogos (34-49). Por exemplo, analisa o monólogo divino, dividindo-o em cinco partes (1-8; 9-23; 24-40; 51-50; 51-57), mas em relação aos vv. 50-120, o seu processo de segmentação tende a considerá-los um ‘todo’, a segunda secção deste prólogo, onde individualiza três segmentos menores (58-72; 73-87; 88-120).

<sup>397</sup> [1964]1992: 154-182.

primeira, constituída, como de habitual, por uma longa *rhexis* monológica (1-52), proferida pela deusa Afrodite; a última parte (88-120), por uma cena dialogada entre o protagonista e o Servo. Os trinta e seis versos (58-87)<sup>399</sup> que se encontravam entre esses dois segmentos constituíam um parte intermédia, em que apareciam justapostos um “hino” (58-71) e uma “prece” (73-87) e onde intervinham o protagonista e um coro secundário de caçadores que o texto indentificava como seus ‘companheiros’ (54). Esta divisão estrutural do prólogo pode fundamentar-se em termos técnico-formais, cénicos e também semânticos, como tentaremos demonstrar.

No *Hipólito*<sup>400</sup>, a abertura da tragédia foi confiada à deusa do Amor, Afrodite<sup>401</sup>, que, seguindo um esquema tradicional, começa por se apresentar, resumindo de seguida os antecedentes que o público devia conhecer e, por fim, declarar as suas intenções. Como em outras tragédias, as informações prestadas pela divindade tinham um carácter, simultaneamente, retrospectivo e prospectivo<sup>402</sup>.

Numa *skene*, que representava o palácio real de Trezena, cuja porta central era ladeada por duas estátuas que representavam duas deusas, Afrodite e Ártemis<sup>403</sup>, respectivamente, a

---

<sup>398</sup> 1995:144-151.

<sup>399</sup> Inexplicavelmente, H. W. Schmidt (1971: 9) considera esta ‘cena’ intermédia do prólogo, uma espécie de ‘párido’: «Aphrodite spricht das Götterproöm. Es folgt, als eine scheinbare Parodos, der Einzug des Jägerchors mit einem Kultlied auf Artemis; aber diese Begleiter des Hippolytus sind nur ein Nebenchor. Ein zweiter vollständiger iambischer Prolog zwischen Herr und Diener entwickelt das Problem des Dramas auf der menschlichen Ebene, so daß man wohl am ehesten eine Kombination der Ein-Szenen-Form (Göttermonolog) mit der Drei-Szenen-Form (Monolog/Dialog/Monolog) annehmen wird». Esta interpretação é rejeitada por H. Erbse (1984:39).

<sup>400</sup> Não podemos deixar de referir que a tragédia euripídiana que hoje denominamos *Hipólito* era uma segunda versão de uma peça anterior, que os antigos intitularam *Hippolytos Kaluptomenos* (“Hipólito Velado”), mas da qual nos restam apenas alguns escassos fragmentos e poucas informações, mesmo depois da descoberta recente de uma *hypothesis* dessa primeira peça. Possivelmente foi por causa da má recepção do público a essa primeira versão, que Eurípides decidiu escrever uma segunda peça sobre o mesmo tema, (denominada, geralmente, *Hippolytos Stephanephoros*, “Hipólito Portador de Coroa”, para se distinguir da primeira) e apresentá-la nos concursos trágicos de 428 a.C., onde foi uma das poucas vitórias da sua longa carreira de dramaturgo. Cf. W.S. Barrett ([1964[1992:10-15), M. Halleran (1995:25-37) e F. Lourenço (11-14). Mesmo assim, poder-se-á conjecturar que a primeira versão da peça (também denominada *Hipólito I*, foi a que exerceu maior influência na composição da *Fedra* de Séneca, e depois, por via indirecta, na peça homónima de Racine.

<sup>401</sup> Supõe-se que em, *Hipólito I*, era Fedra quem pronunciava a tradicional *rhexis* prologal e a acção passar-se-ia também em Trezena e não em Atenas, como inicialmente fora sugerido. Cf. M. Halleran (1995: 26).

<sup>402</sup> Segundo Conacher (1967:28-29), «The Aphrodite of the prologue... compare her outrage vanity to human feelings... Gods such as Aphrodite of this prologue are much closer to the Homeric model than are the gods of the other Greek tragediens... surely we must see the effect which this neo-Homeric primitivism would have on a fifth century audience»

<sup>403</sup> Esta oposição cénica que se visualizava, mal a peça começava, não se resumia a um elemento do *décor*, pelas ressonâncias que provocaria na construção da tragédia. De um ponto de vista estrutural, as ‘fronteiras’ da peça eram desenhadas pela polarização dessas duas deusas (Afrodite aparecia a abrir o prólogo; Ártemis concluía a peça como *dea ex machina*), criando a ideia de que uma espécie de “moldura cósmica”

‘deusa do Amor’ apresenta-se de uma forma ‘poderosa’<sup>404</sup> e identifica-se como «qea;...Kuvpri°» (2), porque assim é conhecida tanto no *ouranos* como entre os mortais. Prometendo que mais tarde dará provas de como é uma deusa toda ‘poderosa’ (9)<sup>405</sup>, Afrodite refere, de imediato, Hipólito, identificando-o pela sua genealogia (10)<sup>406</sup> e explicando que ele, ao desprezar a prática do amor e recusar o casamento, prefere reverenciar Ártemis<sup>407</sup> (14-15). Para a deusa, Hipólito era simplesmente um ‘nome’<sup>408</sup>, que só atraía a sua atenção, quando se apercebeu de que ele era

movno° politw=n th=sde gh=° Troizhniva°

levgei kakivsthn daimovnwn pefukevnai (12-13)

---

enquadrava a tragédia de um jovem efebo que, por ingorância, cometera a *hybris* de dissociar as deusas, no seu projecto de vida. No entanto, como advertiu R. P. Winnington-Ingram (1960: 188), «It is by the tragedy that we understand the gods, not by the gods that we understand the tragedy. It is by the tragedy that we understand the conditions that are imposed upon human life and the mititations under wich we live». Sobre esta problemática cf. o estudo de M. do Céu Fialho (1996: 33-51), que entende que, no prólogo de *Hipólito*, como em toda a tragédia, «a praxis humana e a actuação divina são indissociáveis» (36).

<sup>404</sup> A primeira palavra proferida por Afrodite é «Pollh;...», que é uma forma de sugerir a ‘grandeza’ do seu poder, que protege os que a veneram (tou;°...sevbonta°), mas destrói os que desprezam (5). Nesta peça, a deusa revelará o poder ‘destruidor’, pois até mesmo Fedra que a venera será aniquilada. Cf. 370, 442 sqq., 762-76). Vd. W.S. Barrett ([1964]1992: ad 1-2), M. Halleran (1995: ad 1) e D.J. Conacher (1967:28).

<sup>405</sup> Cf. H. Erbse (1984: 34): «Schon nach den ersten Versen weiß man, daß sich ihrem Einfluß niemand entziehen kann». J. Blomqvist (1982: 404) sublinha como Afrodite, logo a partir do início da sua *rhexis*, se assume como a verdadeira “instigadora de toda a acção”, mas, numa observação parentética posterior, o autor escreve: «Although the action is said to be directed by Aphrodite, the human participants act as if they enjoyed full independence in choosing what course of action they wish; it has been aptly remarked that ‘Hippolytus’ would function as a drama even Aphrodite and her prologue were cut of (...) There seems to be a contradiction involved here, for the idea of a supreme divine power is, of course, inconsistent with the idea of human freedom of will, and both ideas seem to be necessary for explaining the action of the play». Sobre esta problemática da interrelacção entre os planos divino e humano no *Hipólito*, vd. R. P. Winnington-Ingram (1960: 171 sqq.), C. A. E. Luschnig (1980: 51-57), R. Mitchell (1991: 99-122), M. do Céu Fialho (1996:33-51), Hanna M. Roisman (1999).

<sup>406</sup> Eurípides evita, ao longo de toda peça, nomear a mãe de Hipólito, não porque o seu nome era incerto, mas porque ele era um filho ilegítimo, apesar de ser um cidadão de Trezena. Cf. W.S. Barrett ([1964]1992: ad 10-11) e M. Halleran (1995: ad 10-2).

<sup>407</sup> Tanto como na *skene*, também na estrutura da peça estas duas deusas encontram-se colocadas em ‘sítios’ opostos. Primeiramente, como tem sido largamente notado e discutido, Afrodite e Ártemis, além de encarnarem um princípio de ‘polaridade’ divina que subjaz à acção dramática desta tragédia, construíam uma espécie de ‘moldura cósmica’, pelo facto a presença antropomorfizada de Afrodite no prólogo se encontrar contrabalançado pela epifania de Ártemis no êxodo. Cf. R. P. Winnington-Ingram (1960: 172) e B. Goward (1999: 153 sqq.). Como notou M. do Céu Fialho (1996:33-51), essa «dupla» epifania divina ... parece equilibrar-se na estrutura do drama».

<sup>408</sup> Cf. C.A. E. Luschnig (1980:52): «It is clear that Aphrodite thinks of Hippolytos as the chief character in the tragedy: Phaedra and Theseus as individuals are no concern of hers, they are only treated as instruments in her destruction of Hippolytus (cf. 41, 44, 48-50). ».

Como observou D.J. Conacher<sup>409</sup>, a reacção de Afrodite ao sentir-se desprezada por Hipólito é, neste momento introdutório, expressa «em termos meramente pessoais»<sup>410</sup>, não implicando qualquer ideia de que se estava a infringir um princípio de «justiça divina».

Rejeitando Afrodite (sinónima de ‘paixão sexual’), Hipólito consagra a sua devoção a Ártemis, que ele venera como a «megivsthñ daimovnwn» (16), porque prefere acompanhar a deusa *parthenos*<sup>411</sup> nas suas caçadas ao convívio humano<sup>412</sup> (17-19). Essa sua atitude ascética provoca a ‘inveja’ (fçovno°) de Afrodite –embora a deusa não a admita (20) –que, ao sentir-se menosprezada, resolvera ‘vingar-se, e esse era o ‘dia’ iria ‘mostrar’ o plano, que já há algum tempo, maquinara:

a} d j eij° e[m j hJmavrthke timwrhvsomai

JIppovluton ejn th/=d j hJmevra/ : ta; polla; de;

pavlai prokovyas j, ouj povnou pollou= me dei=(21-23)

Depois de explicar o ‘motivo’ da sua vingança, Afrodite descreve, em traços gerais, o seu plano maquiavélico, nunca abdicando de fazer os comentários que julga necessários. Primeiro refere-se às suas acções passadas (24-37): aproveitando a ida de Hipólito para terras de Pandíon (26)<sup>413</sup>, fez com que Fedra, a sua madrasta, o visse e fosse tomada por um «e[rwti deinw/=» - «toi=° ejmoi=° bouleuvmasin» (28), mas de tal forma – explica a deusa –

---

<sup>409</sup> 1967: 28. Citando as palavras deste autor, «Gods such as the Aphrodite of this prologue are much closer to the Homeric model than are the gods of the other Greek tragedians» e, por isso, «we must see the effect which this neo-Homeric primitivism would have had on a fifth-century audience». Cf. H. Erbse (1984: 34). J. Blomqvist (1982: 407) acrescenta ainda: «The acting of the gods is ultimately characterized by a ruthless egoism (...) Aphrodite acts on the principles that universal devotion is a divine prerogative and that she is justified to punish anyone who refuses to respect her privileges (...) Artemis is hardly less callous. She will vindicate her rights by killing a likewise innocent favourite of Aphrodite’s and has but little pity for Phaedra and Theseus». Por tudo isto, R. Mitchell (1991:1039) tem razão, quando afirma que as duas deusas «remarkably mirror each other».

<sup>410</sup> Uma opinião diferente é defendida por R. Mitchell (1991: 101), que considera que, subjacente à acção da peça, existe um «crime de sangue» (o *miasma* de Teseu) e, praticamente, todos os elementos da família possuem um acto de “poluição” no seu passado e, por isso, o conflito entre Hipólito e Afrodite «is not just individual, but is further determined by his family’s past and endangers everyone». Cf. R. P. Winnington-Ingram (1960: 173-4)

<sup>411</sup> Na língua grega, a expressão *parqevnw/ xunwvn* (17) era ambígua, pois, podia ser utilizada com uma conotação ‘sexual’. Cf. W.S. Barrett ([1964]1992: ad 17) e M. Halleran (1995: ad 18).

<sup>412</sup> Na interpretação pós-estruturalista de F. I. Zeitlin (1996:223), «Broadly speaking, Hippolytos’ refusal of *eros* can be summarized as the self’s radical refuse of the “other” ».

<sup>413</sup> Para assistir aos Mistérios de Elêusis que aí se realizavam em honra da deusa Deméter e da sua filha Perséfone. O significado desta alusão não estava isento de ambiguidade: por um lado, evidenciava o carácter *semnos* do jovem, por outro lado augurava uma caminhada de “iniciação” para a morte que o aguardava.

que, em honra desse «e[rwt j ... e[kdhlon» (32), mandou erigir ‘um templo a Cípris’, próximo da Acrópole de Atenas (30-31)<sup>414</sup>. Por essa altura, Teseu, para ‘fugir à poluição (*miasma*)<sup>415</sup> do sangue dos Palântidas’, foi obrigado a exilar-se de Atenas e levou consigo a mulher (34-37), que desde então, até ao momento presente (ejntau=qɑ: 38), tem sofrido, em silêncio<sup>416</sup> (sigh=/:40), uma de imperceptível *nosos*, provocada pelos «kevtroi° e[rwto°» (39).

Embora esta história familiar fosse familiar ao espectador, a sua curiosidade seria despertada, no momento em que a deusa anunciasse duas outras ‘profecias’<sup>417</sup>: a intenção de “mostrar” a Teseu o que aconteceu e o anúncio de que Fedra morreria ‘com honra’(47)<sup>418</sup>.

Ao contrário do que pensa M. Pohlenz<sup>419</sup>, Afrodite não destrói o interesse da audiência<sup>420</sup>. Mas será que Eurípides estará a desviar a audiência do curso correcto da intriga, ao indicar a intenção de Afrodite, predizendo o futuro numa ordem diferente? W.S. Barrett pensa que sim:

«Aphr. has told us what has happened already; now she tells us what is going to happen. But what she tells us does nothing to give away the plot or destroy our interest: it serves if anything to mislead and mystify, so that the way in which the plot develops will come as a surprise»<sup>421</sup>.

Mas é menos evidente que E. pretenda “enganar” a audiência, pois, utilizando os argumentos de W.S. Barrett, Afrodite refere os eventos segundo a ordem tradicional, mas usa o futuro para Hipólito e o presente para Fedra; depois, embora Fedra cometa o tradicional suicídio, permanecerá uma mulher ‘honrada’.

---

<sup>414</sup> Afrodite não evita tirar logo uma ilação que lhe satisfaça a sua ‘sede’ de vingança. Cf. vv. 32b-33.

<sup>415</sup> Cf. W.S. Barrett ([1964]1992: ad34-37), F. Lourenço (1993: 20, n.6) e R. Mitchell (1990: 102 sqq.).

<sup>416</sup> Posteriormente, dir-se-á que ela recusou a comida durante três dias (135-40;275-7), com o desejo de morrer à fome. Sobre a dicotomia ‘silêncio’/ *logos*, no *Hipólito*, vd. B. Knox (1979: 207, sqq.), E. B. Goff (1990), R. Minadeo (1994: 55-62), Hanna M. Roisman (1999: cap.4) e B. Goward (199:153).

<sup>417</sup> Cf. previsões de Hermes (*Íon* 71-2) e de Díónysos (*Bac.* 50-2). Os deuses conhecem o resultado da acção, mas não avançam pormenores.

<sup>418</sup> Cf. vv. 329, 423, 489 *passim*. Por três vezes, Fedra tenta morrer eujklehv°. Nos vv. 488-89, ela apresentará a sua definição de eu[kleia. Juntamente com eujsevbeia , aijdwv° e swfrosuvnh, estes são considerados os conceito-chave para a interpretação do sentido da peça. Cf., por exemplo, R. Mitchell (1990: 112 sqq.).

<sup>419</sup> [1961]1978:

<sup>420</sup> Cf. H. Erbse (1984:38) e W.S.Barrett ([1964]1992:ad 41-50).

<sup>421</sup> [1964]1992: 164. E o autor acrescenta: «and Eur. in contriving his dramatic effects will have to allow for their knowledge; the most he does here is to ensure that the whole audience starts level, but more than that: the lines serve actually to mislead. Eur. Is going to innovate a good deal...».

A terceira profecia de Afrodite diz respeito a Teseu que invocará as maldições de Poseídon<sup>422</sup>, que, por ironia, serão utilizadas para matar o seu próprio filho. A deusa declara abertamente a sua intenção de punir Hipólito pelo seu comportamento (aquele que despreza o amor, recusando o casamento, e venera a deusa Ártemis), através da paixão avassaladora de Fedra<sup>423</sup>. A crueza de uma deusa vingativa e sem escrúpulos<sup>424</sup> fica bem patente nas palavras que profere, antes de ver que Hipólito se aproxima, acabado de regressar da caça, juntamente com os seus servos (51-55):

....to; ga;r th=sd j ouj protimhvs w kako;n  
to; mh; ouj parascei=n tou;° ejmou;° ejcqrrou;° ejmoi;  
divkhn tosauvthn w{ste moi kalw=° e[cein.(48-50)

E é também a ele que a deusa dirige as suas últimas ominosas palavras:

.....ouj ga;r oi\ d j ajnew/gmevna° puvla°  
{Aidou, favo° de; loivsqion blevpwn tovde. (56-57)

Depois do discurso introdutório de Afrodite, é importante ver a *praxis* das figuras do drama, e muito especialmente, a de Hipólito. Como R. P. Winnington-Ingram<sup>425</sup>, perspicazmente, realçou a propósito da “paixão” de Fedra, Eurípidés não pretenderia, também no prólogo, ‘mostrar’ a situação de Hipólito *in abstracto*, pois ela era demasiado complexa para ser entendida fora de um enquadramento humano, que focalizasse as *acções*

---

<sup>422</sup> Cf. 887 sqq. Segundo B. Knox (1970:221), embora seja um rei mítico de Atenas, Teseu encarna o papel de um estadista do século V a C., mas uma opinião contrária é defendida por S. Mills (1997: cap.6). Sobre os motivos da ‘maldição’ e do ‘juramento’ no Hipólito vd. C. Segal (1972: 165-180).

<sup>423</sup> No prólogo, Afrodite deixa claro que Fedra é uma vítima indefesa do seu “ajuste de contas”, e Fedra reconhece essa situação, mas mesmo assim ela vive uma profunda luta interior. Primeiro fala de uma *daivmonos* a{th (vv.240-1), depois diz que foi ferida por e[rw° (v392) e que tem uma *novsos* (vv.394).

Como observou B. Knox (1979:206): «In no other Greek Tragedy is the predetermination of human action by an external power made so emphatically clear».

<sup>424</sup> No primeiro episódio, a Ama dirá dirá: «... Kuvpri° oujk a[r j h\ qeov°/ ajll j ei[ ti mei=zon a[llo givgnetai qeou=,/ h} thvnde kajme; kai; dov mou° ajpwvlesen » (359b-361).

Segundo G. J. Fitzgerald (1973-1974: 22), a história tradicional passa a ser motivada por uma “necessidade” divina e, por isso, o mito passa a ser encarado a partir de uma ‘nova’ perspectiva: «Hippolytus is seen as the recipient of divine anger because of his irreligious behaviour in respect of Aphrodite, Phaedra as the innocent victim caught in the toils of the goddess’s vengeance against Hippolytus, Theseus as the guiltible executor of that vengeance».

do protagonista.

Inicia-se então, a segunda parte do prólogo<sup>425</sup> (vv. 58-87), que abre com um hino à deusa Ártemis<sup>427</sup>, entoado por Hipólito e um coro secundário de servos<sup>428</sup>, e culmina com uma prece do protagonista, junto à estátua da sua deusa preferida – Ártemis.

As primeiras palavras proferidas pelos caracteres quando entram em cena revelam-se, normalmente, muito importantes para a sua ‘caracterização’. Hipólito apresenta-se como um devoto de Ártemis, e enquanto se encaminha em direcção à estátua da deusa, entoa juntamente com os membros do seu séquito<sup>429</sup> (54), um piedoso “hino” (61-71), que seguindo uma ‘fórmula’ tradicional, começa por uma “invocação” da deusa, da qual se enumeram os seus atributos (kallivsta polu; parqevnwn:66), e termina com uma ‘saudação’ (cai=ver moi, w\ kallivsta / kallivsta tw=n kat j [Olumpon :70-71]<sup>430</sup>). Facilmente damos conta que a *eusebeia* de Hipólito se exprime em termos superlativos, e que a sua ‘reverência’ pela deusa é tão extrema que acredita que Ártemis ‘vela por ele’ (60)<sup>431</sup>.

Terminado o hino, o protagonista dirige-se à estátua da sua deusa perdilecta e oferece-lhe uma dádiva: «plekto;n stefanon ejx ajkhravtou /leimw=no° ... kosmhvsa°:73b-74». Como observa Hanna M. Roisman<sup>432</sup>, a expressão « ajkhravtou ... leimw=no° » é um *topos* do reportório da poesia lírica, mas aparece normalmente referido ao ‘local’ onde os amantes se encontram. As conotações eróticas que se entrecem na linguagem pia de Hipólito

---

<sup>425</sup> 1960:176.

<sup>426</sup> A função principal desta cena é ‘mostrar’ Hipólito ao espectador. Cf. A. N. Michelini (1987:291), que entende que «the very decorativeness and lack of plot attachment contribute to the effect of special significance (...) It is not impossible to stand aside and judge Hippolytus’ behavior as folly, once we have been pulled into his world and have seen in it the moral and aesthetic beauty that she sees».

<sup>427</sup> Para uma análise deste hino vd. M. Futre Pinheiro (1994: 70 sqq.) que, com agudeza, notou como, neste passo, «o elemento lírico, essencial ao drama, é assim transposto do coro para as personagens, tornando-se um *pathos* individual» (73).

<sup>428</sup> A. Herbert Lewin (1977: ): ««The subsidiary Chorus of Attendants is not necessary for the play, but adds to the spectacle and the music... Murray and others think that this Chorus of Attendants alternates with the regular Chorus in 1102-50»» . Contrariamente a W.S.Barrett ([1964]1992: 368), que se mostra-se inclinado a preferir a opinião de Murray.

<sup>429</sup> Um “coro secundário” que acompanha o protagonista no hino. Cf. A. Pickard-Cambridge ([1953] 1991: 236-237). Segundo a lição dos manuscritos, Hipólito proferiria apenas os primeiros três versos e o hino, propriamente dito, seria entoado apenas por esse “coro secundário”, porém essa interpretação é recusada pelos editores contemporâneos. Vd. W.S.Barrett ([1964]1992: ad 58-69) e M. Halleran (1995: ad 58-71).

Cf. vv. 1173 sqq., onde se refere a retirada deste coro secundário.

<sup>430</sup> Os editores concordam com a excisão do verso 72. Cf. W.S.Barrett ([1964]1992: ad 72).

<sup>431</sup> Para C. A.E. Luschnig (1980: 52), este é «o seu primeiro erro», pois Hipólito «does not even know the goddess he loves and serves, he does not know that there are limits to Artemis’ protection of him».

<sup>432</sup> 1999: 29. Esta autora sublinha a relação intertextual que este passo estabelece com a poesia lírica arcaica, nomeadamente a de Arquíloco. Toda a linguagem de Hipólito possui uma clara conotação erótica, o que reforça a ironia da situação do protagonista. Vd.M. Futre Pinheiro (1994: 73-74) e E. M. Craik (1999:29-144).

conferem à prece uma “ambiguidade” semântica<sup>433</sup>, que quase deixa a impressão que Ártemis é a única ‘donzela’ que o jovem gostaria de ter como companheira. É evidente que esta sugestão é uma ‘criação’ literária e esgota-se, portanto, no seu valor simbólico, que, no entanto, não deixa de ser significativo neste contexto em que um jovem efebo procura mostrar à sua devspoina<sup>434</sup> aquelas que considera serem as suas maiores ‘qualidades’: eujsevbeia, aijdwv° e swfrosuvnh. Segundo Charles Segal,

«Hippolyte prétend ici à un type extraordinaire de «pureté», qu’il vient tout juste d’élaborer métaphoriquement et symboliquement dans la description de la «prairie fauchée» d’où vient la guirlande qu’il offre à Artemis (73-87)»<sup>435</sup>.

Mas esta sua concepção de eujsevbeia não era normal para um jovem da sua idade<sup>436</sup> que ousava incluir-se entre os que

.....didakto;n mhde;n ajll j ejn th/= fuvsei  
to; swfronei=n ei[lhcen ej° ta; pavnt j ajeiv,  
touvtoi° drevpesqai .... (79-81a)

Neste momento, Hipólito acreditava que a sua *sophrosyne* fazia parte da sua *physis*<sup>437</sup>, e, por isso, considera-se um ser ‘superior’ porque não se incluía entre os *kakoi* (81). O “orgulho”<sup>438</sup> pela sua ‘singular’ *eusebeia* ganharia nova evidência, quando pronunciasse as seguintes palavras:

---

<sup>433</sup> Segundo E. M. Craik (1999:29-144), «when a collocation or concatenation of such words occurs this is not coincidental, but is deliberately devised for atmospheric effect (...) Euripides may be supposed to write consciously; and audience receptivity to these subsidiary connotations to vary from a conscious to a subliminal level.»

<sup>434</sup> Aparece duas vezes invocada. Cf. vv. 74 e 82. Porém, a segunda invocação denota um cunho já mais pessoal, pela utilização da forma adjetiva *fivlh*.

<sup>435</sup> 1987:185.

<sup>436</sup> A conduta de Hipólito e o seu repúdio da sexualidade não seriam entendidos como ‘normais’ pela audiência coeva. Cf. C. Segal (1970: 279) e H. A. Roisman (1999: 30).

<sup>437</sup> Cf. 1034-35, onde comenta a morte de Fedra, com estas palavras enigmáticas: «ejswfvnhse d j oujk e[cousa swfronei=n, / hJmei=° d j e[conte° ouj kalw=° ejcrwvmeqa». Fedra, que não se esperaria uma atitude *swphrosyne*, foi capaz de a tomar; ele que era *sophron* por natureza, não fora capaz de a demonstrar.

<sup>438</sup> Recorde-se que o sentido de *semnos* tanto pode significar ‘orgulhoso’ como ‘reverente’, e, neste caso, o poeta joga com a ambiguidade semântica.

movnw gavr ejsti tou=t j ejmoi; gevra° brotw=n:  
soi; kai; xuvneimi kaiv lovgoi° ajmeivbomai,  
kluvwn me;n aujdh=°, o[mma d j oujc oJrw= to; sovn. (83-86)

Afrodite vira na *eusebeia* de Hipólito uma prova de impiedade; para ele, era uma forma de reverenciar a ‘sua’ deusa. Nessa perspectiva,

«As he choses Artemis out of his loathing for Aphrodite, so he makes the meadow he chooses chaste, rejecting the associations that meadows have for the Greeks as the locus for sexual activity between unmarried lovers. Hippolytus is able to step into the most sexual realm and yet deny its sexuality»<sup>439</sup>.

Afinal Afrodite conhecia o carácter de Hipólito e considerava a sua vingança ‘justa’, não só pelo facto de ele, até então, a ter renegado, mas, sobretudo porque ele julgara poder fixar o *telos* da sua vida (tevlo° de; kavmyaim j w{sper hJrxavmhn bivou: 87), sem ‘conhecer’ a força invencível da deusa do ‘Amor’<sup>440</sup>. Poder-se-á pensar que, citando as palavras de A.N. Michelini,

«In *Hippolytos* divine evil and divine beauty are divided between the “bad” Aphrodite and the “good” goddess Artemis, with whom Hippolytos maintains a kind of mystical communion»<sup>441</sup>.

Mas esta cisão divina que o filho da Amazona praticava devia-se a uma ‘falta de conhecimento’ (56, 92), e ele não tinha consciência da sua ‘ignorância’: narcisisticamente, considera-se um paladino da verdadeira *sophrosyne* porque, à revelia das *nomoi* humanas (e

---

<sup>439</sup> H. M. Roisman (1999:30).

<sup>440</sup> Cf. 4º Estásimo, onde se proclama o poder universal de Cípris e de Eros que atingem “tudo o que a terra alimenta, tudo o que de cima o sol ardente contempla e os homens”(1275-6). Como nota A. Herbert Lewin (1971:78), nesta ode que precede a entrada de Ártemis, não se faz referência ao poder destrutivo do amor; faz-se, sim, uma exaltação do poder “magentático” de Cípris (1280). Cf. W.S. Barrett ([1964]1992: 391).

M. Halleran (1995: ad 1268-82) põe em evidência o contraste (e a simetria) que esta ode coral estabelece com o prólogo: «Aphr. speech was followed immediately by Hipp. and his men hymning Art.; now a song on the power of Aphr. (and Eros) will be followed immediately by the entrance of Art. The song also occurs immediately after the affecting account of Hipp.’ valiant struggle against the bull crazed horses and before the final scene in which Art. Will exonerate him and his own visible suffering will add our sympathy for him».

<sup>441</sup> 1987:317.

divinas), repudiara a sexualidade e optara por uma vida alienada da comunidade<sup>442</sup>.

Depois de Hipólito ter terminado a sua prece, entra em cena um Servo que, de imediato o interpela e se oferece para lhe dar um ‘conselho’ (88-89), porque ele parecia não conhecer um *nomos* estabelecido pelos mortais: «misei=n to; semno;n kai; to; mh; pa=sin fivlon» (93).

Nesta que podemos considerar, justamente, como uma terceira ‘parte’ do prólogo (88-120), a cena será dominada por estas duas figuras<sup>443</sup> que manterão um diálogo rápido, normalmente em forma de esticomitia, e que, como refere M. Halleran, «provides a further view of Hipp.’s attitudes towards the gods»<sup>444</sup>. A presença do Servo era inesperada, mas ainda mais inesperada seria a função que lhe fora destinada: tentar chamar à ‘razão’ Hipólito e fazê-lo compreender que o seu comportamento era arrogante e a sua alienação da comunidade, contrária aos *nomoi* humanos e divinos. Inexplicadamente, ele sabia que o filho de Teseu se orgulhava de desprezar o culto de Afrodite, porque, como ele teria oportunidade de lhe explicar, «oujdei;° m j ajrevskei nukti; qaumasto;n qew=n» (86). Considerando-se *agnos*<sup>445</sup> (102), evitava aproximar-se até mesmo da estátua que em cena representava Cípris, a deusa, apesar de, como viriam a confirmar as palavras do Servo, ser ‘venerada e bem conhecida entres os mortais’ (103)<sup>446</sup>. Depois de advertir o seu obstinado interlocutor de que a sua atitude para com os deus não era ‘sensata’ ( nou=n e[cwn o{son se dei=:105), porque todos eles deviam ser honrados (107), Hipólito responde-lhe de uma forma arrogante:

a[lloisin a[llo° qew=n te kajnqrwvpwn mevlei (104).

Num tom equivalente, manda os seus companheiros de caça retirarem-se para acomodarem os cavalos e prepararem uma boa refeição (108-113) que os possa saciar depois de um dia de caça. Hipólito também se retira.

---

<sup>442</sup> Sobre a “excentricidade” de Hipólito cf. C. Segal (1970: 286 sqq.), C.A.E. Luschnig (1983: 115 sqq.) e R. Mitchell (1990: 105 sqq.).

<sup>443</sup> Cf. vv. 108 sqq. . Só nessa altura, Hipólito dá ordem que os seus ‘companheiros de caça’ se retirem. É que, passados poucos versos, ia iniciar-se o párodo.

<sup>444</sup> 1995: ad 88-120.

<sup>445</sup> Como observa C. Segal (1970: 278), «‘Purity’ is a central theme in the Hippolytus. But there are different kinds of ‘purity’, and hence *ajgnov°* can have different meanings in different contexts (...) Euripides exploits the several meaning of ‘purity’ in order to probe more deeply into the moral dilemmas he raises and the complexity of our ethical judgments in general». O mesmo A. acrescenta ainda que o conceito de *aidos* pressupõe também uma duplicidade e que ela é, intencionalmente, explorada na situação trágica da peça.

O Servo fica só em cena, e voltando-se para a estátua de Afrodite, dirige-lhe uma prece para pedir perdão para o seu Amo. A sua prece termina, no entanto, com uma nota pouco auspiciosa:

«sofwtevrrou° ga;r crh; brotw=n ei\nai qeouv°»

Afrodite já mostrara que não era mais "sensata" do que os homens, apenas mais poderosa, por isso a tragédia afigurava-se inevitável.

### 2.2.3.3. Andrómaca

Se no prólogo da *Medeia*, a protagonista nunca aparecera fisicamente em cena, na *Andrómaca* (c.425)<sup>447</sup>, deparamo-nos com uma situação completamente inversa. A presença da protagonista mantém-se ao longo de todo o prólogo<sup>448</sup>: profere o tradicional monólogo de abertura (1-55), depois intervém num diálogo com a Serva (56-90) e, a finalizar, entoia uma monódia elegíaca, em ritmo dactílico (103-116). Este prólogo "invulgar", totalmente dominado pela figura da protagonista, ajustava-se a uma peça, que, para a época, apresentava uma estrutura fora do 'normal'<sup>449</sup>. A poética singular desta tragédia foi salientada, estudada e interpretada por muitos autores<sup>450</sup>, que, de um modo geral, se

---

<sup>446</sup> Vv.Cf. 1-2.

<sup>447</sup> Nem a data nem o local da representação desta tragédia podem ser precisados. Aceitando a proposta de datação partilhada por P.T. Stevens e por J. Diggle, M. Lloyd (1994:11-12) aponta, na sua edição da peça, como data plausível o ano de 425, o que a situa entre a *Hécuba* (c.425-4) e as *Suplicantes* (423). Cf. M. Cropp & G. Fick (1985). Note-se que o problema da cronologia foi, desenvolvidamente, analisado por J. Ribeiro Ferreira (1971:3-24) na "Introdução" da sua versão portuguesa da peça.

<sup>448</sup> M. Heath (1987: 92-5) pensa que a *Andrómaca* é um exemplo de «mobility of focus» na tragédia, e o prólogo pode servir de testemunho.

<sup>449</sup> Cf. U. Albin (1974: 83.95), para quem o prólogo é «denso emotivamente» (83).

Autores como H. Stroh (1957: 111 sqq, H. Erbse (1984: 133-136) e M. Lloyd (1994:4), entre outros, têm chamado a atenção para a estrutura tripartida da peça: a primeira, dominada pela situação dramática de Andrómaca; a segunda, pelo seu conflito com Hermíone; e a terceira, pela acção 'salvadora' de Peleu.

<sup>450</sup> Este não é o lugar oportuno para retomarmos todos os tópicos da discussão, mas, em termos muito amplos, poderemos dizer que as opiniões tendem a polarizar-se em dois tipos de posicionamentos: os que se têm preocupado a justificar a complexidade estrutural através de um carácter dominante e os que procuraram unificar a estrutura através de critérios temáticos. No primeiro grupo, podemos incluir, por exemplo: H. Erbse (1966), para quem Andrómaca é a figura central; A. Garzia (1951), que atribui maior centralidade a Hermíone e, mais recentemente, M. Lloyd (1994) J. M. Mossman (1996) que concederam a Neoptólemo o estatuto de figura dominante do drama. No segundo grupo, são de referir, especialmente, os nomes de T.B.L. Webster (1967), D.J. Conhacher (1967), U. Albin (1974), K. Lee (1975) e I. C. Storey (1989). No seu estudo intitulado

esforçaram por defender ou questionar a “unidade” ou a “variedade”, temática ou estrutural, que esta peça apresenta. Toda esta problemática gira em torno da estrutura global da obra, na qual se articula a acção, se constroem os caracteres, se recriam os pressupostos tradicionais do mito, em consonância com o pensamento da época. Mas, apesar de todos esses aspectos se revelarem importantes, de momento, importará concentrarmo-nos, não na organização macroestrutural da obra, mas no elemento estrutural que, logo de início, contribui para a *poiesis* dramática de qualquer tragédia: o prólogo.

Como observou H. Srohm, «Der Zeitrahmen des ‘Andromache’ bietet sich zunächst als Bild mit der Typik der Altarszene dar (...) Der Prologsprecher, hier der Protagonist, deutet das Bild im Wort»<sup>451</sup>. A acção da peça passa-se diante do palácio de Tetidíon<sup>452</sup> (16-23), na Ftia<sup>453</sup>, onde Andrómaca residia desde que fora atribuída como prémio de guerra ao filho de Aquiles. Esta atmosfera de iJkesiva e xeniva darão o tom ao prólogo, dominado pela figura dustuchv° de uma cativa de guerra, que sobrevivera à destruição do seu *oikos* para se transformar na concubina do homem que, afinal, era filho do assassino do seu marido<sup>454</sup>. Eurípides, diz M. Lloyd, «treats the situation in a typical paradoxical manner, contrasting the restraint of the husband and his concubine with the insensitive and aggressive behaviour of his wife»<sup>455</sup>, Hermíone.

A *rhexis* monológica (1-55) de Andrómaca, construída em estilo de *ring composition*, segue um esquema mais ou menos tradicional: depois de uma invocação (1) à ‘asiática cidade de Tebas’ – um “lugar” do passado, e não o “local” presente<sup>456</sup> – a protagonista refere a sua genealogia e nomeia-se (5), caracterizando, de imediato, a sua situação presente: uma dustucestavth gunhv (6) porque viu o seu marido Heitor ser morto por Aquiles (8) e o seu

---

“Strutura e Personaggi nella *Andromaca* di Euripide, Franco Ferrari (1971: 209-229) chega, no entanto, a uma brilhante conclusão: «Strutura, tematica e personaggi si adguano organicamente a questo disegno compositivo, costruendo un persuasivo complesso teatrale...» (229).

<sup>451</sup> 1977:119.

<sup>452</sup> Cf. 1ª estrofe do párodo: Andrómaca encontra-se sentada no recinto do santuário de Tétis.

<sup>453</sup> Cf. vv. 507, 664, 861 passim. A fachada do palácio de Neoptólemo, com uma porta central, estaria representada na *skene* e também seria visível o altar de Tétis (cf. 47, 117, 130, 162, 246, 269, 411). M. Lloyd (1994:10) é de opinião que, nesta peça, «the shrine... is a building with a precinct, na altar, and a statue of the goddess», comparando-o pela sua «substancial structure» com o túmulo de Proteu da *Helena*.

<sup>454</sup> Cf. 171-2, 403).

<sup>455</sup> 1994:9. A polarização Andrómaca-Hermíone facilitará a exploração do tema da “desharmonia doméstica” de que fala Ian C. Sorey (1989) e que, como sugere D.J. Conacher (1967:160), entroca numa estrutura temática mais complexa, que constitui «a fruitful matrix» para todas as peças que versem episódios mítico-lendários associados à Guerra de Tróia: «the relations both personal and dynastic, between the victors and the vanquished».

<sup>456</sup> O cenário da peça seria “estranho” e pouco familiar à audiência, quer relativamente à geografia quer ao local de culto (que parece incluía altar, estátua e templo). Tudo leva a crer que se tratou de uma escolha intencional de Eurípides. Cf. A. P. Burnett (1971: 131).

filho Astíanax lançado ao mar do cimo de um precipício<sup>457</sup> ( 9-10), quando «... Troiva<sup>o</sup> ei|lon }Ellhne<sup>o</sup> pevdon » (11). Depois desta breve, mas sintomática, evocação do seu passado troiano, explica como se tornou escrava do filho de Aquiles e por que razão foi viver para um palácio “próximo da Ftia e da cidade de Farsália”<sup>458</sup> (12-18). A visão retrospectiva do passado (vida e morte de Heitor; perda do filho) indu-la a reflectir sobre o perigo que a sua vida corre, no momento presente, devido à perseguição insidiosa e maléfica da mulher legítima de Neoptólemo, a filha de Menelau<sup>459</sup>, que com a conivência de seu pai, planeava matá-la (29-40)<sup>460</sup>. Movida por um ciúme doentio, Hermíone culpabiliza aquela que outrora partilhara o leito do seu marido pela sua “esterilidade” (a[paida: 33) e pelo facto de, agora, ser odiada por ele ( povsei misoumevnhn:33). As justificações de Andrómaca não conseguiram persuadi-la do contrário, pelo que a filha de Menelau insistia em matá-la (ajll j ou[ sfe peivqw, bouvletai dev me ktanei=n : 39), porque receava que ela se assenhoreasse do *oikos*<sup>461</sup>. Porém, a maior preocupação da antiga rainha de Tróia era defender e proteger a vida do filho varão (vv.26 sqq.) que nascera da sua união com Neoptólemo<sup>462</sup> (26). No entanto, ela insiste em explicitar que, desde o casamento do filho de Aquiles e Hermíone (29), até ao momento actual (nu=n: 41), nunca mais partilhara o *lechos* do seu ‘senhor, e se o fizera, anteriormente, tinha sido contra a sua vontade (35): Zeus podia testemunhá-lo (37b).

<sup>457</sup> Cf. a pungente *rhexis* de Andrómaca das *Troianas* (vv.740-779).

<sup>458</sup> Apesar de a sua situação presente ser referida explicitamente – «dovlh tw=n ejleuqerwtavtwn/oi[kwn» (12) e «doro;° gevra°» (14) – o passado troiano da rainha que foi mulher de Heitor nunca abandona a «caracterização» da sua figura, nesta peça. Mais importante do que o ‘nome’, é a relação que a une ao seu *oikos* originário, representado pela sequência «Heitor-Astíanax-Tróia -"eu"», como sugeriu H. Strohm (1977: 119). As referências ao mais célebre herói troiano, nomeadamente ao seu assassínio e à sua condição de marido de Andrómaca, são realçadas no prólogo, mas perpassam por toda a peça. Cf. por exemplo, vv. 7-8, 97, 108, 399-400, 656, 908, 960.

<sup>459</sup> Causas proferidas por Hermíone (vv. 31-33): a sua esterilidade deve-se à acção de *pharmakois*, ministrados por Andrómaca, que estaria interessada em expulsá-la do tálamo, para o ocupar e assim apoderar-se da casa.

<sup>460</sup> O contraste que se estabelece entre as expressões correlativas «...kai; pri;n me;n...» (26) e «...ejpei; de;...» (29) reportam-se à sua vivência de captiva de guerra no *domos* de Neoptólemo. A vida de Andrómaca não está apenas marcada pela oposição que separa o ‘passado’ troiano do ‘presente’ em terras da Ftia, pois a sua situação dramática mais recente denuncia a cisão entre dois tempos opostos: o que precedeu o casamento de Neoptólemo e a vinda de Hermíone para aquela casa (uma união ‘forçada’, mas da qual nascera um filho) e a fase subsequente em que Andrómaca é vítima dos ciúmes doentios da mulher legítima do pai do seu filho. É esta situação que sustenta o *hic et nunc* dramático da peça

<sup>461</sup> Para Ian C. Storey (1989: 17 sqq.), as palavras-chave desta peça são: «*domos, oikos, gamos, lechos, posis*, and the rare, but significant, *nympheumata*». Recorde-se que Hermíone pensa que a ‘concubina’ do seu marido continua a partilhar o seu leito, ameaçando assim o seu legítimo *gamos* e, por outro lado, acredita que a sua esterilidade se deve aos *pharmakoi* envenenados que a ‘serva’ troiana lhe ministrava.

<sup>462</sup> Cf. J. de Romilly (1995:37 sqq.): «avec les ans et les contraintes, Andromaque a connu des nouveaux lignes: l’image homérique de la tendre maternité revit ici, transposée pour l’amour d’un nouvel enfant.»

Assim, se justificava a presente situação dramática de Andrómaca, refugiada<sup>463</sup> no altar de Tétis<sup>464</sup>, onde procura abrigo para o novo perigo que se lhe depara: a sua própria morte:

..... deimatoumevnh d j ejgw;

dovmwn pavroikon Qevtido° eij° ajnavktoron

qavssw tovd j ejlqou=s j, h[n me kwluvsh/ qanei=n (42b-44)

Mandou também embora de casa o seu único filho (vv.47-8), pois receava pela sua vida e o pai não se encontra em casa para os proteger (v.50). Também Neoptólemo procura proteger a sua vida em Delfos, tentando remediar as injúrias que, no passado, proferira contra Apolo (vv.49-55)<sup>465</sup>.

Na opinião de Grube<sup>466</sup>, o monólogo introdutório não poderia ser mais pertinente; todos os factos são relevantes e mantêm a sua "dramatização". Andrómaca narra o seu próprio sofrimento pessoal, não num sentido mito-histórico, mas dramático. Ela tem consciência do seu passado, depois da perda de Heitor e da queda de Tróia, e Eurípides não nos deixa dúvidas disso. Mas a sua situação de mulher infortunada sofre um agravamento, no *hic et nunc* do drama e a causa é uma outra mulher: Hermíone<sup>467</sup>.

---

<sup>463</sup> Sobre o motivo do refúgio no santuário e sobre a função dramática de Tetidéion cf H. Strohm.(1977: 27) e Stevens (1971 *ad* 16-21). Segundo M.Kuntz (1993: 64-76), esta peça «offers the clearest example of the way cult settings come most often to be exploit in tragedy as a visual focus of the dramatic action and the source of a nexus of associations that are secondary to the plot but thematically critical». Por outro lado, a atitude de suplicante de Andrómaca alimenta a esperança de uma intervenção da deusa.

<sup>464</sup> Tétis é apresentada como uma deusa tutelar cujo altar pode proteger um suplicante e como um membro da família de Aquiles. É uma fonte dramática menos poderosa do que Apolo no *Íon*, apesar de, nessa peça, o deus nunca aparecer. O templo e o altar de Tétis são necessários à construção da intriga, embora o seu papel seja menor se o compararmos com o que foi atribuído a Apolo. A deusa e o seu culto não são utilizados para desenvolver a acção, mas para introduzir alguns temas adjacentes como, por exemplo, o do *numpheuma* de Peleu e Tétis, que, como procurou demonstrar, Ian C, Storey (1989:20 sqq), promove uma união significativa entre o espaço cénico e as relações de desarmonia familiar que dão o tom ao drama. Nesse sentido, segundo este autor, «Thetis is likewise the most appropriate deity to resolve the action (...) She predicts two restorations of domestic harmony, first the marriage of Andromacha and Helenos (...) and the survival of both houses (Troy and Phtia) in the person of Molossos (...) reinforces the idea of an *oikos* restored, and second her own reunion with Peleus» (20). Cf. G. M. A. Grube (1941: 212).

<sup>465</sup> Segundo H. Erbse (1984:140), entre os vv. 39-55, «werden wichtige Voraussetzung des Spieles eröffnet»: Menelau congemina com Hermíone um plano de ataque; descobrirá a criança; e, por fim, retirar-se-á, quando Peleu entrar em cena.

<sup>466</sup> 1941:199.

<sup>467</sup> Cf.205-31 e 177-80: Andrómaca, na sua condição de 'escrava', teve de tolerar o *gamos* de Neoptólemo, mas Hermíone insiste que o seu marido só a si lhe deve pertencer. Segundo M. Lloyd (1994:4), «the main theme of the first part of the play is the conflict between Neoptolemus' wife and his concubine, Andromacha». Cf. J. Pòrtulas (1988: 293) e Ian C. Storey (1989: 23).

Entretanto, haviam sido fornecidas duas informações, aparentemente secundárias, mas que também estavam na origem do agravamento da situação existencial da protagonista, uma mulher que já fora “rainha” e agora se via resignada à humilhante condição de prisioneira de guerra exilada. Por um lado, fora referido que Neoptólemo era, agora, o ‘senhor’ do antigo local em que viveram Tétis e Peleu e o velho rei continua, ainda agora, a governar na terra da Farsália para que o neto não se apodere do cetro enquanto ele for vivo (21-24); e a dele Andrómaca tivera um filho (25-26), que havia enviado, secretamente (lavqra/: 47), para «a[l]lou° ... oi[kou°» (48), porque tinha medo que o matassem<sup>468</sup>. Os dois primeiros dados assumem uma importância capital, porque motivam, logo a partir do prólogo, a vinda de Peleu, quando Andrómaca lhe pede auxílio<sup>469</sup>. Por outro lado, o filho nascido de Andrómaca e Neoptólemo estará no centro do litígio feminino<sup>470</sup>. A protagonista começou pelo motivo do ‘casamento’ (*gamos*) e com ele termina: primeiro, com Heitor, depois, com Neoptólemo. Assim se compreende que ela própria se autocaracterize, logo no princípio da *rhexis*, como ‘a mulher mais infeliz de todas’, *dustucestavth gunhv* (v.6), pois, sozinha, teria de enfrentar mais este ‘golpe do destino’<sup>471</sup>.

Na segunda parte do prólogo, durante o diálogo entre Andrómaca e a Serva (56-102), o poeta teve o cuidado de evitar que a presente situação dramática fosse obra do acaso, um efeito da casualidade, se bem que ele, com mestria, explore o efeito dramático aparentemente como uma coincidência. A ausência de Neoptólemo pressupunha uma

---

Recorde-se o 3º estásimo (464-493), onde o coro reprovará o “duplo-casamento” para os mortais: «oujdevpote divduma levktr j ejpainevsw brotw=n» (465).

<sup>468</sup> Cf. vv. 40-51. C. H. Erbse (1984: 138). O desespero da mãe é justificado pelo facto de, naquele momento, ela não poder contar com o auxílio de Neoptólemo, ausente em terras Délficas. Curiosamente, neste “triângulo amoroso” que a peça desenha, ambas as “mulheres” se queixam de ter sido abandonadas por Neoptólemo, que, como se sabe, não regressará vivo a casa. A sua viagem a Delfos para reparar uma antiga ofensa feita a Apolo (50-55) permite a Eurípides introduzir “inovações” significativas no drama, como observaram D. J. Conacher (1967: 169) e J. R. Ferreira (1971: 33 sqq.).

Num excelente estudo desta peça, J. M. Mossman (1996) defende que a figura central (*key figure*) da peça é, inquestionavelmente, Neoptólemo e tentou demonstrar como «his absence becomes a tool to manipulate the audience’s emotions, enabling and increasing the pathos of the suppliant action ...» (153). M. Lloyd (1994) partilha dessa opinião (1) e classifica *Andrómaca* como um drama de *nostos* (3).

<sup>469</sup> Cf. vv. 547 sqq.

<sup>470</sup> Certamente, uma “invenção” euripídiana. Segundo Strohm (1977:124), a «mythendeutende Konzeption» do Poeta no monólogo é uma marca distintiva da peça: a antiga rivalidade de Aquiles e Heitor está muito próxima desta ‘nova’ rivalidade feminina. O filho de Andrómaca e de Neoptólemo converte-se um «motivischen Gefüge». Erbse (1985: 140-141) concorda com esta interpretação, o mito é um resultado de todo um projecto dramático: «Der Prolog ist auch in diesem komplizierten Fall ganz im Hinblick auf das zukünftige Geschehen formuliert. In der Festlegung der Bedingungen sowie in der Mitteilung von Voraussetzungen enthält in wohlgestufter Ordnung alles, was die Protagonistin von ihrem Blickpunkt aussagen kann». Cf. D. J. Conacher (1967:168).

<sup>471</sup> E tudo indicava que Andrómaca iria vencê-lo. Cf. C. E. Sorum (1994:380).

justificação “religiosa”<sup>472</sup>, relacionada com Apolo, e o mesmo se poderia dizer em relação a Andrómaca, cuja presença em cena construiu a imagem de uma ‘suplicante’, refugiada no altar de Tétis. Numa primeira impressão, o mundo humano apresentava uma certa autonomia em relação ao elemento divino, que, todavia, nunca deixara de estar presente, se bem que, poderíamos dizer, de uma forma oblíqua.

A segunda parte do prólogo, inicia-se com a entrada *ex abrupto* da uma serva, que num mixto de ansiedade e receio, pretende dar a conhecer à sua ‘senhora’<sup>473</sup> «nevou° ... lovgou°» (60) sobre o recente plano de Menelau e Hermíone:

.....deina; ga;r boulevetai

Menevlao° ej° se; pai=° q j, a{ soi fulakteva (62b-63).

Provava-se, agora, o conluio de Menelau e Hermíone, mas a ‘novidade’ residia no facto de que pressupunha uma duplo objectivo: as mortes de Andrómaca e do seu filho (vv.62-72). O perigo era iminente, porque Menelau já tinha partido em busca de Molosso, e Andrómaca sentia-se impotente para reagir à situação: ela era uma ‘mulher’<sup>474</sup> (85) sozinha e desprotegida nessa terra distante, e Neoptólemo continuava ausente (75). A única esperança de Andrómaca é Peleu (79), apesar de a Serva o considerar demasiado velho para a ajudar (80). Mesmo assim, ele era a única esperança daquela mãe desesperada para defender o filho da morte que se anunciava e, porque todas as suas tentativas para o encontrar haviam sido frustradas (81), solicita, naquela hora de aflição, que a própria Serva parta e o tente encontrar (82)<sup>475</sup>, pois ele é o único que a poderá ajudar.

A última ‘fala’ de Andrómaca serve de introdução à monódia que segue. O tom elegíaco do seu ‘lamento’, estava, desde logo, anunciado, pela referência aos termos tradicionais - qrh=no° e govoo<sup>476</sup> (92)- desse acto ritual que estava destinado às

---

<sup>472</sup> Cf. vv. 54-55: «ei[ pw° ta; provsqe sfavlmata j ejxaitouvmeno°/qeo;n paravscoit j ej° to; loito;n eujmenh=»

<sup>473</sup> Repare-se que o vocativo «devspoina» (56), utilizado pela Serva, levará Andrómaca a dirigir-se-lhe de uma forma paralela: «w\ filtavth suvndoule...» (64-65). M. Lloyd (1994: ad. loc) defende que Eurípides terá pretendido explorar o *pathos* da nova condição de Andrómaca. A condição servil daquela que outrora fora mulher do valoroso filho de Príamo é explorada ao longo de toda a cena.

<sup>474</sup> Tal como Medeia, Fedra, Hécuba ou Creúsa.

<sup>475</sup> Cf. v. 85. Como em outras peças, Eurípides inclui, aqui, um comentário pouco abonatório sobre a condição feminina. Sobre este tema em geral vd. F. I. Zeitlin ([1990]1992: 63-96) e R. Just (1989: 153 sqq.)

<sup>476</sup> Sobre a distinção destes termos, veja-se M. Alexiou (1974: 225-226). Na opinião da A., o termo qrh=no° refere o lamento ritual aos mortos, ao passo que govoo° é um termo com uma amplitude semântica

mulheres<sup>477</sup>(94-95).

A monódia (vv.103-116), que ocupa a terceira parte do prólogo, «is the only example of the elegiac metre in extant Greek tragedy»<sup>478</sup>. Nesta parte final, procura evidenciar-se o *crescendo* dos seus infortúnios<sup>479</sup>: exilada da sua terra natal (119), concubina de Neoptólemo e vítima da que como sugere D.J. Conacher (1967:160) ‘discórdia’ com Hermíone (121-3), ela que fora casada com Heitor, a ‘mais infortunada de todas as mulheres’ e a ‘mais desditosa das noivas’ (139-141). O motivo temático do *gamos* repete-se no final; mas o par Heitor-Andrómaca é substituído por Páris-Helena<sup>480</sup>. As desuniões familiares estão na origem de conflitos terríveis capazes de transformar, por completo, a vida dos homens. Recordemos, para finalizar, a interpretação ‘poética’ de Manuel de Oliveira Pulquério<sup>481</sup>, acerca desta monódia:

«O santuário de Tétis é o cenário do treno famoso. O ambiente sacro, banhado de paz, contrasta astisticamente com o canto emocionante que se vaza numa forma métrica regular, dignificada pelo carácter solene e hierático do ritmo dactílico. Deste modo, o metro concorre para dominar e sublimar a emoção lírica ».

#### **2.2.3.4. As Troianas**

As *Troianas* foram representadas em 415 a. C. e ocupavam o terceiro lugar de uma tetralogia (*Alexandre, Palamedes, Troianas e Sísifo*)<sup>482</sup>. Segundo A. Herbert Lewin<sup>483</sup>, os

---

maior, não necessariamente associado à morte. Mas Eurípides nem sempre faz essa distinção, e, neste caso concreto, associa os dois termos de forma a tirar partido do cruzamento semântico que entre eles se estabelece.

<sup>477</sup> Cf. J. Gould (1980: 50-52 e 58). No século V a. C., as mulheres estavam excluídas da esfera social pública, excepto nas ocasiões em que cumpriam as práticas rituais que eram da sua competência. Cf. R. Just (1989: 13-25).

<sup>478</sup> M. Lloyd (1994: *ad loc.*)

<sup>479</sup> Cf. H. Erbse (1984: 143).

<sup>480</sup> C.E. Sorum (1994:372-397) analisa, com grande detalhe e de uma forma convincente, a influência que o *paradigma* do “Julgamento de Páris” exerce na construção semântica desta peça.

<sup>481</sup> 1969:95. A monódia é composta por dísticos elegíacos.

<sup>482</sup> Cf. “Introdução” da versão portuguesa da peça, publicada por M. H. da Rocha Pereira (1996: 9-10). D. J. Conacher (1967:127-134) desenvolve esta problemática da trilogia, posteriormente retomada, ainda de uma forma mais desenvolvida, por Ruth Scodel (1980). Cf. a sinopse realizada por S. Barlow, na sua edição da peça (1986:27-30).

<sup>483</sup> 1971: 196.

principais eixos temático-estruturais da peça são o *pathos* ocasionado pela guerra (principalmente nas mulheres e nas crianças), a *hybris* dos vencedores e a questão da responsabilidade humana e divina. Na “*Notice*” que antecede a sua edição, publicada por «Les Belles Lettres», L. Parmentier, escreveu:

«Jamais spectacle aussi émouvant n’a montré aux yeux la grande pitié des vaincus, et pourtant les Troyennes sont la pièce que les critiques littéraires ont généralement choisi pour démontrer à Euripides qu’il ne savait pas construire une tragédie»<sup>484</sup>.

H. D.F. Kitto<sup>485</sup> estigmatizou a peça como «episódica» e carente de «unidade», mas G. M. Grube reabilitou-a quando escreveu estas magníficas palavras:

«Its beauty and appeal derive more from the pathos of the situation itself and the power of the poetic presentation than from any elaborated interlocking motives or subtleties of characterization (...) This structure consists of an appeal to our emotions on three levels, not unlike a work of sculpture executed in relief on three different planes»<sup>486</sup>.

Partindo do princípio de que, nas *Troianas*, a *poiética* do *pathos* se convertia numa espécie de *energeia* unificadora do drama, não podemos deixar de pensar que, no tempo em

---

<sup>484</sup> [1925]1982: 13. Sublinhando o *pathos* da peça, onde não existe, propriamente, «acção», J. de Romilly (1995:33) expressou a sua admiração, através das seguintes palavras : «Étrange pièce que ces Troyennes d’Euripide! Elle ne comporte pas d’unité d’action, et même pas d’action. C’est une fresque des souffrances dans la ville prise – en particulier des souffrances féminines liées à la captivité». Cf. Francis M. Dunn (1996: cap.7).

<sup>485</sup> [1939]1990: 46: Em relação a esta peça, os juízos deste autor foram dos mais severos e ferem pela sua acutilância. Partindo do princípio de que Eurípides «escarnece da nossa concepção de forma dramática» afirmou que, nesta peça, «o enredo torna-se caótico, a caracterização incerta, o emprego do coro inseguro e a elaboração das falas não dramáticas endémicas». Uma opinião completamente oposta, e mais sensata, é defendida por M. H. da Rocha Pereira (1996:11), quando escreve:«A estrutura formal de *As Troianas* não difere daquela que Aristóteles definiu em passo célebre da *Poética* (1452b). Só haveria a notar o ornamento de duas monódias – a de Hécuba no prólogo e a de Cassandra no decurso do primeiro episódio – processo artístico que Eurípides utilizou com frequência». Além disso, como observou D.J. Conacher (1967:138), não devemos deixar de considerar que esta era a terceira tragédia de uma tetralogia e, por isso, «the whole of the present play may be regarded as in some sense a conclusion».

<sup>486</sup> 1941: 282. Anteriormente, o autor tecera o seguinte comentário: «Vengeance of the gods , it is true, hovers over the whole drama, yet the final scene, the burial of Astyanax, is one of almost pure sorrow, with no more than a hint of the other motive. The result is a far greater unity, a far more complete, because less disjointed, representation of the effects of the conquest. (...) Such differences in plot and character derive naturally from the different emotional and dramatic structure already noted.» (281-282).

que esta peça foi representada, Atenas vivia um clima de guerra, a que o poeta e a audiência coeva não seriam por certo insensíveis<sup>487</sup>. Tratando-se de uma tragédia que versava as consequências devastadoras de uma guerra mítica, quer no seio das comunidades envolvidas quer no plano individual da existência humana, as intenções “universalistas” da poesia trágica não anulariam, por completo, as ressonâncias político-sociais que as *acções* representadas na peça podiam produzir no espírito do espectador, confrontado, na realidade do seu dia-a-dia, com problemas e situações idênticos<sup>488</sup>. Mas porque a tragédia era uma forma de poesia, essa tendência para o *engagement* equilibrava-se, de uma forma dramática, com o efeito de “distanciamento” que se procurava criar<sup>489</sup>. Nesse sentido, logo a partir do prólogo, onde, inesperadamente, apareciam em cena dois deuses (Poseídon e Atena) que a tradição relacionava com a Guerra de Tróia, o espectador tomava consciência da “distância” que se estabelecia entre o seu mundo e o “mundo do drama”.

Em termos estruturais, o prólogo das *Troianas* pode dividir-se em três partes<sup>490</sup>: o monólogo introdutório de Poseídon (vv. 1-47); o diálogo entre Poseídon e Atena (48-97); e monódia de Hécuba que estivera sempre em palco, prostrada, e para quem Poseídon chama a atenção, logo no início (36-8)<sup>491</sup>.

---

<sup>487</sup>Cf. J. Romilly (1995:33): «La pièce, ne l’oublions pas, a été jouée lors d’une guerre, dont Athènes mesurait de plus en plus l’horreur, et de moins en moins la justification.»

<sup>488</sup>Tal como J. Roisman (1997:47), não penso que a audiência da época tendesse a correlacionar os eventos e os caracteres da peça com experiências e figuras contemporâneas, pois a *poiesis* da tragédia tinha o dom de sublevar o ‘real’. No entanto, isso não implicava que, a ‘mente’ do poeta ou do espectador não tendesse a ‘cruzar’, ao nível do ‘imaginário’, o *background* mítico que enformava a *mimesis praxeos* com alguns acontecimentos contemporâneos, como a expedição à Sicília, a campanha de Melos ou as relações conflituosas que Atenas mantinha, na altura, com Esparta.

Defendendo o princípio de que a tragédia grega é um «discurso» da polis ateniense do século V C. e, por essa razão, «o produto de uma cultura distante no tempo e no espaço e diferente no carácter» N. T. Croally (1994: 17), contrapôs os conhecidos argumentos de G. Zuntz (1955), diferidos contra as interpretações “historicistas” de autores como Delebeque, Gossens e Grégoire, nos seguintes termos: «we, in the twentieth century, are in no position to deny the possibilities of a contemporary audience finding – in many different ways, no doubt – references to the war they were engaged in as they watched the play. To insist otherwise is to claim that an audience should forget the events which were determining each of their lives in an extreme and through way» (233-234). Sobre o tema da guerra nas *Troianas* cf., ainda, C. A. E. Luschnig (1971: 8-12), R. A. H. Waterfield (1982: 139-142), A. Poole (1976:257-87), R. Scodel (1980: 140 sqq.).

<sup>489</sup>Embora a “guerra” constitua o “espaço dramático” da peça e um dos seus temas predominantes, devemos pensar, como A. Pole (1976: 258), «that the play cannot, or cannot simply be read as a denunciation of war, because this deflects attention to Euripides’ motives and intentions when what really occupies the center of the drama is a much larger and more impersonal anatomy of the consciousness of catastrophe». Cf. J. Roisman (1997: 47).

<sup>490</sup>Cf. A. Herbert Lewin (1971: 196 sqq.), H. Erbse (1984: 62-66) e M. H. Rocha Pereira (1996: 11, n. 4). Outro é o entendimento de H. W. Schmidt (1971:5), que defende uma divisão bipartida, porque o seu conceito de *Eingang*, herdado de W. Nestle, não respeita a definição aristotélica de *prologos*.

<sup>491</sup>Mais uma vez, no v.1, as formas verbais « \$Hkw lipw;n...» surgem como uma espécie de ‘fórmula’, embora aqui apareçam seguidas. Trata-se de um recurso estilístico euripídico recorrente para apresentar um figura imortal (Cf. *Íon*, 5; *Hec.* 1; *Bac.*1). Cf. L. Méridier (1911: 134 sqq.).

A *rhesis* inicial é proferida pelo ‘deus dos mares’, Poseídon<sup>492</sup>, que, seguindo o esquema habitual dos monólogos de abertura euripídios, começa por se identificar e justificar a razão da sua vinda à terra dos Tebanos ( 1-3). A referência ao “mar Egeu” surge logo no primeiro verso e, como facilmente se poderá demonstrar, tudo na peça parece estar relacionado com o mar<sup>493</sup>: as troianas esperam ser levados por mar; os Helenos aguardam um vento favorável para regressar (19-20); muitos perecerão nesse mar (82-8), Hécuba aplicará imagens marinhas à vida (102-4; 108; 682-96) e, no párodo, as cativas do coro cantarão (122 sqq.) “as naus de proas rápidas” que as transportarão até Ílio. Como salientou J. Assael (1990: 17 sqq), «o mar faz parte do *décor*» mesmo que a *skene* não representasse, com nitidez, os contornos da costa marítima.

Em relação ao ‘passado’ (ejx ou| :4), Poseídon recorda que ele e Apolo haviam sido os ‘construtores’ das muralhas que circundavam aquelas terras troianas<sup>494</sup>, e que, desde então, não mais deixou de sentir uma afeição especial pelo povo frígio<sup>495</sup>. Mas o que agora “vê”, é uma *polis* em ruínas e a fumegar<sup>496</sup> (h} nu=n kapnou=ntai:8a), destruída pela ‘lança argiva’ (pro;° jArgeivou doro;°:8) e pelo estratagema engendrado por Palas, que o fócio Epeio executou:

... i{ppon teucevwn sunarmovsa°,

puvrgwn e[|pemyen ejntov°, oJlevqriou bavro° (11-12)<sup>497</sup>.

---

<sup>492</sup> Embora não aceite à interpretação “cénica” de N. Hourmouziades (1965:161), de que Poseídon apareceria suspenso na *mechane*, tal como Atena, D.J. Mastronard (1990: 277) também acha pouco plausível a hipótese de o deus aparecer posicionado ao nível da própria *skene*, onde jazia, prostrada, Hécuba. A sua sugestão, por sinal baseada em argumentos assaz convincentes, é a seguinte: «Visual and dramatic clarity are far superior if Poseidon employ the roof (by ladder or stairs), Athena joins him and departs from him by flying (on the crane), and Poseidon disappears as easily as he appears (down the ladder or stairs)» (278).

<sup>493</sup> As metáforas marítimas desta peça foram primeiro notadas por S. Barlow (1986: 32) e posteriormente, objecto de uma análise desenvolvida num estudo de J. Assael (1990: 17-28).

<sup>494</sup> O envolvimento de Poseídon com Tróia pode ter sido uma invenção euripídiana, uma vez que em Homero ele era um dos deuses ‘inimigos’ (*Il.* 14. 357 sqq), mas por outro lado, na *Ilíada* (21. 446-447), faz-se referência à sua participação na construção das muralhas de Tróia, como resultado de uma punição de Zeus .

<sup>495</sup> Vv.6b-7: «... ou[pot j ejk frenw=n / eu[noi j ajpevsth tw=n ejmw=n Frugw=n povlei». Segundo H. Erbse (1984:62), «In den Versen 1-14 beteuert Poseidon seine Liebe zu Troia...». Cf. N.T. Croally (1994:70 sqq).

<sup>496</sup> Recorde-se que a última imagem da peça constrói o quadro espectacular de uma *polis* ‘fumegante’, consumida por um incêndio final, que, como se sabe, não constava do mito.

<sup>497</sup> Cf. vv. 511- 61. Segundo a ‘voz’ do Coro, Atena inspirou Epeio na construção do “cavalo” e induziu os Troianos a cooperar na construção da sua “destruição”. Se não fosse a deusa, Tróia teria sobrevivido. É a primeira referência a Atena e a primeira atribuição de responsabilidade pela vitória dos gregos.

Os versos 13-14 foram atetizados por vários autores, nomeadamente Diggle, mas J. R. Wilson (1968: 67) aduziu argumentos convincentes contra a excisão destes versos que apresentam uma ‘etimologia’ para o «cavalo de pau». H. Erbse (1984: 63) e F. M. Dunn (1993:29, n.13) seguem a lição de Wilson.

A seguir o deus pinta um quadro da destruição da cidade que E. O’Neil<sup>498</sup> interpretou como um «quadro de sacrilégio» cometido pelos gregos.

e[rhma d j a[lsh kai; qew=n ajnavkto  
fovnw/ katarrei=: pro;° de; krhpivdwn Baqroi=°  
pevptwke Privamo° Zhno;° eJrkeivou qanwvn . (15-17)

Aqui se revela a *hybris* dos vencedores que depois de destruírem os lugares e os templos da cidade, de matarem o próprio rei – Príamo – nos altares de Zeus e de saquearem os bens dos inimigos, anseiam por um vento favorável (vv.19-20) para que as suas naus possam partir<sup>499</sup>, carregadas com os despojos e as cativas da guerra:

.....wJ° dekaspovrw/ crownw/  
ajlovcou° te kai; tevkn j eijsivdwsin a[smenoi,  
oi } thvnd j ejpestravteusan {Ellhne° povlin (20b-22)

A ‘construção’ deste espaço trágico dominado pela imagem de uma *polis* destruída e incendiada, saqueada e despovoada, porque os últimos habitantes prepararam-se para partir, justifica que também o ‘deus dos mares’ estivesse também decidido a abandonar a cidade (leivpw to; kleino;n [Ilion :25), que outrora ajudara a construir. O facto de Poseídon se incluir entre os vencidos (nikw=mai ... {Hra° jAqavna°: 23-24) reforça a dimensão trágica da ruína de Tróia, que, a partir daquele momento, parecia já não precisar mais dos deuses.

ejrhmiva ga;r povlin o{tan lavbh kakhv,

---

Também no párodo se fará referência ao “cavalo de Tróia” (Cf. O. Rodari (1988:136), e uma outra referência simbólica ocorre ainda nas *Troianas* (108-109).

<sup>498</sup> Cf.1941:301.

<sup>499</sup> Atente-se que, na segunda parte do prólogo, os dois deuses decidirão, com o consentimento de Zeus, que essa viagem será funesta para a frota grega (72-87). É que Atena está furiosa por os Gregos terem deixado impune Ajax, que havia tomado Cassandra à força do templo da deusa (69-72). Como se sabe, o *nostos* terminará dez anos depois da guerra (20-22).

nosei= ta; tw=n qew=n oujde; tima=sqai qevlei (26-27)<sup>500</sup>.

A *ejrhmiva* (15 e 25) parecia ser o motivo principal da ‘retirada’ do deus, mas ela não aparecia dissociada das causas e das consequências da devastação e do “despovoamento” da *polis*: o conflito entre os deuses, a destruição e a pilhagem da cidade e dos templos, a repartição dos despojos de guerra e o sorteio das cativas. Era desolador o quadro constituído pelas mulheres troianas que aguardavam, nas suas tendas, o seu destino como prisioneiras de guerra (23)<sup>501</sup>. Algumas são individualizadas: Helena<sup>502</sup>, Hécuba, Políxena e Cassandra<sup>503</sup>. É então que Poseídon chama a atenção para Hécuba, prostrada no chão desde o início<sup>504</sup>, e a chorar, por muitas pessoas e por muitas razões: o sacrifício de Políxena (39-40); a morte do marido e dos seus filhos (41); a união sacrílega que Agamémnon impõe a Cassandra, virgem de Apolo (42-42); e a derrocada da cidade. Poseídon nada adianta sobre o destino de Andrómaca ou de Astíanax; a sua morte ainda não estava decidida e ela será o culminar dos infortúnios de Hécuba. Quando Taltíbio anunciasse a sorte de Astíanax causaria, certamente, um maior impacto na audiência que, embora conhecedora do mito, não tinha sido

---

<sup>500</sup> Segundo Fonterose (1968: 70) «... the evil of desolation does not come upon the people who left the city, but upon the structure that they left.». Mas esta ideia de que a estrutura da cidade incluía os habitantes, não estava de acordo com a anterior interpretação de O’Neil (1941:303), pois ele era de opinião de que o deus não demonstrava qualquer consideração por eles: « The important motive of sacrilege is subtly and strongly brought in here together with the suggestion that the real reason why the gods leave a defeated city is because the victors outrage their worship, desecrate their holy groves and shrines, and murder their favourites». Adrian Poole (1976: 264) apresenta uma interpretação mais simples e objectiva: «The cause and the result of the god’s departure is that Troy is being turned, before our eyes, into a *eremia*».

<sup>501</sup> O’Neil (1941:305) sugeriu que os Arcádios e os Tessálios seriam os vencedores mais importantes, e a sua relação com os atenienses é que aproximava o mito da audiência. Cf. Ra’Anana Méridior (1989:20 sqq.)

A espera angustiaria também as cativas que constituíam o Coro (184-5). Os destinos preferidos do Coro são (209-29): primeiro, Atenas, a seguir Tessália, depois a Sicília ou a Itália que também seriam locais aprazíveis; mas nunca Corinto e muito menos Esparta, terra de Helena e Menelau. Cf. O.Rodari (1988:131-141).

Segundo H. D. Westlake (1953: 182), essas referências geográficas pormenorizadas, mais do que um “ornamento”, revelariam a preocupação dramática do poeta em concretizar e individualizar o destino de Tróia. Hécuba (188-90) pergunta mesmo se um Argivo ou habitante da Ftia a levará, ou se o seu destino será uma ilha. A resposta ser-lhe-á, posteriormente, fornecida por Taltíbio (249-277).

<sup>502</sup> Cf. vv. 34-35: «...su;n aujtai=° d j hJ Lavkaina Tundari;° / JElevnh, nomisqei=s j aijcmavlwto° ejndivkw°». Era justo culpabilizar Helena pela guerra de Tróia, segundo as palavras de Poseídon. Sobre o “episódio” de Helena cf. C. W. Amerasinghe (1973: 99-109).

<sup>503</sup> Eram assim nomeadas as *dramatis figurae* femininas, desta peça, respeitando a sua ordem de ‘entrada’ na peça. Segundo Ra’Anana Méridior (1989: 19) Poseídon fazia, nesta parte, uma descrição “telescópica”: «He starts with the anonymus mass of captives near the shore (28-31), proceeds to the specially chosen women found inside a stage building (32-35), and only then draws his attention to the miserable old women lying on the ground (36-38), listing some reasons for her tears (39-40)».

<sup>504</sup> Este tipo de procedimento é já antigo na tragédia. Ésquilo utilizara-o em *Níobe*.

“relembração” desse episódio tão horrível. Andrómaca<sup>505</sup> foi a ‘surpresa’ escolhida por Eurípides.

No final (v.45.sqq.), o deus Poseídon despede-se da cidade, outrora ‘bem-aventurada’ (pot j eujtucou=sa: 45) e, pela terceira vez, atribui a destruição de Tróia a Atena, mas este momento servirá, acima de tudo, para introduzir a chegada da deusa que seria logo reconhecida pela sua máscara e pela sua indumentária.

No entanto, o modo como se processa a transição do monólogo para o diálogo não segue os procedimentos habituais das outras tragédias<sup>506</sup>. John R. Wilson sublinhou a singularidade deste prólogo uma vez que a despedida de Poseídon não é «a departure formula itself»<sup>507</sup>, pois, na realidade, ele não abandona a cena e, por outro lado, Atena entra em cena, sem ser formalmente anunciada<sup>508</sup>. Além disso, observa ainda que

«Poseidon’s opening rthesis is more than the sum of its formulae, and in fact is organized to form a powerful transition to Hekabe’s monody. That the intervention of Athena disrupts this organization will become clear after a description of the whole sequence»<sup>509</sup>.

A desconexão entre as duas cenas não deve, porém ser interpretada como um ‘erro’ do poeta – nem John R. Wilson sugere isso<sup>510</sup> – mas sim analisada dentro da economia geral da peça. Como refere O. Taplin, um consagrado especialista desta matéria, as «falsas partidas» ou as «entradas não-preparadas» introduzem, muitas vezes, um elemento de “surpresa”, normalmente relacionado com «a startling new turn of events which upsets expectations and introduces the element of the unpredictable»<sup>511</sup>. Antes da monódia de Hécuba, que já se encontrava presente em cena e que Poseídon já havia mencionado, Atena aparece como *deus ex machina* para fazer uma profecia, fazendo com que esta cena intercalar do prólogo, se assemelhasse a um “epílogo”, o que, segundo Francis Dunn, vinha reforçar «the

---

<sup>505</sup> Vd. Ra’Anana Méridor (1989: 17-35).

<sup>506</sup> Veja-se, a propósito, a análise comparativa realizada por J.R. Wilson (1967:205-209).

<sup>507</sup> *Ibidem.* 209.

<sup>508</sup> *Ibidem.* 211. O autor estabelece um paralelo entre este tipo de entrada ‘inesperada’ com as epifanias finais do *deus ex machina*.

<sup>509</sup> *Ibidem.* 212.

<sup>510</sup> *Ibidem.* 217sqq.

<sup>511</sup> [1977]1989: 11. Acrescenta o autor: «We may find his use of it objectionable or unsuccessful, but we cannot deny that is calculated and deliberate. Artistic failure should only be invoked as an explanation if there is no perceivable point and if there is positive detriment in the lack of preparation».

disconnectedness and emotional power which are peculiar to this play»<sup>512</sup>.

A segunda parte do prólogo (vv.48-97) inicia-se com o pedido formal da deusa para falar com o seu “antigo inimigo” (48-50). Como dois deuses estavam unidos por importantes laços familiares (51-2), não é incongruente a forma polida como Poseídon responde ao pedido de Atena, mesmo depois de a ter acusado de ser a causa principal da destruição de Tróia. De um forma objectiva, a deusa explica a razão da sua ‘aparição’, precisamente no momento em que Poseídon havia declarado a sua intenção de abandonar a cidade: ela vem propor-lhe uma aliança, favorável para Tróia (57-58), porque, para surpresa de todos, e do próprio deus (59-60), Pallas pretende vingar-se dos gregos, favorecendo os troianos<sup>513</sup>:

tou;° me;n pri;n ejcrou;° Trw=a° eijfra=nai qevlw  
stratw/= d j jAcaw=n novston ejmbalei=n pikrovn (65-66).

A mudança de atitude de Atena é justificada por uma causa ‘religiosa’, que Poseídon compreende, de imediato:

Aq. Oujk oi\sqa uJbrisqei=savn me kai; naou;° ejmouv°\_  
Po. Oi\d j : hJnivk j Ai[a° ei|lke Kassavndran bivai (69-70).

Atena pretendia vingar-se do acto sacrílego dos gregos<sup>514</sup>, que ela outrora ajudara na conquista de Tróia – como lhe lembra Poseídon, no v. 72 – mas para isso, precisava da ajuda do seu ‘antigo inimigo’, que, naquela situação, não hesita em aceitar uma aliança: «e{toim j a} bouvlh/ tajp j ejmou=...» (74). Nos vv. 77-78, Atena informa o seu ‘novo

---

<sup>512</sup> 1993: 32 (cf. 1996:105 sqq.). Na interpretação brilhante do autor, este prólogo revela dois procedimentos técnico-dramáticos muito singulares: primeiro – e esse será o mais ‘inovador’ e surpreendente – realiza uma espécie de «inversão» entre prólogo e epílogo; segundo, torna o prólogo independente da acção. No próximo capítulo este assunto será retomado.

<sup>513</sup> Sobre este *volte-face* de Atena vd. D.J. Conacher (1967:135) e N. T. Croally (1994: 71-72). O preceito ético grego de “ajudar os amigos e prejudicar os inimigos” era comum a homens e deuses. Sobre a dimensão ético-moral, deste princípio característico da mentalidade grega vd. o excelente estudo de M. W. Blundell (1989); a importância que le assume nesta tragédia foi objecto de análise por parte de N. T. Croally (1994: 115-119). Recorde-se que, no *Ménon* de Platão, quando se discute o tema da arete masculina considera que o bom governo da *polis* pressupõe, precisamente, «tou;° me;n fivlou° eu\ poiei=n, tou;° d j ejcrou;° kakw=°» (71 e 4)

<sup>514</sup> Haviam violado o acordo inicial, como se refere nos vv. 9, 11 e 67 sqq.

aliado' do seu plano, pois para além da colaboração de Zeus (79)<sup>515</sup>, precisa também de uma *charis* (87) do 'deus dos mares', para impedir o *nostos* dos Aqueus:

wJ° a]n to; loipo;n ta[m j ajnavktor j eujsebei=n  
eijdw=s j jAcaioi; qeouv° te tou;° a[l]lou° sevbein (85-86)

O desejo pessoal de vingança de Atena leva Poseídon a assumir um comportamento diferente do que, inicialmente, havia tomado<sup>516</sup>: em vez de uma retirada resignada, mostra-se, agora empenhado em ajudar Atena nesse acto de retaliação que lhe parece 'justo', como demonstram as palavras finais da sua última *rhexis*:

mw=ro° de; qnhtw=n o{ sti° ejkporqei= povlei°  
naou;° te tuvmbou° q j , iJera; tw=n kekmhkovtwn,  
ejrhmvai dou;° <sf j> aujto;° w[leq j u{steron. (95-97)<sup>517</sup>.

Pseídon lamenta, no entanto, a *mwriva* dos mortais que provocaram a *ejrhmvai* de uma comunidade destruída, mas cujos sobreviventes continuarão a ser punidos por outras *ejrhmvai*, por assim haviam decidido os deuses<sup>518</sup>. D.J. Conacher<sup>519</sup> pensa, e bem, que o elemento mais impressionante deste prólogo reside no facto de nos proporcionar um «quadro divino», tipicamente homérico, onde os deuses acabam por se revelar cruéis, egoístas, vingativos e sempre prontos a prejudicar a vida dos homens.

Depois de os deuses abandonarem a cena, Hécuba profere a sua monódia (98-152), prostrada no chão. Esta “postura anti-teatral”<sup>520</sup> terá sido intencionalmente explorada pelo poeta, de forma a conferir maior visibilidade<sup>521</sup> ao *pathos* da antiga rainha de Tróia<sup>522</sup>, que

---

<sup>515</sup> Cf. vv. 82-84. Como observa J. Assael (1990:20), «Euripide montre la brutalité des guerriers, mais plus encore la cruauté de la nature. (...) Le monde semble tout entier agité de violence. Troie est détruite. La tem pête menace aussi bien les Grecs que les captives emmenées avec eux».

<sup>516</sup> Cf. D.J. Conacher (1967: 137) «Athene is presented as vindictive and spitefull, but the picture of Poseidon is hardly more attractive». Veja-se a interpretação de D. Kovacs (1983: 334-338).

<sup>517</sup> Veja-se a interpretação de M. Dyson (1991:29-39).

<sup>518</sup> Cf. a interpretação que D. Kovacs (1983: 334-338) faz dos vv. 95-97.

<sup>519</sup> 1967: 137.

<sup>520</sup> Cf. N. Hourmouziades (1965:72).

<sup>521</sup> Cf. vv. 99-100, 103-117.

<sup>522</sup> Cf. J. Gregory (1986:3): «It is made clear from the outset that hers is an attitude deliberately, even wilfully adopted. Hecuba does not lie prostrate on the ground from lack of help, or because she is too

para alguns autores é a protagonista desta peça<sup>523</sup>.

Como procurou demonstrar Lewin A. Herbert<sup>524</sup>, esta monódia é uma parte integrante do prólogo<sup>525</sup>, porque proporciona um entendimento da situação dramática, distinto do que os deuses haviam apresentado.

Em foco, está agora a situação infortunada da velha rainha de Tróia (100), vítima da ‘mudança da fortuna’ (metaballomevnu daivmono<sup>o</sup>: 100), a quem já só restava o chão como um ‘duro leito’ (sterroi=<sup>o</sup> levctroisi:114). Além das ‘dores’ que a guerra lhe causara – perdera a pátria, o marido e os filhos (107) – tinha ainda de suportar o sofrimento físico<sup>526</sup> de uma postura humilhante que só podia exprimir através desse «dakruvwn ejlevgou<sup>o</sup>» (120).

O tom elegíaco do seu *threnos* leva-a a evocar o passado de Tróia, não os factos gloriosos, mas a expedição maldita de Menelau, que veio até às enseadas de Tróia (130) em busca da sua ‘odiosa mulher’<sup>527</sup> (stugna;n a[locon:132) que desonrara a sua própria família e provocara a ruína de uma cidade e de uma família (132-137)<sup>528</sup>. Para Hécuba, Helena é a culpada da sua própria ruína, uma anciã (grau=<sup>o</sup>: 141) que foi arrancada do seu próprio lar (ejx oi[kwn) , num momento de luto (141-142). Tal como as outras esposas e donzelas troianas, aguardava a ‘sorte’ que lhe seria atribuída. Os deuses eram o único paliativo para as suas dores, quando os invocava em preces com um ‘melodia’ bem diferente das de outrora (146 sqq.). A ironia trágica da situação residia no facto de que Hécuba desconhecia o que Atena e Poseídon haviam planeado para o ‘futuro’<sup>529</sup>. Helena não fora a única causa da catástrofe que arruinara o povo troiano: os deuses eram responsáveis pelo passado e deles dependeria também o futuro. Mas os homens não tinham acesso a isso tipo de conhecimento

---

stricken to stand right, but because she deems such a posture consonant with her situation». Cf. 105-107. 110-11).

<sup>523</sup> H.D.F. Kitto ([1931]1990), D. J. Conacher (1967), G.A.M. Grube (1941), A. Herbert Lewin (1971), J. Assael (1990), entre outros.

<sup>524</sup> 1971: 219. O autor considera que esta monódia era, de certo modo, semelhante à de Íon.

<sup>525</sup> H. Erbse (1984: 66) tem a mesma opinião.

<sup>526</sup> Cf. vv. 98-99, 113-114 e sobretudo 115-118.

<sup>527</sup> M.H da Rocha Pereira (1996: 34, n.24). sublinha a complexidade desta forma lírica.

Como notou J. R. Wilson (1967: 220), «the feelings of the Hekabe and the chorus are not directed at any of the Greek heroes, but at Helen, who is almost one of them, a traitor in their midst. She is repeatedly called the cause of the Trojan's or of the Greeks' misery, or both together (130 sf, 368 sf, 498 sf, 766 sf, 780 sf), including the death of Astyanax (1213 ff)».

<sup>528</sup> O v. 136, bem como nos versos 145-148, é considerado espúrio e encontra-se assinalado, na edição de J. Diggle, entre *cruces*.

Na *Electra* e no *Orestes*, a caracterização de Helena far-se-á nos mesmos termos: mulher adúltera e causadora da guerra de Tróia.

<sup>529</sup> As atitudes complexas dos quatro caracteres principais desta peça – Hécuba, Andrómaca, Cassandra e Helena – perante os seus destinos e perante os deuses foram analisadas por W. Desch (1985-1986: 65-100).

(*mathos*), como Hécuba também não se percebera de que os deuses haviam estado ‘em cena’ e maquinado tão preverso plano. A esperança que ela depositava na justiça divina, era, portanto, vã, o que aumentava o seu *pathos*, aos olhos dos espectadores.

### 2.3.3.5. Orestes

Oujk e[stin oujde;n deino;n w|d j eijpei=n e[po°  
oujde; pavqo° oujde; xumfora; qehvlato°,  
h|° oujk a[n a[rait j a[cqo° ajnqrwvpou fuvsi°. (1-3)

Com esta reflexão gnómica<sup>530</sup>, que constituía o *incipit* do prólogo de *Orestes* (408), Eurípides construía uma ‘abertura’ surpreendente: pela voz de Electra afirma-se que nada era mais terrível do que pensar que a *ajnqrwvpou fuvsi°* não era capaz de fazer face ao *pathos* e aos acontecimentos, que, imprevisivelmente, governavam a vida humana. Esta abertura sentenciosa conjugava-se, de imediato, com dois outros elementos que causariam também um certo impacto na audiência: o aparecimento da irmã de Orestes e o insólito cenário da peça.

A peça inicia-se com um *tableau*<sup>531</sup> que apresenta Orestes adormecido numa cama, frente ao palácio dos Atridas em Argos, e Electra sentada, no chão<sup>532</sup>, aos pés do tálamo do seu irmão<sup>533</sup>. Ao longo da sua *rhexis* introdutória, Electra informa que o irmão está “doente (*ajgriva/....suntakei;° novsw/ nosei=:34*), é vítima de períodos de ‘loucura’ (37) que

---

<sup>530</sup> Cf. N. Greenberg (1961:160): «With this gnostic beginning, Electra recounts the repeated misfortune of the family. We are interested not so much in the details as in the attitudes of Electra itself». Porém como notou, F.M. Dunn (1996:163), Electra, ao longo da sua *rhexis*, prenunciando uma das características centrais da peça, mostra-se hesitante em ‘falar’ e «the verbal impasse that Electra describes is dramatized by the opening scene as a whole» (164).

<sup>531</sup> Sobre este conceito vd. O. Taplin ([1977]1989):134-136): «This is possible, but since in some cases the characters in the tableau are to be supposed to have been in position long before the play began (...) in *Or.* Orestes is supposed to have been lying sick for five days while Electra watches over him (34 ff. esp. 39), yet before the play proper began Electra would have walked on, and Orestes too unless he was wheeled on» . Cf. P. Arnott (1962: 129) e C.W. Willink ([1996]1998:77).

<sup>532</sup> Este posicionamento de Electra impedia que ela se tornasse no «focal point» da cena, mas, como observa C.W. Willink ([1996]1998:77), permitir-lhe-ia também uma melhor posição para olhar para o irmão, uma vez que ela aguardava a chegada de Menelau (67-68).

<sup>533</sup> Estes detalhes cénicos constam da *Hypothesis* do gramático alexandrino Aristófanes, que considera que o drama termina com uma *katastrophe* de tipo cómico (10). Cf. C.W. Willink ([1996]1998:2-3)

alternam com alguns momentos de lucidez. Umás vezes esconde-se debaixo da roupa a chorar (44a), outras vezes tem comportamentos mais violentos, e como ‘um potro’ tenta libertar-se do seu ‘jugo’ (44b-45). Assim se desenha a situação dramática do protagonista, vítima de um desequilíbrio mental, visível tanto ao nível físico como psicológico<sup>534</sup>.

O *Orestes* é uma das poucas peças euripídicas que não nos oferecem problemas de datação<sup>535</sup>, mas em contrapartida é uma das que apresentam maiores dificuldades de interpretação, especialmente pelo pendor reflexivo que dá o tom a uma estrutura formal, já por si, complexa<sup>536</sup>. Geralmente incluída dentro da categoria dos “melodramas”<sup>537</sup>, é um peça que, segundo A. P. Burnett, contém «a suppliant action, a rescue, and a mixed rescue and vengeance action»<sup>538</sup>, embora todas redundem em fracasso e, por isso, reclamem a tradicional intervenção de um *deus ex machina*, no final. Como observou J. R. Porter,

«In *Orestes* Euripides elevates the complexity of the mechanism plot to new levels, presenting a bewildering series of unexpected twists and reversals unparalleled in even the most frenetic of his earlier works»<sup>539</sup>.

Enquanto um sono profundo imobilizava Orestes na cama, o poeta procura atrair a *sympatheia* do espectador pelo estado mental e físico do protagonista, e, ao mesmo tempo, tirar partido do *suspense* que uma cena inesperada como aquela era capaz de criar.

No que concerne ao prólogo, podemos considerar, ao contrário de H. Erbse<sup>540</sup>, que apresenta uma estrutura bipartida, constituída pela *rhexis* monológica de Electra (1-70), que depois entra em diálogo com Helena (71-125) e, por fim, profere uma breve *rhexis* de (126-138), onde invoca uma força sobrenatural abstracta, já referida no início – Fuvsio. Deste modo, o prólogo parece desenhar, por assim dizer, uma “forma anular”, e à semelhança da Ama da *Medeia*, Electra será uma figura com uma presença dramática dominante. Mas o

---

<sup>534</sup> Como observa M. H. da Rocha Pereira (1987-1988: 7), «o dramaturgo vinha-se interessando por estados de espírito anormais, pelo menos desde 431 a.C., data em que levou à cena a *Medeia*».

<sup>535</sup> 408 a.C., o ano «que marcaria, segundo a tradição, a despedida de Eurípides da sua cidade, antes da partida para a Macedónia», como relembra M. H. da Rocha Pereira (1987-1988: 6).

<sup>536</sup> Cf. Jonh R. Porter (1994), que, num estudo magistral desta peça, dedicou o Capítulo I, precisamente, à “História Crítica de *Orestes*”. Vejam-se, ainda, os estudos de C. Wolff [1968] 1988: 340-356 e M. H. da Rocha Pereira (1987-1988: 3-24).

<sup>537</sup> Cf. H.D. F. Kitto ([1939]1990: 285 sqq.). F. M. Dunn (1996: cap. 10) classifica a peça como uma “tragicomédia”.

<sup>538</sup> 1971:184.

<sup>539</sup> 1994: 49-50. Cf. W. G. Arnott (1982:18-19).

<sup>540</sup> Cf. 1984:248-268. Também C.W. Willink ([1996]1998:77) considera que este prólogo é composto por três ‘cenas’.

*focus* do prólogo bem como de quase metade da peça recai em Orestes<sup>541</sup>, que jaz numa cama, em delírio, em consequência do matricídio que havia cometido há “seis dias”<sup>542</sup> – a data “dramática” da peça.

Mas tal como acontecia em outras tragédias, o *h\qo*° não antecedia o *mu=qo*°. Assim, logo após a ‘abertura’ sentenciosa, Electra evoca, muito sumariamente e com algum constrangimento, o passado mítico da sua família, que, numa sequência genealógica, evidenciava uma síntese das *tychai* dos seus ancestrais familiares: Tântalo, o seu filho Pélops, pai de Atreu e de Tiestes (4-14a)<sup>543</sup>. Interrompida por uma pergunta retórica (14), as referências genealógicas prosseguem, mas reportando-se, agora, a um ‘passado’ mais recente: a origem atreia de seu pai, o ‘ilustre’ Agamémnon ( *ei j dh; kleinov*°:17) e do seu tio Menelau, os casamentos respectivos<sup>544</sup> e descendência de Agamémnon (15-25b), onde ela se inclui (23)<sup>545</sup> ao lado de duas irmãs (Crisótemis e Ifigénia), além de um irmão «*a[rshn d j jOrevsth*°» (24),

..... *mhtro*;° *ajnosiwtavth*°,  
*h} povsin ajpeivrw/ peribalou=s j uJfavsmati*  
*e[kteinen:* (24b-26a)

Tinha-se atingido o ponto nevrálgico do passado dos dois descendentes atreidas, com a referência ao cumprimento de um oráculo de Febo (28)<sup>546</sup>, que havia determinado o mais

---

<sup>541</sup> A evolução do *ethos* do protagonista tem sido considerado por alguns autores “inconsistente”. Sobre este assunto vd. a síntese crítica realizada por J. R. Porter (1994:6 sqq.).

Depois de M.G. A. Grube (1941: 375) ter chamado a atenção para o «visual impasse» desta cena, F. M. Dunn (1996:164) reconhece que «the hero lies in a prominent position onstage and remains there in silence for 210 lines: the prologue speaker was reluctant to speak, and the protagonist cannot speak at all».

<sup>542</sup> Cf. vv.39-40: *e{kton de; dh; tovd j h}mar eJx o{tou sfagai=° / qanou=sahvthr puriv kaqhvgnistai devma*°.

<sup>543</sup> Desta breve descrição genealógica ressaltavam dois factos muito significantes para a estrutura dramática da situação da peça: a punição de Tântalo tivera como causa uma «*aijscivsthv novson*»(10) e a *tyche* de Atreu fora ‘tecida’ por Éris. Veja-se a interpretação de F. M. Dunn (1996: 164-165)

<sup>544</sup> Cf. 19-21. Note-se o tom de censura que Electra utiliza, quando refere os dois *gamoi*: Melenau casou com Helena «*th;n qeoi=° stugoumevnhn*» (19) e Agamémnon ficou com o *lechos* de Clitemnestra «*ejpivshmon ei j° {Ellhna*°» (21).

<sup>545</sup> Repare-se que só, agora, Electra se nomeia pela primeira vez. A audiência, no entanto, tê-la-ia reconhecido logo no início.

<sup>546</sup> Não se regista, por parte de Electra, qualquer tom de reprovação em relação à ordem do deus. Em vez disso, reforça a ideia de que o matricídio foi uma exigência apolínea (31). No entanto, a sua opinião mudará como demonstram os vv. 163,165, 191-193.

horrendo dos actos que dois filhos podiam cometer: o matricídio<sup>547</sup>. Em relação ao presente, o discurso de Electra torna-se mais ‘pessoalizado’ e, nesse sentido, confessa a sua cumplicidade (32)<sup>548</sup> no assassínio de sua mãe, nomeando Píades como o outro adjuvante de Orestes (33). Esta informação, pela suspeita de interpolação que recai sobre esse verso<sup>549</sup>, carece de fundamentação.

O isolamento dos dois irmãos era visível neste *tableau* letárgico<sup>550</sup>, e a imagem era já *per se* suficientemente trágica. Mas a sua situação era ainda mais grave do que, aparentemente, poderia parecer, pois eles estavam sob a ameaça de mais dois perigos ‘externos’ – um divino outro humano – que a cena não mostrava, mas que Electra menciona: a perseguição das Erínias (36-37)<sup>551</sup> e decisão tomada pelo povo argivo de os condenar ao ‘isolamento’, enquanto a Assembleia não se pronunciasse sobre o caso (46-48a)<sup>552</sup>.

... kuriva d j h } d j h Jmevra,

ejn h/ dioisei yh=fon jArgeivwn povli°

eij crh; qanei=n vw; leusivmu/ petrwmvati. (48b-50)

---

<sup>547</sup> Cf. vv. 28-33, onde Electra revela a sua “visão” do assassínio da sua mãe. A responsabilidade recai sobre Apolo, o deus instigador do acto.

<sup>548</sup> Pelas mesmas razões por que, anteriormente (26b-28), se havia recusado a explicar os motivos que tinham levado a sua mãe a assassinar o marido, também, agora, Electra explica que a sua participação no matricídio, esteve de acordo com a sua condição ‘feminina’ (oi|a dh; gunhv: 32) Cf. 284-5, 615-21, 1235 e *El.* 945. Esta referência era necessário, pois ela também seria abrangida pelo decreto da Assembleia dos Argivos.

Sobre a posição da mulher na sociedade grega vd. J. Gould (1980: 38-59), P. E. Easterling (1987:15-26), R. Just (1989), N. Rabinowitz (1993).

<sup>549</sup> Cf. M. L. West (1987: ad 33) para quem a antecipação do nome de Píades, neste momento introdutório, é injustificada e resultado de uma interpolação. Cf. C.W. Willink ([1996]1998: ad [33]).

<sup>550</sup> Cf. D. J. Conacher (1967:217 sqq.).

<sup>551</sup> No v. 238, Electra já as denomina como Erínias, o que parece indicar que esta ‘ilusão’ inicial de que o irmão não seria vitimado por essas implacáveis deusas expiadoras de crimes de sangue, já se havia desvanecido. Sobre as consequências da “auto-ilusão” no carácter de Electra vd. Karelisa von Hartigan (1991). Como observou D.J. Conacher (1967: 218), «As the play moves the “rhetorical” fase, we are to witness the gradual elimination of Apollo and the Furies, and a gradual increase in emphasis in human responsibility for the murder of Clitemnestra and its redress». Todavia, F. M. Dunn (1996: 165) apresenta uma interpretação muito mais sugestiva: «Euripides’ introduction of criminal tabu speech into the legend of Orestes is reinforced by mention of Tantalus and the Eumenides throughout the play...».

Cf. vv. 225 sqq.

<sup>552</sup> Em relação à *Electra* e às *Euménides* de Ésquilo, regista-se uma ‘antecipação’ do lendário Tribunal do Areópago.

Esse era um dia decisivo, pois os argivos iam reunir em Assembleia para decidirem – ou não – uma sentença de morte<sup>553</sup> para os dois matricidas<sup>554</sup>. Para essa ameaça humana, Electra entrevia, ainda, uma ‘esperança’ (52): que Menelau, seu tio, chegasse a tempo de os salvar.

Como refere J.R. Porter, nesta secção inicial da peça, Eurípides procuraria realçar a situação de abandono a que tinham sido votados os dois irmãos e a expectativa da chegada Menelau, era, de certo modo, entendida como

«a blood relation who has the political, as well as moral, authority to obtain their acquittal before the Argive assembly and arrange for their ritualistic purification from the matricide»<sup>555</sup>.

Mas a figura de Menelau aparecia, simultaneamente, como o «duplo» e o «oposto» de Agamémnon, conforme a opinião expressa por Froma I. Zeitlin<sup>556</sup>, e a sua tão desejada vinda converter-se-ia numa das desilusões mais amargas que os dois irmãos iriam experimentar. Neste momento, importará apenas notar que Eurípides, para além de não seguir a versão tradicional do mito<sup>557</sup>, também não respeitou a tradição épica de que o *nostos* de Menelau se estendeu por dez anos<sup>558</sup>. Tal como a Assembleia dos Argivos, também o regresso de Menelau foi “antecipado”, porque a sua presença era indispensável para a intrincada construção dramática da peça<sup>559</sup>.

---

<sup>553</sup> A alternativa referida pelo v. 51 não é de considerar, uma vez que este verso é interpolado, conforme provam os vv. 946 sqq., 953, 864, 1062. Cf. M. L. West (1987: *ad loc.*).

<sup>554</sup> A decisão da Assembleia só seria conhecida, no 3º Episódio (867 sqq). No entanto, os *agw=ne° lovgwn* do segundo episódio, já haviam debatido, antecipadamente, e num estilo forense muito característico de Eurípides, a ‘legalidade’ do crime. Uma análise sublime deste *agon* foi realizada por J. R. Porter (1994: cap. 3).

<sup>555</sup> 1994:68.

<sup>556</sup> 1980: 62.: «Like Agamemnon, he returns with the woman he loves, but, unlike his brother’s situation, that woman is his wife, and not his concubine. (...) Moreover, Agamemnon’s crime was to sacrifice his daughter. Here Menelaus will be in position of trying to save his daughter».

<sup>557</sup> Sobre esta questão vd. C. Wolff ([1968] 1988) que, embora esteja particularmente interessada nas implicações filosóficas e existenciais da peça e a sua relevância para época em que foi escrita, chama a atenção para a atitude ‘inventiva’ do poeta face ao mito: «The plot which Euripides invented for the action of this play moves in cycles which show how futile human action is, coming always back to its strating point, a desperate and helpless strait, and how thus, without achievement it was insubstantial and empty of all but passionate feelings». Cf. Nathan Greenber (1962: 169)

<sup>558</sup> Cf. vv. 54-56a. É admirável a forma audaciosa como Eurípides condensa o *nostos* de Menelau, na expressão «*darō;n ejk Troiva° crovnon /a[laisi plagcqeiv°* => (55b-56a).

<sup>559</sup> A entrada de Menelau em cena é retardada até ao v. 348, onde se iniciará, verdadeiramente, a acção da peça. A figura do ‘salvador’ que Electra idealizara para o seu tio será completamente desmontada na evolução da acção. Ao longo do 2º Episódio, o carácter de Menelau será desenhado em tons muito sombrios, a

Relativamente à chegada de Menelau ao porto de Náuplia, Electra fornece algumas informações aparentemente digressivas, mas que se encontravam perfeitamente articuladas com a cena seguinte, como teremos oportunidade de observar. Os seus comentários incidiriam não em Menelau, o idealizado ‘salvador’, mas na sua “funesta” esposa, Helena<sup>560</sup>, que, para não ser reconhecida pela população local<sup>561</sup>, esperara pela noite para se introduzir no palácio, onde, se encontrava naquele momento:

.... e[sti d j e[sw  
klaivous j ajdelfh;n sumforav° te dwmavtwn. (60b-61)

Electra acrescentaria ainda, antes de terminar esta sua *rhexis* introdutória, uma outra informação ‘surpreendente’: é que a sua prima Hermíone tinha vivido na sua casa, durante todo o tempo da guerra de Tróia, porque Menelau, antes de partir para a guerra, trouxera-a de Esparta e entregara-a aos cuidados de Clitemnestra (63-66). Por esse facto, Helena encontrara naquele palácio «tin j ajlgevwn parayuchvn» (62).

Algum conforto para os seus males procurava, igualmente, Electra na tão ansiada chegada de Menelau (67-70). Esta primeira parte do prólogo terminava com a imagem de Electra expectante que não ousava desviar os olhos do ‘caminho’<sup>562</sup> por onde Menelau deveria chegar. O tom reflexivo das suas palavras finais denota a sua apreensão:

... a[poron crh=ma dustucw=n dovmo°. (70)

---

partir do momento em que se recusa a ajudar Orestes a cumprir o seu plano, quebrando assim os laços de *philia* que o ligavam aos seus familiares. A deslealdade e a cobardia são dois dos traços do seu carácter mais vinculados nesta peça e que o opõem a Píades, o eterno fiel amigo, cuja dedicação sem limites, encarna a verdadeira figura do *philos* que, prontamente se propõe cooperar na acção de *swthriwa*. Cf. O.Longo (1961).

Sobre o intrincado *mechanema* desta peça, J. R. Porter (1994:49-50) concluiu: «In *Orestes* Euripides elevates the complexity of the *mechanema* plot to new levels, presenting a bewildering series of unexpected twists and reversals unparalleled in even the most frenetic of his earlier works».

<sup>560</sup> C. W. Willink ([1986]1998: xxviii, sqq.) crê que a «primary idea» de Eurípides na *mithopoiesis* desta peça residia na invenção de um novo e audacioso ataque à figura de Helena. Outros autores como M.L. West (1987: 31 sqq.) preferem valorizar o peça pelo seu impacto ‘emocional’ e não pelo hipotético *engagement* político-cultural com a época em que foi produzida.

<sup>561</sup> Cf. vv. 56-59.

<sup>562</sup> No plano cénico, abrangia os dois *exodoi*.

Mais uma vez, contrariando todas as expectativas<sup>563</sup>, quem surge em cena *ex abrupto* é Helena que, de imediato, se dirige à ‘filha de Clitemnestra e de Agamémnon’, procurando informar-se sobre a presente situação (71-80). Como observou F. M. Dunn, a “facilidade de expressão” de Helena estabelece um contraste, de certo modo, “divertido”, com a relutância que Electra demonstrara em ‘falar’ e com o “silêncio” absoluto de um Orestes, adormecido:

«Thus far, silence represents the political powerlessness of the two matricides, as well as the emotional weakness of Electra and the physical weakness of her brother, and their situation is dramatized by the verbal impasse that almost brings the drama to a halt»<sup>564</sup>.

O diálogo entre Helena e Electra orienta-se, no início, para o estado de Orestes (74), mas, para a mulher de Menelau, ele é utilizado como “objecto” da sua verdadeira preocupação: o *moros* da sua irmã Clitemnestra. Electra insiste em chamar a atenção para a situação trágica daquele irmão que ali jaz como um «ajlqivw/ nekrw/=» (83), mas a irmã de Clitemnestra, mais uma vez, revela uma certa indiferença perante os infortúnios dos seus desditosos sobrinhos. Essa frieza notar-se-á, de uma forma mais pragmática, quando pede a Electra que vá depositar oferendas no túmulo da sua mãe (92-96). Em resposta, Electra colocar-lhe-ia a pergunta esperada:

Soi; d j oujci; qemito;n pro;° fivlwn steivcein tavfon\_ (97)

Todavia, Helena fornece-lhe uma resposta aceitável; ela que se tinha introduzido no palácio, sob a calada da noite, para não ser reconhecida, não podia arriscar-se, pelos mesmos motivos, a visitar o túmulo da sua irmã (98-103). A sugestão de Electra – de que fosse Hermíone a levar as oferendas (107)<sup>565</sup> – acaba por ser aceite (110)<sup>566</sup>.

---

<sup>563</sup> Cf. W. G. Arnott (1991: 19) que comenta, assim, esta entrada de Helena : «Euripides in fact creates a little surprise for his spectators, something ‘different’, but not too different».

<sup>564</sup> 1996: 164.

<sup>565</sup> Note-se que o substantivo *devma*° (equivalente a *sw=ma*), que aparece estrategicamente colocado no final do verso, integra uma perífrase, que tem uma clara função “cénica”: chamar a atenção para a presença física da filha de Helena que, nesta cena, é uma “figura muda”. Cf. W.G. Arnott (1991:20).

Refira-se, ainda, que o v. 101, levanta algumas suspeitas de autenticidade. Cf. C.W. Willink ([1996]1998: *ad loc.*)

<sup>566</sup> Cf. v. 108. A consideração que Helena demonstrava pela filha contrastava com o modo insensível com que tratara Electra. No estanto, o argumento utilizado pela filha de Clitemnestra revelou-se convincente: «kai; mh;n tivnoi g j a[n th/= teqvnhkuiva trofav°» (109). Cf. G.M. A. Grube (1941:377)

Na sua *rhexis* final, Helena (110-125) dá as indicações necessárias à filha para que ela realize, na sua vez, o ritual das libações, sobre o túmulo de Clitemnestra, onde deverá também depositar o anel dos seus cabelos, que lhe entregou<sup>567</sup>. Como não pode estar, fisicamente, presente, Helena pede à filha que, enquanto proceder às libações, profira as seguintes palavras:

“ JElevnh s j ajdelfh; tai=sde dwrei=tai coai=°,  
Fovbw/ proselqei=n mnh=ma so;v, tarbou=sav te  
ajrgei=on o[clon..... “ (117-119a)

Estas palavras dirigem-se à filha, a quem recomenda que se apresse a regressar. Encontrava-se, assim, motivada uma reentrada em cena<sup>568</sup> de Hermíone, que saía pelo *exodos* oposto ao que era utilizado pelo coro para se dirigir para a *orchestra*. Helena reentrava no palácio, para nunca mais aparecer em cena.

Entretanto, Electra permanece em cena, junto do seu irmão, e, em vez de uma monódia, profere uma *rhexis* com uma certa tonalidade ‘lírica’, que serviria de elemento de ligação entre a saída de Helena e Hermíone e a entrada do coro. Tratava-se de um expediente dramático adequado à situação em causa, mas o seu significado parecia ser mais amplo. Eurípides não estaria apenas preocupado em ligar, tecnicamente, o prólogo ao párodo<sup>569</sup>, até porque em algumas peças essa ligação não existia, porque não se revelava necessária. Por outro lado, o facto de ter abdicado de uma monódia, justificava-se talvez porque este prólogo, como H.D.F. Kitto bem observou, se revelava parco em emoção, «seco»<sup>570</sup>. O rigor dramático e propensão para a ‘racionalidade’ não permitiam que os

---

<sup>567</sup> Muitos autores têm realçado as alusões intertextuais que perpassam toda a peça, tornando-a numa das mais ‘literárias’ de Eurípides. Aqui temos um exemplo disso: é indiscutível que esta ideia de mandar Hermíone realizar as libações no túmulo de Clitemnestra traria à memória uma cena equivalente das *Coéforas* de Ésquilo, em que a própria Clitemnestra delegava em Electra a incumbência de realizar o ritual das libações no túmulo de seu pai.

Sobre a relação entre “tragédia e ritual” vd. P.E. Easterling (1988:87-109), Helene Foley (1985) e W. Burkert (1966: 87-122) e ([1977]1993: 146 sqq.)

<sup>568</sup> Cf. v. 1313, onde Electra refere que Hermíone se aproxima, embora ela só use da palavra, a partir dos vv. 1323 sqq.. Electra, ironicamente, dir-lhe-á, posteriormente, que ela é a ‘chave’ da salvação. (1445a). Recorde-se que o *mechanema* previa a morte de Hermíone.

Note-se que, nesta cena inicial, a filha de Helena desempenhara um papel meramente “decorativo”. Cf. G. W. Arnott (1991:20).

<sup>569</sup> Só se iniciava no v. 140 e era constituído por uma «dueto» entre Electra e o coro.

<sup>570</sup> [1939]1990: 287.

caracteres expusessem as suas emoções; passado dos dois matricidas votava-os a um uso acautelado da ‘palavra’ ou mesmo ao silêncio. Tanto a intervenção da ‘loquaz’ Helena, uma espécie de “duplo” de Clitmnestra<sup>571</sup>, como a da ‘muda’ Hermíone se haviam caracterizado pelo seu pragmatismo e racionalidade; as suas acções não deixaram transparecer nenhuma nota de emoção por aquele *tableau* de um matricida a quem o sono escondia uma terrível *nosos*. Somente Electra mostrara estar emocionalmente envolvida na situação do seu irmão, mas a sua tendência para racionalizar a situação levava-a também a concentrar-se naquela que parecia ser a ‘necessidade’ mais premente: a *swthrive*. Vítima da sua própria auto-ilusão, acreditava que Menelau desempenharia o papel de ‘salvador’. Por isso, nesse momento, restava-lhe apenas esperar, acreditando que tudo se iria resolver. Não havia, portanto, lugar para uma monódia, porque, por agora, o ‘lamento’<sup>572</sup> ainda não se justificava.

Depois de Helena e Hermíone se retirarem, Electra invoca a Fuvsio (126), uma personificação da ‘natureza’, que já fora mencionada no *incipit*. Pela sua natureza ambígua, a ‘Natureza’ representava, aos olhos de Electra, a ilusão de que o ser humano podia interferir na sua *aujtarkeiva*<sup>573</sup>, mas também aquilo que de pior podia existir na condição humana (126), e de que Helena era um exemplo<sup>574</sup>:

..... e[sti d j hJ pavlai gunhv  
qeov se mishvseian, w}° m j ajpwvlesa°  
kai; tovnde pa=san q j JEllavd j. (129b-131a)

Mas a entrada do coro, constituído por mulheres argivas, desvia a atenção de Electra, que no seu pragmatismo, imediatamente se preocupa que os cantos dessas ‘amigas’ despertem o seu irmão, pois

.... o[mma d j ejkthvxous j ejmo;n

<sup>571</sup> Cf. N. Greenberg (1961: 162).

<sup>572</sup> Depois de tomar conhecimento de que a Assembleia argiva a havia condenado à morte, entoaria um monódia (960-1012) invulgaríssima, porque, como observou M. Damen (1990:133 sqq.), «the singer rarely refers to herself or her sufferings». O lamento de Electra, que se encontra incluído numa ode coral, incide, primordialmente, nos infortúnios da sua família, dos quais ela procura sempre manter-se distante.

<sup>573</sup> Cf. v. 127: «swthvrión te toi=° kalw=° kekthmevnoi°».

<sup>574</sup> Cf. N. Greenberg (1961:162): «More than that, her conduct can be constructed as a crime against humanity, as the cause for the loss of many human lives (...) Her death can be conceived of as a public benefit, a killing to be commended, just as the killing of Clytemnestra could be so justified. However in this play there is no Apollo to command and thus justify the crime».

dakruvoi°, ajdelfo;n o{tan oJrw= memhnovta. (135b-136).

Com esta cautelosa nota de emoção, terminava, possivelmente<sup>575</sup>, a *rhesis* de Electra que, a seguir, juntar-se-ia, num diálogo lírico com o coro, mal se iniciasse o párodo.

Com este prólogo, Eurípides terá certamente pretendido criar uma experiência teatral nova para a sua audiência e experimentar uma técnica dramática ‘diferente’ de começar uma tragédia. Nesta peça em que o poeta construiu um enredo diferente para uma história tradicional, o espectador experimentaria uma experiência catártica completa ao assistir a um espectáculo em que os caracteres pareciam ‘pensar’ as suas acções e agir de uma forma racional que previa um uso cauteloso da ‘palavra’, reservando para ele o *pathos* da situação.

Se a primeira imagem de Orestes era a de um matricida demente no limiar da sobrevivência, no decurso da acção, a sua *nosos* (*mania*) converter-se-ia numa trágica *suvnesi*° que só os deuses podiam ‘curar’<sup>576</sup>. Também para o espectador a representação dramática se transformava, desde o prólogo, num experiência perturbante, por um lado, o desenlace idealizado por Electra era *a priori* extremamente improvável, por outro lado, a evolução dos acontecimentos afigurava-se também completamente imprevisível.

#### 2.2.4. O prólogo de Electra: uma estrutura ampliada

Se excluíssemos a profecia final dos Dioscuros, poderíamos pensar que *Orestes* era a ‘continuação’ da *Electra*, representadas alguns anos antes<sup>577</sup>. Mas esse seria um pensamento

---

<sup>575</sup> Digo “possivelmente”, porque tudo indica que os restantes quatro verso sejam resultado de uma interpolação, conforme é assinalada por C.W. Willink ([1996]1998: 10). O que acontece com estes versos, repete-se em muitos outros deste prólogo. No entanto, para uma visão conjunta que os problemas de interpolação levantam neste prólogo, vd. ainda H. Erbse (1984: 261-268) e M. van der Valk (1984).

<sup>576</sup> Cf. a opinião de C. Wolff ([1968]1988: 324): «For this condition Apollo has no cure. Euripides shows us human beings who cannot save themselves. But the way the god saves them denies their humanity, or rather finally isolates it. The break between the new plot – “human beings as they are”- and the myth – the received, poetic vision order – is beyond healing».

<sup>577</sup> *Electra* é uma das muitas tragédias euripídicas que não nos chegou “datada”. Tradicionalmente costuma-se situá-la, no ano 413, tendo em consideração as duas alusões ‘históricas’ que são feitas na peça: o “prenúncio” de uma *kaine* Helena (412) e à expedição à Sicília (415-413). Cf. J. D. Denniston (1939: xixi), L. Parmentier (<sup>8</sup>1982: 189), E. Delebecque (1951: 281) e M. Pohlenz ([1961]1978: 362). Também K. V. Hartigan (1991: 195, n. 52) prefere valorizar as alusões de carácter histórico-social aos critérios métrico-estilísticos utilizados por G. Zuntz (1955: 63, 71) e M.J. Cropp & G.H. Fick (1985: 23, 60-61), que postulam um data mais tardia para a peça (c.420-417). O estudo de W. Burkert (1990: 65 sqq.) aponta o ano de 420 como a data provável da peça. Cf. a edição de M. J. Cropp (1988: l-li).

errado, porque entre as duas tragédias, as semelhanças esgotam-se no pano de fundo mítico que lhes subjaz.

A vingança dos filhos de Agamémnon é um tema mítico lendário recorrente no conjunto da produção literária dos três poetas trágicos gregos<sup>578</sup>, mas cada tragediógrafo soube imprimir à sua obra um cunho bem pessoal<sup>579</sup>. Em Eurípides, o tratamento ‘inovador’<sup>580</sup> do mito viria a reflectir-se na construção da intriga, na caracterização das personagens e no papel que confiou ao coro. De um modo geral, poder-se-á dizer que as várias *nuances* do mito<sup>581</sup> coexistiam já, de uma maneira ou de outra, na obra dos três poetas trágicos, se bem que o parentesco seja mais forte entre Ésquilo e Sófocles<sup>582</sup>. Mas é Eurípides que se destaca por uma maior originalidade na dramatização da antiga saga lendária dos filhos de Agamémnon. E isso notava-se logo no prólogo, quer ao nível da *scenographia*, quer ao nível do tratamento do mito, menos heróico e mais “naturalista”<sup>583</sup>.

O prólogo da *Electra* começava, desde logo, por apresentar uma estrutura inusitada dentro da tragédia euripídiana, porquanto aparecia formado por quatro partes distintas: o tradicional monólogo de abertura (1-53), pronunciado pela figura de um humilde Lavrador, que depois entrava em diálogo com a protagonista (54-81); sucedendo-se uma *rhexis* de Orestes em que Píades aparecia como seu interlocutor mudo (82-111), e ambos se escondiam, quando Electra entoava a monódia final (112-166).

A construção formal de cada um desses segmentos estava em consonância com a

---

<sup>578</sup> Ésquilo escreveu *As Coéforas* e Sófocles levou à cena uma *Electra*, cuja data também desconhecemos. Ao longo destes dois séculos, as opiniões dos críticos têm-se dividido, afirmando ora a prioridade de uma tragédia ora de outra, baseando-se, sobretudo nas semelhanças e diferenças visíveis ao nível técnico-compositivo e até mesmo considerando o tipo de sentimento trágico e o tratamento dramático das duas peças. Argumentos mais convincentes parecem favorecer os que clamam a prioridade da *Electra* de Sófocles. Cf. V. D’Agostino (1955: 180-192), D.J. Conacher (1967: 202-203, n. 9), G. Ronnet (1970:332, A. M. Michelini (1987: 185-187) e K. von Hartigan (1991: 107, n. 2)

<sup>579</sup> Cf. B. Vickers (1973:553-594) e C. Segal (1986: cap. II).

<sup>580</sup> Vd., especialmente, A. Garzya (1970: 41-45), R. Eisner (1979: 152-174), G. Gellie (1981: 1-12), Eva M. Thury (1985:5-22), M. Lloyd (1986: 1-19), K. von Hartigan (1991: cap. VI)

<sup>581</sup> Na tradição poética anterior incluíam-se os poemas homéricos, os *Nostoi*, os *Catálogos Hesiódicos*, a *Oresteia* de Estesícoro e a 11ª *Pítica* de Píndaro. Assim, Ésquilo terá já encontrado o mito estruturado: conhecia-se a genealogia da jovem Electra (solteira), o regresso à terra natal do príncipe legítimo, Orestes, outrora exilado do país para preservar a sua própria vida, o reconhecimento dos dois irmãos, a participação de Electra na elaboração do plano do matricídio e o seu casamento com Píades.

<sup>582</sup> Vd. Manuel de Oliveira Pulquério (1987: 93-111).

<sup>583</sup> Segundo R. Eisner (1979: 152), Eurípides trata o material mítico, justapondo, de forma incompreensível ou chocante, o mundo heróico e a ‘realidade’ contemporânea, porque pretenderia criar um confronto entre a experiência mitológica subjacente ao código mítico e o mundo da audiência, a quem exigia uma actividade exegética (154-157). W.G. Arnott (1981: 179-192) entende que essa «deglamourization» do mito dependia da «double view» das personagens principais, cabendo à audiência escolher entre a visão correcta e rejeitar a “distorcida”. M. Lloyd (1986: 19) considera que o “efeito de realismo” «is to enhance the plausibility and the *pathos* of the story, and not implicitly to criticise the characters of Electra or Orestes».

técnica dramática que Eurípides fora utilizando na construção do prólogo das suas tragédias, embora, em nenhuma outra situação, o poeta tivesse apresentado uma estrutura tão ‘extensa’. De certo modo, a principal ‘novidade’ da estrutura formal deste prólogo residia na inesperada ‘junção’ de dois segmentos estruturais recorrentes, mas nunca antes justapostos: *rhesis*-diálogo, *rhesis*-monódia. Em vez de uma *rhesis* prologal, existiam duas, intercaladas por um cena dialogada: a primeira era proferida pelo Lavrador que desempenhava, claramente, a função de *prologizon*; a segunda, por uma figura inesperada, Orestes, que regressara, em segredo, à sua terra natal, acompanhado do seu eterno amigo Píades, a quem as suas palavras se dirigem. Nessa cena, a *rhesis* assumia características claramente dialógicas, porque se dirige a uma *persona* concreta, com presença cénica, mas que, como um ‘espectador’<sup>584</sup>, se limita a ‘ouvir’, em silêncio.

Era, porém, o cenário desta peça que evidenciava, de imediato, uma das maiores ‘invenções’ de Eurípides e, para a audiência, constituiria uma verdadeira surpresa<sup>585</sup>. A cena situava-se, algures, nas planícies argólias<sup>586</sup> e a *skene* representava um humilde casebre<sup>587</sup> situado nos subúrbios rurais da cidade de Argos<sup>588</sup>. Dentro deste cenário “deslocado”<sup>589</sup>, aparecia ainda a figura do Lavrador (também ele uma personagem deslocada numa tragédia) que somente se identificaria, no v. 34 – mas sem se nomear – como ‘marido’ de Electra, justificando assim a sua função de *prologizon* no drama. Inédito e estranho à versão tradicional do mito era esse casamento da jovem filha de Agamémnon, mas mais surpreendente seria ainda a “confidência” de que Electra permanecia virgem (43-44).

No entanto, respeitando o esquema tradicional dos monólogos de ‘abertura’ euripídios, o Lavrador, antes de se referir ao ‘presente’, começara por fazer uma breve retrospectiva do genealogia mítica da sua ‘mulher’, a protagonista da peça. Essas referências reportam-se, todavia, a um passado ‘recente’, e o “ponto focal” incidia sempre nos dois irmãos. De uma forma breve, forneceram-se algumas informações sobre os seus

---

<sup>584</sup> Cf. H. Erbse (1984: 157).

<sup>585</sup> Recorde-se que o túmulo de Agamémnon, colocado na orchestra e o palácio dos Atridas representado pela *skene*, constituíam o cenário das *Coéforas*. No prólogo da *Electra* de Sófocles, o Preceptor encontrava-se na praça Lícia, situada à direita do templo de Hera, na acrópole de Micenas.

<sup>586</sup> Cf. v. 1. O Lavrador inicia a sua *rhesis* por uma evocação ‘geográfica’, que infelizmente é considerada corrupta pela maior parte dos editores. Várias foram as emendas propostas, mas nenhuma parece ser aceitável. Segundo J. Denniston (139: *ad loc.*), o substantivo a[gró] encontra-se aqui empregado no sentido original de ‘planície’. Cf. M.J. Cropp (1988: *ad loc.*)

<sup>587</sup> Cf. vv. 215-227 e o comentário de M.J. Cropp (1988: *ad loc.*)

<sup>588</sup> Cf. vv. 54, 78, 79, 96, 102, 141, 168-170, 298.

progenitores<sup>590</sup> e também sobre Egisto, o filho de Tiestes, que, enquanto Agamémnon estivera ausente na Guerra de Tróia, usurpara o trono daquele país e vivera maritalmente com Clitemnestra (9-11). Além disso, tinha sido pela ‘mão’ dele que o *dolos* arquitetado por Clitemnestra, para matar o marido, se concretizara.

.....ejn de; dwvmasin  
qnh/vskei gunaiko;° pro;° Klutaimhvstra° dovlw/  
kai; tou= Quevstou paido;° Aijgivsqou ceriv. (8b-10)

A partir do momento em que Clitemnestra e Egisto se apoderaram do trono, a vida dos dois<sup>591</sup> jovens rebentos do desditoso Atrida, passou a estar ameaçada (16), pelo que um velho aio de Agamémnon resolveu entregar o filho varão a Estrófio para o levar para a terra dos Fócios (17), enquanto a filha teria de permanecer no palácio, junto da mãe (18)<sup>592</sup>. Tanto estas informações, como as subsequentes, diziam respeito ao ‘passado’ dos dois irmãos que haviam sido separados ainda muito pequenos e alienados do *oikos* a que pertenciam. O significado dramático desta situação revelar-se-ia importantíssimo para a *oikonomia* de uma peça, e muito particularmente para a construção<sup>593</sup> da *anagnorisis*.

A hipótese de uma retaliação pelo assassinio de Agamémnon não foi subestimada por nenhum dos assassinos e, na tentativa de a evitar, Egisto decidiu oferecer uma recompensa em ouro a quem lhe entregasse Orestes, exilado do país (32-33), e ofereceu Electra em casamento a um *autourgos* (34). Ora esse casamento ‘insólito’ precisava de ser explicado, porque se incluía entre os factos mais surpreendentes da *mithopoietica* da peça, e estaria, por certo, subordinada a uma determinada intencionalidade dramática<sup>594</sup>. É que Egisto,

---

<sup>589</sup> Cf. C. A. E. Luschnig (1995:95): «The displacement of the setting is a metaphor for the distancing of the characters from their deeds in addition to their alienation from each other; those two dislocations combine (...) to form the tragic essence of the play».

<sup>590</sup> Agamémnon é identificado como um ilustre a[nax da expedição grega contra Tróia (3) e como herdeiro do ceptro que recebera do seu avô, Tântalo (11); Clitemnestra, como filha de Tíndaro (13).

<sup>591</sup> Hom. *Il* 2. 478 sqq., 578 sqq. passim. Na epopeia homérica, Agamémnon tinha quatro filhos: um varão, Orestes, e três donzelas, Crisótemis, Laódice e Ifianassa. É em Hesíodo, no *Catálogo de Mulheres*, que se regista a primeira ocorrência do nome de Electra. Cf. Alain Moreau (1984: 63-68).

<sup>592</sup> Cf. 14, 19, 23.

<sup>593</sup> Cf. vv. 487-523. Este é um dos passos da peça, cuja interpretação tem suscitado maior controvérsia e originado as opiniões mais dissonantes. Sobre a interpretação desta tão polémica *anagnorisis* poderia citar-se uma bibliografia muito extensa, que já tive ocasião de referir e analisar de forma crítica, num pequeno estudo publicado, em 1996, na Revista *RUA* (1996).

<sup>594</sup> Recorde-se que esse casamento possibilitaria a invenção de uma “gravidez” de Electra que seria utilizada como um dolo infalível na prossecução do *mechanema*.

receando que a filha de Agamémnon tivesse filhos de um homem de família nobre, decidira primeiro matá-la (24-27), mas, impedido pela mãe (28)<sup>595</sup>, resolveu casá-la com um pobre homem do campo (34)<sup>596</sup>. Apesar da sua nobre “ascendência micénica”, o Lavrador tinha, no entanto, consciência de que não era o marido digno para uma princesa (46) e, por essa razão, nunca lhe desonrou o leito<sup>597</sup>:

{Hn ou[poq j ajnhVr o{de.....

h[/scun j ejn eujnh/= : parqevno° d j e[t j ejsti; dhv. (43<sup>a</sup> -44)

A possibilidade da vingança da morte de Agamémnon tornava-se, assim, menos provável, a não ser que Orestes, o príncipe legítimo, regressasse vivo, disposto a vingar a morte de seu pai. É precisamente a ele que se dirigem as últimas palavras do humilde Lavrador, que, de certo modo, temia a reacção de filho de Agamémnon quando tivesse conhecimento do casamento da irmã. A sua *rhexis* introdutória, indirectamente destinada ao espectador, finalizava com uma sentença “moralizante”<sup>598</sup>, que encurtava a distância que mediava o mundo do drama do mundo da audiência.

A entrada inesperada da protagonista em cena, que iniciava a segunda parte do prólogo (54-81), propiciaria uma outra configuração dramática da situação e produziria um grande impacto na audiência. Apostrofando a ‘noite escura’, com um ‘pote’ (a[gggo<sup>599</sup>) sobre a cabeça para ir buscar água ao rio, a figura de Electra aparecia substancialmente

---

<sup>595</sup> Esta é a perspectiva do Lavrador. Porém, não foi o ‘amor de mãe’ de Clitemnestra que poupou Electra à morte, mas sim por prudência e por medo da opinião pública. Doutra forma, ela não teria consentido na ideia de pôr a cabeça do filho a prémio, nem permitido que Electra realizasse um casamento indigno para uma princesa. Cf. R. Aélion (1983, II: 311

<sup>596</sup> No mundo supostamente heróico de uma tragédia a presença de um camponês, mesmo com ascendência micénica, corria o risco de ser considerada uma ‘figura cómica’, pela audiência do século V a.C. A presença de personagens de ‘baixo’ nível social, numa cena trágica, constituía uma das muitas acusações aristofânicas contra Eurípides. Cf. M. F. Sousa Silva (1987: 229-249). Sobre a questão em geral vd. M.H. Ureña Prieto (1966: 170-171), B.Knox (1979: 72), M. H. Rocha Pereira (1991), J. Deserto (1994) e N.G.L. Hammond (1994: 382).

Cf. vv. 39-41, onde se explicita o motivo da atitude de Egisto: de um casamento ‘pobre’ não nasceria um ‘vingador poderoso’ da morte do avô.

<sup>597</sup> Cf. K. von Hartigan (1991: 35-38). O Lavrador julga que a sua atitude é nobre, mas no v. 247, Electra caracterizará o seu casamento “atípico” como um *thanasion gamon*. Toda a estrutura dramática da peça pressupõe uma «visão dual» - a «double view» a que se refere W. G. Arnott (1981), que caracteriza tanto as acções das personagens como o tratamento do mito.

<sup>598</sup> Cf. vv. 49-52.

<sup>599</sup> Este substantivo tanto pode significar ‘vasilha’, ‘pote’, num sentido mais geral, como ‘urna funerária’. Ora, nesta situação, era evidente que não se trataria, simplesmente, de uma ‘notação cénica’, pois sugeria uma alusão implícita (e subversiva) a uma famosa cena das *Coéforas* em que Electra transportava a ‘urna’ das libações para depositar no túmulo de Agamémnon. Cf. S. *El.* 1118-1205.

‘modificada’. A sua entrada em cena não fora anunciada e, por isso, de um modo ‘realista’, ela aparecia em cena, falando em voz alta, julgando estar sozinha<sup>600</sup>. O tom lamentoso das suas palavras desenhava os contornos da sua ‘aparência’ servil, que ela própria procurava realçar:

Ouj dhv ti creiva° ej° tosovnd j ajfigmevnh

Ajll j wJ° u{brin deivxwmen Aijgivsqou qeoi=°.

hJ ga;r panwvlh° Tundariv°, mhvthr ejmhv,

ejxebalev m j oi[kwn, cavrita tiqemevnh povsei: (57, 58, 60,61)<sup>601</sup>

Podemos considerar, como C. A. E. Luschnig, que esta imagem de Electra é uma «pose dramática»<sup>602</sup> adequada ao cenário “doméstico”<sup>603</sup> do drama, mas o teor dos seus lamentos soava ‘verdadeiro’. A sua intenção era chamar a atenção para a *hybris* de Egisto e a atitude de uma mãe maldita como a dela que teve a coragem de a expulsar do *oikos*, mas, principalmente, chorar a morte de seu pai, que ainda não fora vingada. A sua situação de princesa alienada da casa paterna já havia sido, anteriormente, referida pelo Lavrador, mas agora, ela ganhava visibilidade dramática.

Curiosamente, perante este «quadro nocturno» de lamentação, que, de certo modo, antecipava a monódia com que a protagonista finalizaria o prólogo, a principal preocupação do Lavrador limita-se ao aspecto exterior da situação, o que reforçava a ‘nova’ imagem da filha de Agamémnon. O terno *autourgos* mostra-se emocionado ao ver que a sua mulher, outrora uma princesa, além de ter de se ocupar dos trabalhos domésticos (73b-75), ainda se preocupa em aliviá-lo dos seus árduos trabalhos (71-73a). Apesar da situação miserável em que vivia, proscrita do *oikos* paterno e privada dos seus direitos de *eugeneia*, Electra não deixa de reconhecer que aquele homem simples se revelara um verdadeiro *philos* nas horas mais difíceis e, por isso, o seu sentimento é de ‘gratidão’:

ejjgwv s j i[son qeoi=sin hJgou=mai fivlon:

ejn toi=° ejmoi=° ga;r oujk ejnuvbrisa° kakoi=°.

<sup>600</sup> Cf. D.J. Mastronard (1979: 27) e M. Halleran (1985:6).

<sup>601</sup> Neste passo, segui a lição de J. Diggle, adoptada também por D. J. M. Cropp (1988).

<sup>602</sup> 1995:93.

<sup>603</sup> Cf. B. Knox (1979: 250-274).

megavlh de; qnhtoi=° moi=ra sumfora=° kakh=°

ijatrou;n euJrei=n, wJ° ejgw; se; lambavnw. (67-70)

Toda a cena está envolta numa atmosfera doméstica, propícia a reflexões deste tipo, que apareciam mais sintonizadas com as experiências de vida do mundo da audiência do que com a linguagem heróica própria de uma tragédia.

A mesma impressão se criava na cena seguinte (82-111) em que, depois de o Lavrador e Electra se terem retirado por um dos *exodoi*, em direcção ao rio, Orestes irrompia em cena, acompanhado por Píades. Toda a cena era preenchida por uma longa *rhexis* do filho de Agamémnon, que, de um ponto de vista dramático, tinha como destinatário o seu silencioso amigo.

Mais uma vez, a *philia* é enaltecida como um nobre valor humano, mas desta vez, para além de aparecer associada à *xenia*, constituía um ‘motivo’ mais adequado à situação. Justificava, por um lado, a presença de Píades, que a tradição mitológica representava como um paradigma da amizade, por outro lado punha em causa a ‘normalidade’ do casamento de Electra com Lavrador. Não se esperava que uma união matrimonial se baseasse, simplesmente, numa relação de *philia*, idêntica à que unia, por exemplo, Orestes e Píades.

Mas o facto mais surpreendente desta cena era que Orestes acabara de regressar do exílio, pela vontade secreta de um deus (86),

Fovnon foneu=si patro;° ajllavxwn ejmou=. (89)

Já nessa mesma noite, havia visitado o túmulo de seu pai, onde deixara as suas oferendas e cumprira os rituais habituais. Porém a energia das suas palavras iniciais desvanece-se, quando confessa que não tenciona entrar na cidade (94) e que veio «pro;° tevrmona° gh=° th=sde» (96), para mais facilmente poder fugir caso fosse reconhecido e, também, para tentar encontrar a sua irmã (98). Embora se revele um jovem astuto e com alguma coragem, o seu pragmatismo e os seus receios afastam-no dos tradicionais cânones heróicos<sup>604</sup>. No entanto, o seu papel, nesta peça, acabaria por ser tão tradicional, quanto a sua

---

<sup>604</sup> A figura de Orestes tem suscitado as mais díspares interpretações, normalmente negativas. Cf. T.B.L. Webster (1967: 144), M. Pohlenz ([1961]1978: I, 398) e T. Tarkow (1981: 147). G.M. A. Grube (1941: 306) e M. Thury (1985: 19) apresentam uma ‘visão’ mais positiva desta personagem. Na opinião de M. J. Cropp (1988: xxxiv), ele não é uma figura “irresoluta” nem “cobarde”: «With Orestes’s disguise Euripides creates similar dramatic effects of suspense and paradox while also re-working motifs from the equivalent scene of

máscara, embora a sua actuação estivesse, inevitavelmente, sujeita à evolução dos acontecimentos.

Nesta sua primeira ‘aparição’ em cena, haviam-se respeitado os argumentos tradicionais: um deus tinha-lhe ordenado que regressasse e vingasse a morte de seu pai; mal chegara, depois de uma visita ritual ao túmulo, prepara-se para se inteirar da situação, de forma a cumprir o que o deus lhe ordenara. No entanto, porque havia estado exilado durante tanto tempo e a sua cabeça estava a prêmio, era natural que desejasse manter-se “incógnito”, para melhor se inteirar da situação. Por isso, quando vê uma ‘serva’ aproximar-se (106) – que não reconhece como sendo Electra, pois não a via há muitos anos – esconde-se, cauteloso, para perceber se aquela era a pessoa certa para interrogar sobre a sua irmã. Com esta imagem dos dois amigos imobilizados e expectantes, Electra inicia a sua monódia, que preenche a parte final do prólogo e promove uma transição dramática adequada<sup>605</sup> para a parte que se segue: o párodo.

Neste novo cenário, em que os tons realistas foram tão cuidadosamente matizados desde o início da peça, Electra expunha a sua dor e o seu luto, utilizando o tom tradicional do ritual da lamentação<sup>606</sup>.

Os anapestos que introduzem as estrofes do primeiro par antiestrófico (112-114; 127-129) revelam um significado, predominantemente, “coreográfico”, pelo contraste que estabelecem com os *metra* líricos do seu lamento. O movimento apressado de uma mulher ‘enlutada’<sup>607</sup>, com um pote de água à cabeça, combina-se com o ritual que pretende realizar, logo pelo nascer da aurora<sup>608</sup>.

Seguindo, a ‘forma’ tradicional da lamentação ‘trágica’, Electra começa por se identificar como a filha de Agamémnon e da odiosa filha de Tíndaro, Clitemenetra (115-117), a quem «kiklhvskousi dev m j ajqlivan/ jHlevktran polh=tai» (118-119). É evidente que esta auto-nomeação de Electra tinha um objectivo dramático de suma importância:

---

Aeschylus and Sophocles» Além disso, o mesmo autor sublinha ainda outros factos importantes para o significado desta cena, na construção da acção: é que o *focus* do prólogo incidia em Electra e não em Orestes e, por outro lado, o retardamento da *anagnorisis*, permitir-lhe-ia encarnar um outro ‘papel’, o de um suposto amigo de Orestes. Cf. 215-579.

<sup>605</sup> As características métricas da monódia aproximam-na mais do párodo do que do prólogo e, neste caso particular, há a salientar a inclusão invulgar de um mesodo, depois de cada par antistrófico. Cf. H. Erbse (1884: 166-167) e M. J. Cropp (1988: ad 112-166).

<sup>606</sup> Outras tragédias euripídianas apresentaram situações paralelas do lamento ritual pelos mortos. Cf. M. Alexiou 1977:182-185). Cf. M.J. Cropp (1988:107-8) e M. Lloyd (1986: 4-5)

<sup>607</sup> Cf. v. 106, onde Orestes repara que a sua ‘cabeça está rapada’ «kekarmevnw/ kavrai», um sinal exterior de luto, que também podia simbolizar a condição servil de uma mulher.

permitir que o seu irmão, que assistia à cena escondido, a identificasse. Seguidamente, explicava a razão do seu ritual de lamentação: chora a morte de seu pai Agamémnon, vítima da esposa assassina e do seu amante Egisto. A partir deste momento, Orestes confirmava que as suas informações eram verdadeiras.

O lamento de Electra prossegue com uma evocação do “irmão infortunado” que supunha longe do país (130-131), condenando-a, por isso, a viver «ejpi; sumforai=° ajlgivstaisin» (133-134). Só ele a poderia libertar dos seus *ponoi* (135) e, por isso, invoca Zeus, para que ele regresse e ‘vingue’ o horrível assassinio do pai (136-138).

As interjeições, as repetidas exclamações, os hipérbatos, as anáforas e outros recursos estilísticos típicos do *goos* realçavam não só o *pathos* pessoal da protagonista, mas também o seu desejo de ver vingada a morte do seu pai. Essa é afinal a razão por que ela insiste em renovar as suas lamentações, diariamente, à noite e de madrugada, como os vv. 141-50 parecem sugerir, e depois o mesodo confirmará:

oi|a dev ti° kovkno° ajcevtá°  
potamivoi° paraV ceuvmasin  
patevra fivltaton kalei=,  
ojlovmenon dolivoi° brovcwn  
e{rkesin, w}° se; to;n a[qlion  
patevr, ejgw; kataklaivomai, (150 - 156)

Electra, o seu irmão e o seu pai aparecem irremediavelmente unidos não só por laços genealógicos, mas pelo ‘sofrimento’ aviltante que a vida lhes destinara: a humilhação dos filhos é um reflexo da morte ignominiosa do pai; o assassinio de Agamémnon, a causa inexorável do luto dos filhos e da sua vida infortunada. O *pathos* pessoal de Electra era suplantado, ao longo da monódia, pelo paroxismo da dor que o seu pai teria experimentado, aquando da sua violenta morte: ferido por um machado ‘cruel’<sup>609</sup>, enquanto dava ao seu

---

<sup>608</sup> Cf. 104-105. Além de localizar, temporalmente, a acção, esta referência à ‘aurora’ sugeria que o dia estava a clarear, o que permitira Orestes ‘ver’ melhor a cena.

<sup>609</sup> A arma utilizada por Clitemnestra em *Agamémnon*. Cf. Ag. Vv. 279, 1160. Vd. o comentário de M. J. Cropp (1988: ad 160). Em Sófocles (*El.* 97-99), Clitemnestra e Egisto também haviam matado Agamémnon com um ‘machado’. No entanto, nos vv. 164-165, refere-se que a arma do crime fora uma ‘espada’ (xifésin),

corpo o último banho corpo que, tragicamente, se transformara no seu ‘leito de morte’ (157-166).

Um acto assassino não podia ser praticado sem violência, mas com esta reconstrução ‘realista’ e quase sórdida da cena do crime, Eurípides estimulava os ‘espectadores’ (Orestes e Pílades, num plano dramático, a audiência, a um nível extradramático) a ‘visualizar’ o horror de um acto sanguinário, interdito aos palcos da tragédia, procurando, ao mesmo tempo, despertar, na sensibilidade humana, um sentimento de ‘piedade’ pelo sofrimento daquela filha que vivia o seu dia-dia-dia na esperança de ver a morte do seu pai vingada. Os repetidos lamentos da infeliz filha de Agamémnon ajustavam-se ao novo cenário “realista” do drama e, simultaneamente, criavam uma tensão dialéctica entre o passado e o presente, o “antigo” e o “novo”, o mito e a “realidade”.

Em termos da construção interna do drama, estavam criadas as condições necessárias para que se concretizasse a *anagnorisis* dos dois irmãos (retardada para o 2º Episódio), que, inevitavelmente, levaria ao *mechanema* de tão esperada vingança, apesar de o matricídio ser o evento trágico determinante da estrutura da peça, era importante que, desde o prólogo, a protagonista chamasse a atenção para as precárias condições da sua existência e para a dor que sentia por não ver a morte do seu pai vingada<sup>610</sup>. Por outro lado era também importante saber que o príncipe legítimo já havia regressado do exílio, pois só ele podia executar, materialmente, a vingança. A *anagnorisis* dos dois irmãos e a acção de retaliação encontravam-se, dramaticamente, motivadas, apesar de tudo indicar que, desta vez, haveria algumas ‘surpresas’.

O espírito inovador que encontramos no modo original como Eurípides tratou o velho mito, modificando substancialmente os dados tradicionais, seleccionando ou acentuando certos episódios e rejeitando ou descurando outros, proporcionou a criação de uma tragédia, onde se entrecrocavam a validade dos velhos princípios capazes de justificar o assassinio da própria mãe e a ‘moderna’ sensibilidade ético-moral que impeliria o homem do século V

---

um indício de que a tradição era ambígua, nestes pequenos detalhes, e que Eurípides, consciente ou inconscientemente, reflectia esta ambiguidade no seu texto.

Quanto à responsabilidade do crime, este passo segue a versão sofocliana, atribuindo-a aos dois amantes.

<sup>610</sup> Sobre a evolução do carácter de Electra nesta peça, várias têm sido as interpretações, umas mais sombrias e acutilantes, outras mais moderadas e sensatas. Os julgamentos mais negativos sobre o carácter de Electra devem-se, principalmente, a autores como H. D. K. Kitto ([1931]1990: 242 sqq.), G.M. A. Grube (1941: 302-303), M. Pohlenz ([1961]1978: 34-35), D.J. Conacher (1967: 201 sqq.) e Alain Moreau (1984: 77). Outro tipo de perspectiva mais simpática é adoptada por Froma I. Zeitlin (1978: 653), A. M. Micheli (1987: 188), e M.J. Cropp (1988: xxv sqq.), entre outros.

a.C. a condenar semelhante ‘acto’, em ocasião alguma justificável.

**2.2.4. *Ifigénia em Áulis*: um prólogo ‘invulgar’.**

Sem grandes certezas e no meio de muitas conjecturas, supõe-se que a *Ifigénia em Áulis*, uma das últimas peças de Eurípides, foi representada, pela primeira vez, em Atenas<sup>611</sup>, já depois da sua morte ( c. 406-405)<sup>612</sup>, por iniciativa de um filho (ou sobrinho) homónimo do poeta. O texto da peça que hoje conhecemos encontra-se atestado apenas por dois manuscritos do século XVIII, correntemente denominados pelas iniciais L ( *Laurentianus* 32,2) e P ( *Palatinus Vaticanus* gr.287)<sup>613</sup>. Essas circunstâncias peculiares da transmissão do texto, associadas ao facto de se tratar de uma peça póstuma do último dos três grandes poetas trágicos gregos têm alimentado uma acesa discussão acerca da autenticidade de alguns passos da obra, nomeadamente do prólogo e do êxodo. Relativamente a esta última parte da tragédia, tudo parece indicar que as suspeitas de interpolação têm fundamento, pois o texto, especialmente a partir do v. 1577, indicia a ‘mão’ de um (ou mais) interpolador e apresenta marcas de deterioração e corrupção evidentes<sup>614</sup>. Mas o mesmo não se poderá afirmar, pelo menos em termos tão radicais, em relação ao prólogo. Sem pretendermos intrometer-nos em tão complexa discussão, aliás analisada e sintetizada, nos seus aspectos mais polémicos, por M. de Fátima Sousa Silva, na “Introdução” da reedição da peça<sup>615</sup>, recentemente publicada, será, no entanto, importante salientar que o problema fulcral que este prólogo nos levanta diz respeito à sua “organização” formal. Posta de lado a natureza

---

<sup>611</sup> Cf. M. Pohlenz ([1961]1978: 538).

<sup>612</sup> M. de Fátima Sousa Silva (1998), na “Introdução” à segunda edição da versão portuguesa da peça (1998), apresenta um síntese bem fundamentada e esclarecedora da problemática que envolve quer a cronologia de composição quer a data da representação da peça.

<sup>613</sup> Cf. F. Jouan (1988: 240).

<sup>614</sup> Fazendo eco da opinião de muitos outros autores, M. de Fátima Sousa Silva (1988:82) postula o carácter espúrio do êxodo da peça:«Nesta última parte do texto, mais concretamente dos versos 1577 em diante, de modo nenhum se pode ter a pretensão de os possuir tal qual saíam das mãos de Eurípides ou coisa que se pareça. Houve, sem dúvida, uma forte corrupção». A principal questão que se coloca, e para a qual não existe uma resposta definitiva, é saber até que ponto as lacunas e os passos corruptos do êxodo terão conservado a versão “escrita” pelo poeta, partindo-se do princípio que ele terá concluído a peça. A. Lesky ([1971]1995:425), creditando uma informação transmitida por um fragmento de Eliano, refere a hipótese de, no desfecho da peça, Ártemis intervir, como *dea ex machina*, para salvar Ifigénia, que de acordo com a ‘versão’, anteriormente utilizada em *IT*, seria substituída, no derradeiro momento, por uma corça. Em vez desse ‘final’, chegou até nós um espúrio relato de um Mensageiro.

<sup>615</sup> 1988: 72-82.

espúria de alguns versos de leitura mais difícil<sup>616</sup>, a maior preocupação dos vários editores da peça foi decidir se deviam ou não conservar a tradição codicológica que intercalava a parte iâmbica entre duas partes anapésticas. O simples confronto de duas edições oxonienses servirá para testemunhar como os editores se têm dividido entre duas interpretações contraditórias.

G. Murray, na sua edição, publicada pela primeira vez em 1909, optou por colocar a *rhexis* iâmbica de Agamémnon logo no início do prólogo, enquanto J. Diggle (1994) – cuja edição seguimos – advoga uma interpretação crítica substancialmente diferente, e mais sintonizada com a lição dos manuscritos, pelo facto de considerar que a composição do prólogo da *Ifigénia em Áulis* apresenta três partes distintas e que supõem a seguinte organização sequencial: um diálogo em anapestos entre Agamémnon e o Ancião (1-48), seguido de uma *rhexis* iâmbica de Agamémnon (44-114), e por fim um novo diálogo anapéstico entre as duas figuras (115-163).

Entre os inúmeros autores<sup>617</sup> que se têm ocupado da problemática da autenticidade de prólogo, cingimo-nos a referir o nome de Bernard Knox, porque acreditamos que a sua posição é que revela maior sensatez e perspicácia, neste mar de dúvidas e incertezas. Num estudo, inicialmente publicado em 1972 e, posteriormente, incluído numa das suas publicações mais famosas, intitulada *Word and Action. Essays on the Ancient Theater* (1979), o eminente autor, depois de apresentar uma sùmula em onze pontos das principais objecções colocadas à tradição codicológica do prólogo, tece as seguintes considerações:

«I cannot deny that there is no parallel at all for an anapestic dialogue interrupted by an iambic speech (...) It should be frankly admitted that there is nothing in the extant remains of fifth-century tragedy which makes it easier for us to accept the uncompromising novelty of this experiment. If it is genuine Euripides, it is a bold departure from “the form of opening he consistently employed, whose stereotyped use is attested by the ancient witnesses” »<sup>618</sup>.

---

<sup>616</sup> H. Erbse (1984:278-80) no seu estudo do prólogo desta peça, limita-se a uma discussão das questões mais polémicas de crítica textual.

<sup>617</sup> Citaremos apenas os autores que, mais recentemente, têm continuado a investigar esta questão, que, até hoje, não conseguiu granjear uma interpretação consensual: C. W. Willink (1971: 343-64), D. Bain (1977: 10-26), G. A. Mizel (1980: 15-43), H. Erbse (1984: 269-280), H. Neitzel (1987: 185-223) e J. Jouan (1988: 240-252),

<sup>618</sup> 1979: 277. Refira-se que o segmento do texto assinalado entre aspas pelo autor, traduz uma afirmação de W. Nestle, um dos mais antigos investigadores dos prólogos da tragédia, nomeadamente

M. Pohlenz não sente qualquer constrangimento em supor que, na última fase da sua carreira de dramaturgo, Eurípides teria sentido uma imperiosa necessidade “poética” de experimentar no prólogo desta peça «uma forma del tutto nuova, adeguata al contenuto che aveva in mente»<sup>619</sup>. Essa é também a opinião de M. de Fátima Sousa Silva, quando afirma:

«Aquilo que para muitos é motivo de objecções – a disposição das três partes constituintes do prólogo – é no meu entender mais uma de entre as muitas e originais novidades de Eurípides»<sup>620</sup>.

Baseando-nos nesta ideia, que apesar de hipotética se revela plausível, procuraremos analisar e interpretar o ‘novo’ tipo de prólogo que nos apresenta a última *Ifigénia*, uma obra terminal que assinala o fim do longo itinerário poético-teatral de um dramaturgo tão versátil e genial como Eurípides. Sempre que nos depararmos com vários passos espúrios do texto, eles serão devidamente assinalados, muito embora não seja nossa intenção resolver os problemas que, desde há muito tempo, têm ocupado os mais consagrados especialistas de crítica textual. Limitar-nos-emos, por isso, a seguir a leitura de J. Diggle, porque nos parece ser aquela que está mais próxima dos manuscritos.

O prólogo da *Ifigénia em Áulis* inicia-se, contrariando todas as expectativas, com uma parte dialogada, em ritmo anapéstico, onde intervêm Agamémnon e um Ancião, e as primeiras palavras fornecem indicações de carácter cénico. Agamémnon é o primeiro a usar a palavra e ao interpelar o Ancião ( \W prevsbu) identifica-o, de imediato, como uma personagem ‘sem nome’, que pertencia a um “tipo” de figuras comum da tragédia euripídica. O motivo dessa primeira interpelação propiciava, assim, a primeira identificação das personagens e a fixação do “cenário” da abertura do drama, que seria visível aos olhos do espectador, mas imperceptível aos olhos do leitor. Pedindo-lhe que se dirigisse até junto dele (dovmwn tw=nde pavroiqen / stei=ce...), Agamémnon indicava a sua

---

euripídios. Todavia, o comentário de B. Knox distancia-se da opinião professada por A. Lesky ([1971]1995:424) e de certo modo, partilhada por M. Pohlenz ([1961]1978: 538) de que este prólogo não provinha de uma tradição unitária. Para aquele autor «the present arrangement is the work not of a clumsy interpolater but of a conscious artist who took great pains to reinforce and normalize the unprecedented form which he invented to answer his dramatic needs » (278). Cf. F. Jouan (1983: 24-26).

<sup>619</sup> ([1961]1978: 539. Note-se no entanto que o autor não resistiu a expressar um comentário estético acerca dos últimos prólogos euripídios, que qualificou como «áridos» e «esquemáticos».

<sup>620</sup> 1998: 79. Sobre o facto de uma parte iâmbica se encontrar intercalada entre duas partes anapésticas, a A. considera que «é mais um exemplo da notável capacidade de renovação de temas e formas que caracteriza a arte de Eurípides».

‘localização’ cénica: encontrava-se à entrada da tenda que lhe servia de morada, no acampamento do exército grego, instalado na baía de Áulis (14).

A cena passava-se de noite, enquanto todos dormiam à excepção do insone Agamémnon, que decidira acordar aquele que, depois, viria ser identificado como um velho e fiel servidor da sua casa<sup>621</sup>. Pondo de lado, o ritmo anapéstico, nada de extraordinário se verificava neste tipo de ‘abertura’ do drama. Reproduzindo as palavras de C. E. Sorum, poder-se-á dizer que

«The prologue begins with a great sense of immediacy as an old slave responds to Agamemnon’s summons»<sup>622</sup>.

Antes de lhe explicar o motivo porque o chamara com tanta urgência, quando todos ainda dormiam, Agamémnon propicia-nos uma descrição de tonalidade lírica – apropriada ao ritmo anapéstico – do silêncio límpido daquela noite, em que se podia ‘ver’ o movimento das ‘estrelas’ sem se ouvir o ‘murmúrio’ das aves, do mar ou do vento (5-10). A serenidade daquele ‘cenário’ nocturno contrapunha-se, no entanto, ao seu ‘agitado’ estado de alma (15-33) que as palavras dilaceradas do Atrida deixavam entrever. Nem as ‘luminosas’ réplicas do seu velho servo são capazes de acalmar o desânimo daquele glorioso rei que lhe confessava invejar «ajdrw=n o}° ajkivndunon / bivon ejxepevras j ajgnw;° ajklehv°» (16b-17), porque terrível é a insegurança dos poderosos:

Tote; ta; qew=n oujk ojrqwqevvnt j

ajnevtreye bivon, tote; d j ajnqrwvpwn

gnw=mai pollai;

kai; dusavrestoi dievknaisan (24-27)

---

<sup>621</sup> Cf. vv. 45-46. Fora ele que entregara a Agamémnon, por ordem de Tíndaro, Clitemnestra e o seu dote. Como acontece em outros prólogos, também aqui as personagens são, inicialmente, identificadas de uma forma sumária, pois a primeira função destes primeiros anapestos era «darem o tom » ao drama, como, oportunamente foi notado por B. Knox (1979: 285).

<sup>622</sup> 1992:530. Cf. G.M.A. Grube (1941:423) e D.J. Conacher 1967: 253-254) e G. Mizen (1980:16), concorda que «certain details suggest that anapaests were written to open a play, for instance, the well know ingredients of: speaker identification (...) the mention of the setting quickly rapidly (10, 14) and the time of the day, which is not obligatory, except when the action starts during the night...».

A esta visão dolorida da vida de um «ajndro° ajristevw°» (28) como Agamémnon, o velho servo responde com a tradicional *sophia* que caracteriza as figuras mais humildes da tragédia euripídica:

oujk ejpi; pa=sivn s j ejfuvteus j ajgaqoi=°  
jAgavmemnon, jAtreuv° . dei= dev se caivrein  
kai; lupei=sqai: qnhto;° ga;r e[fu°. (29-31).

A *physis* humana era inexoravelmente instável e os homens tinham de aceitar que era essa a ‘vontade dos deuses’ (31-32).

Ora, o mito de Ifigénia era familiar ao espectador, assim como o papel que a tradição atribuía a Agamémnon, um pai que, para satisfazer uma exigência divina, teria de consentir o sacrifício da sua filha. Este episódio mítico-lendário fora dramatizado várias vezes, pelos três tragediógrafos, e o próprio Eurípides já escrevera uma *Ifigénia entre os Tauros*, onde apresentara uma recriação dramática muito original do mito. Ao situar a acção em Áulis, o poeta parecia que, desta vez, se iriam repetir os temas e os motivos mais tradicionais da lenda<sup>623</sup>, à semelhança do que Ésquilo havia feito no *Agamémnon*<sup>624</sup>. Todavia, esta cena inicial, que apresentava um Agamémnon insone, agitado e desiludido com a vida, indiciava que ele não era um reincarnação do mítico a[nax esquiliano, que não põe em causa a sua decisão<sup>625</sup>, mas a de um pai atormentado e arrependido da decisão que já havia tomado. Pelos olhos do Ancião, cria-se a imagem de um homem que, com grande nervosismo (36), escreve e reescrive uma ‘carta’<sup>626</sup> (35), coloca –lhe o selo para logo a seguir o retirar (37) e, no cume do desespero, sem conseguir conter as lágrimas, aremessa-a ao chão (38-40). A perturbação do rei Atrida era evidente (41) e o seu sofrimento inquestionável. As palavras mudas da enigmática carta materializavam-se nas violentas emoções que não conseguia

---

<sup>623</sup> Cf. A. O. Hulton (1962: 364-368), D. J. Conacher (1967: 250-253) e T.L. B. Webster (1967, 146 sqq.) .

<sup>624</sup> Sobre a relação intertextual entre estas duas peças vd. R. Aélion (1983, I: 95-109).

<sup>625</sup> Vd. como S. Lawrence (1989: 70-71) assinala o contraste entre a figura esquiliana do *Agamémnon* e a figura euripídica desta peça.

<sup>626</sup> Este ‘expediente’ dramático da “carta” não era caso único na tragédia euripídica, pois a julgar apenas pelas peças hoje conhecidas, existiam duas situações anteriores paralelas: uma em *Hipólito* – as célebres ‘tabuinhas’ deixadas por Fedra, antes de se suicidar – e outra em *IT* – onde se pressupunha a existência de ‘duas cartas’, embora a mais importante seja a que conduzia à *anagnorisis* (Cf. *Hip.* 856-855 e *IT* 725-768). Cf. a edição portuguesa de Carlos A.P. Almeida e M.F. Sousa Silva (1988:57). C. Segal (1987: 288-298) pensa

esconder, por isso, o seu velho e fiel servo propõe que “desabafe” a sua dor.

Inicia-se então a parte iâmbica do prólogo (49-114), onde Agamémnon faz uma retrospectiva dos antecedentes que, mais ou menos directamente, justificam o dilema que, nesse momento, o consumia.

A longa *rhexis* de Agamémnon segue uma linha narrativa tradicional: na história do sacrifício de Ifigénia (que ainda não fora expressamente mencionado) entrecruzavam-se duas tradições mitológicas diferentes – a história da Guerra de Tróia e a saga do *oikos* de Atreu. Assim, a sua exposição<sup>627</sup> começa com a história do nascimento de Helena que lhe permite evocar as causas mais remotas que estiveram na origem do rapto de Helena por Páris (49-79) – a causa mitológica da Guerra de Tróia – porque fora em consequência de um ‘juramento’; que o velho Tíndaro obrigara a fazer aos pretendentes das suas filhas, que ele assumira o comando da frota aqueia contra Tróia, para vingar a afronta feita ao seu irmão e cunhado Menelau. Nesta primeira parte do seu discurso, Agamémnon interpreta os eventos do passado<sup>628</sup>, mas seleccionando-nos de forma a criar a ideia de que a sua situação era uma “aporía” que o destino lhe tecera sem que ele tivesse contribuído para tal<sup>629</sup>.

Numa segunda parte da sua *rhexis*, Agamémnon abandona o passado e fixa-se nos eventos que estão mais directamente relacionados com o presente: a sua condição de comandante da armada Aqueia, não resultante de um acto voluntário (84-85; 97-98) e, que, por isso, lamenta (85-86)<sup>630</sup>; o situação de imobilidade da armada, gerada por a ausência de ventos<sup>631</sup>, que o impedia de sair de Áulis (87-88); e por fim, a referência ao oráculo de

---

que, nestes passos, «l’écriture a une signification thématique capital pour l’ensemble de la pièce et reflète partiellement l’attitude inquiète du poète vis-a-vis des ambiguïtés qui entourent ce mode de communicatio.» (288)

<sup>627</sup>G. M. A. Grube (1941: 423) pensa que esta *rhexis* é ‘pobre’ de um ponto de vista dramático, excepto em dois momentos: quando Agamémnon refere que Helena deveria ter escolhido outro marido (v.70) e que também os gregos deveriam ter escolhido outro ‘chefe’ para a sua frota (v.86). Por sua vez, C.A.E. Luschnig (1982-1983:99) entende que esta *rhexis* não é um simples ‘monólogo’ em que se expõem, de uma forma engenhosa, os factos históricos, pois eles são já o resultado da ‘interpretação’ do seu locutor que, naturalmente, condiciona o acto de recepção.

<sup>628</sup>Cf. 1º Episódio, especialmente vv. 334 ssq, onde Menelau apresenta uma outra faceta do seu cunhado (a sua ambição de se tornar o ‘comandante dos Dânaos contra Ílion’) e a surpreendente revelação de Clitemnestra que se casara com ele contra a vontade e à força (1148 sqq.). Cf. S. Lawrence (1989: 71) e a interpretação de C. E. Sorum (1992:531-32) para quem «the dramatic fiction is placed in a paradoxical relationship to the legend». D. J. Conacer (1967. 256) alerta para o facto de que a caracterização do *ethos* de Agamémnon sofrerá uma evolução dramática significativa no desenrolar da peça, e que esta imagem inicial de um ‘homem fraco’ será, substancialmente, alterada.

<sup>629</sup>Cf. C.A.E. Luschnig (1982-1983:99):

<sup>630</sup>Cf. vv. 9-11, 352 e 1323-1324. Veja-se a nota 14 da edição de Carlos A.P. Almeida e M.F. Sousa Silva (1988: 179-180).

<sup>631</sup>Note-se, porém, que quando Aquiles entra em cena, diz que viajou da terra de Farsalo ao sabor de ‘brisas suaves’ (812-13).

Calcas<sup>632</sup> (89 sqq.), que lhe comunicara que a sua expedição contra a terra dos Frígios só seria possível, se a sua filha Ifigénia fosse imolada em honra de Ártemis. Esta é a primeira vez que se refere o ‘motivo’ do sacrifício e se nomeia Ifigénia. Novamente, o rei Argivo procura negar a sua responsabilidade «wJ° ou[pot j a[n tla;° qugatevra ktanei=n ejmhvn» (96), considerando-se uma vítima que foi persuadida pelo *panta logon* do irmão (97). Embora inicialmente tivesse dado ordens a Taltíbio para desmobilizar o exército, pois recusava-se cumprir a tal exigência (94-96), mais uma vez o seu irmão o obrigou a reconsiderar essa sua decisão (97)<sup>633</sup>, e, por isso, anuiu a ‘escrever’ (98) uma missiva à sua mulher, ordenando-lhe que mandasse a filha para Áulis (99-100), sob o pretexto de que a prometera como ‘noiva’ a Aquiles. Os únicos que conheciam o dolo do *gamos*<sup>634</sup> - um outro motivo que, em Eurípides, aparece com frequência associado ao ‘sacrifício’<sup>635</sup> - por ele engendrado eram Calcas, Ulisses e Menelau (104-105), o que significava, como depois se viria a demonstrar, que Aquiles ignorava (129)<sup>636</sup> o plano doloso, arquitetado pelos dois Atridas.

Na parte final da sua *rhexis*, Agamémnon pede ao fiel servidor que leve a Argos a segunda carta, que, durante a noite, reescrevera (metagravfw: 108)<sup>637</sup>, por amor à sua filha. Mas como o Ancião não conhecia o conteúdo da carta, que certamente iria provocar um grande choque a Clitemnestra, era necessário que Agamémnon lhe fornecesse alguns esclarecimentos, pois esta não pretendia que a sua mulher ficasse a par do dolo<sup>638</sup> do *gamos* e muito menos de que ele admitira a hipótese de sacrificar a filha (115-sqq.).

Em relação a esta terceira parte do prólogo, o problema que, frequentemente, se tem

---

<sup>632</sup> Cf. Helena Foley (1982:173). Nesta peça, o oráculo de Calcas não transmite uma ‘ordem’ mas pede uma ‘escolha’. Por isso, *Ifigénia em Áulis* pode ser interpretada, como o fez C. E. Sorum (1992) como um «drama da indecisão», pois, nesta peça, os caracteres revelam-se indecisos e mudam, constantemente, as suas decisões (528).

<sup>633</sup> A mesma indecisão será evidenciada no 1º Episódio em que as palavras persuasivas de Menelau acabarão por demover Agamémnon.

<sup>634</sup> Sobre a ligação do rito do sacrifício ao rito do casamento vd. H. P. Foley (1982: 159-179). No final da peça, como realça a A., Ifigénia unirá os dois rituais, contrariamente a todas as expectativas: «she becomes a sacrifice to Artemis and a bride, not of Hades but of all Greece». Já outras peças euripídicas, como por exemplo, *Alceste* e *Helena*, haviam criado uma relação homológica entre esses dois motivos rituais.

Cf. especialmente, vv.1342, 1355, sqq., 1399.

<sup>635</sup> Bastar-nos-ia recordar *IT*, *El*. e *Hel*.

<sup>636</sup> Cf.vv. 837 sqq. Posteriormente, e mesmo contra a vontade dos Helenos, Aquiles recusar-se-á a sacrificar a sua ‘futura esposa’. Cf. 1355, sqq.

<sup>637</sup> Segundo B. Know (1979: 287), trata-se da única ocorrência conhecida na tragédia e, por essa razão, alguns editores rejeitaram os vv. 106-114. Para G. Mizen (1980) a forma não é problemática, apenas um *hapax legomenon*.

<sup>638</sup> Os segredos de Agamémnon serão traídos e Clitemnestra tomará conhecimento de tudo o que ele planeava. Cf. vv. 1140 sqq.

colocado prende-se com o facto de o conteúdo da carta ser transmitido, depois de uma parte iâmbica, em *metra* líricos de tipo anapéstico<sup>639</sup>. É óbvio que não é fácil apresentar uma interpretação segura e fundamentada dos vários problemas que um prólogo tão ‘invulgar’ e discutido como este nos oferece, no entanto, e partilhando a visão optimista de M. de Fátima Sousa Silva<sup>640</sup>, este segundo trecho anapéstico não parece revelar-se tão implausível como alguns autores têm susposto, e em vez de um “defeito” poderemos considerar que, nesta situação particular, a métrica adoptada neste passo é uma «virtude (...) mais um exemplo da notável capacidade de renovação de temas e formas que caracteriza a arte de Eurípides»<sup>641</sup>. Além disso, se a abertura anapéstica da peça revelara o quadro emotivo de um Agamémnon atormentado pelos remorsos de ter concordado em sacrificar a sua própria filha por uma causa pan-helénica, é admissível que quando se retoma o problema inicial se utilize o mesmo tipo de ritmo, até porque a ‘actuação’ emotiva do rei mantém-se e ele continua a constituir o principal *focus* da situação dramática. Nesse sentido, cria-se a impressão de que, depois de uma justificada “digressão” pelo passado, a situação dramatizada na primeira parte continua, e o dilema interior de Agamémnon evolui, pois, agora, tudo dependia de a carta chegar a tempo ao seu destino, e, assim, impedir a vinda de Ifigénia a Áulis. Mas, tal como já acontecera no *Hipólito* e na *Ifigénia entre os Tauros*, esta segunda carta não iria produzir quaisquer consequências no evoluir da acção, uma vez que Ifigénia viria até Áulis<sup>642</sup> acompanhada da mãe e, por outro lado, Agamémnon já havia voltado a reformular a sua decisão, relativamente à necessidade de a filha ser sacrificada<sup>643</sup>. Curiosamente, como seu pai, também Ifigénia demonstrará que o tradicional «act of choosing» é um traço idiossincrático da tragédia: primeiro ela suplicará ao pai que não a ‘mate antes do tempo’ (1219 sqq.); mais tarde, ela concordará, de livre vontade, em ser imolada, porque esse acto propiciar-lhe-á uma morte ‘gloriosa’ (1374-6)<sup>644</sup>. Este ‘drama ‘ da indecisão acaba por

---

<sup>639</sup> Cf. B. Knox (1979:286-287).

<sup>640</sup> 1988: 81.

<sup>641</sup> *Ibidem*.

<sup>642</sup> Enquanto a figura de um Agamémnon indeciso, sempre a mudar de atitude, domina a primeira parte da peça, Ifigénia será a personagem nuclear da segunda parte e, curiosamente, ela encarnará um ‘heroísmo’ que não servia à figura do pai, embora também o seu carácter evidencie uma certa mutabilidade.

<sup>643</sup> Na interpretação de C. Elliot Sorum (1992: 538), «Agamemnon will sacrifice his daughter, for he is a creation of his myth: in future as in the past». Partindo de uma perspectiva mais ‘psicologizante’ S. Lawrence (1989: 7) pensa que «there is a vivness and sense of reality (...) in Euripides’ presentation of Agamemnon which is certainly post-Aeschylean (...) is ultimately a less sharply defined character, precisely because of the wider range of his feelings and reactions».

<sup>644</sup> A figura do mito é obrigada a agir no mundo do drama, onde as suas acções se transformam em mimesis praxeos. Esta ‘indecisão’ de Ifigénia tem originado várias interpretações. Vd. especialmente H. Siegel. (1980: 300-304) e H. Foley (1885: 65-105).

afectar todos os caracteres, e, no prólogo, fora Agamémnon o primeiro a evidenciá-lo.

Nesta peça, em que tudo e todos parecem, inexoravelmente, estar sujeitos à 'mudança',

«The unusual structure of the prologue seems to underlie in a forcefull and surprising way the nature of the plot, which unfolds until the final scene as a series of attempts and failures to change the myth and save the innocent Iphigenia»<sup>645</sup>.

---

<sup>645</sup> H. Foley (1982:173). Nesta peça, que poderemos considerar uma espécie de “embrião” da Comédia Nova, «the tensions raised in the counterpoint between the two plots, the sacrifice plot and the plot of rescue Iphigeneia from death...». (175).

## CAPÍTULO III

### O prólogo na tragédia euripidiana.

#### 3.1. Sobre a interpretação dos prólogos euripidianos: uma breve reflexão crítica.

Antes de tudo será importante salientar que a história da interpretação dos prólogos euripidianos se encontra sustentada em diferentes hipóteses de conceituação do termo ‘prólogo’, o que, inevitavelmente, veio a repercutir-se, de forma muito sintomática, nos métodos de abordagem adoptados e no teor das interpretações formuladas. Nem sempre se privilegiou um critério ‘estrutural’ e nem sempre os paradigmas metodológicos se apoaram numa definição aristotélica de «prólogo». Por exemplo, Louis Méridier, um investigador francês pioneiro neste domínio, publicou, em 1911, um estudo intitulado *Le Prologue dans la Tragédie d’Euripide*, mas a sua investigação não foi além de uma análise retórico-morfológica do «monólogo de abertura», que, na sua opinião, constituía, o verdadeiro ‘prólogo’, porque às restantes partes caberia um papel meramente ancilar<sup>1</sup>. Apesar das reconhecidas deficiências metodológicas e das reservas que as suas conclusões, hoje, nos suscitam, temos de reconhecer, no entanto, que o estudo de L. Méridier se revelou completamente inovador, na medida em que, pela primeira vez, fora atribuída aos prólogos euripidianos uma importância que justificava uma análise formal detalhada dos elementos retórico-estilísticos que caracterizavam a sua estrutura dramática.

---

<sup>1</sup> O autor francês analisou o ‘monólogo’ isoladamente, porque, no seu entender, «le reste du prologue reprend toujours l’exposé de la situation donné dans le monologue initial, ou une partie de cet exposé» (157).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

A estruturação formal do prólogo na tragédia grega viria a constituir um objecto de estudo mais desenvolvido por parte de um outro autor, desta vez, de nacionalidade germânica, Walter Nestle<sup>2</sup>, que, ainda hoje, aparece como um dos nomes de referência obrigatória neste domínio de investigação. Com ele, o prólogo conheceu um conceito mais alargado, ultrapassando até os canónicos limites aristotélicos, pois passou a ser integrado no *Eingang* da tragédia, que o associava ao párodo, porque ambos constituiriam a *protasis*<sup>3</sup> da acção trágica. A influência deste novo posicionamento seria visível no estudo de Hans Werner Schmidt<sup>4</sup>, que, muitos anos depois, apareceria incluído numa obra intitulada *Die Bauform der Griechischen Tragödie*. De um modo geral, poder-se-á dizer que estes estudos ‘estruturais’ tendiam a efectuar uma análise atomística da tragédia, além de terem instaurado o equívoco de que era possível estabelecer, na tragédia, uma correspondência directa entre a organização textual e a estrutura dramática. Por outro lado, este tipo de crítica estrutural tendia a reduzir a *Gestalt* da tragédia a uma geometria arquitectónica e a uma tipologia caracterológica que condicionariam a própria descrição formal da organização textual das obras, raramente consideradas na sua individualidade e nunca interpretadas como textos «poéticos».

Uma orientação bem diferente seguiram dois outros autores germânicos I. Golwitzer (1930) e M. Imhof (1957), cujos seus estudos denotaram uma maior preocupação em interpretar as estruturas e não tanto em dissecar as «formas» abstractas que o poeta tecnicamente construía. I. Golwitzer<sup>5</sup> entendeu o prólogo como uma ‘forma’ de exposição prévia da acção, perfeitamente ajustado à estrutura do drama e que, em Eurípides, teria como principal função fornecer as informações necessárias aos espectadores sobre o mito

---

<sup>2</sup> 1930: 114. O estudo deste autor incidiu em «*die formale Gestaltung*» do «*Eingang*», conferindo um destaque essencial ao tipo de relações que uniam o prólogo e o párodo, porque a sua função primordial era de carácter expositivo (130-333). Em relação a Eurípides, e de acordo com o quadro que apresentou (129), entendeu que os prólogos de *Hip. e Ba.* eram constituídos por uma única cena; *Alc., Her., Hercl., Hec., Íon, IT, Hel. e Pho.* por duas; *Med. Andr. Troa., e Or.*; por três, e finalmente *El.* por quatro. Seguindo a opinião já anteriormente formulado por F. Leo (1908), interpretou a passagem da *rhexis* para o diálogo como um sinal de evolução do drama grego.

<sup>3</sup> Segundo Aristóteles, a tragédia devia apresentar uma ‘orientação’ longitudinal, onde se divisasse um ‘princípio’, um ‘meio’ e um ‘fim’ (cf. *Poet.* 7 1450 b 23 sqq.) que, em termos de estrutura dramática, pressuporia a articulação de um ‘nó’ (*deysi*<sup>o</sup>) e um desanlece (*luysi*<sup>o</sup>). Cf. *Poet.* 18 1455 b 24 sqq. Os gamáticos alexandrinos redefiniram esta dicotomia aristotélica num modelo tripartido: *protasis, epitasis e katastrophe*.

<sup>4</sup> No seu estudo, intitulado “*Die Struktur des Eingangs*” (1-46), o autor analisa, separadamente a forma e a função do prólogo e do párodo, mas considera-os ‘unidos’ em termos da construção da acção.

<sup>5</sup> 1933. Um estudo tão breve como este não permitiu que a autora fundamentasse as suas observações que se apresentam demasiado generalizantes, apesar de pertinentes.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

dramatizado. O estudo de M. Imhof concentrou-se no prólogo de apenas cinco tragédias<sup>6</sup> (*Alc.*, *Hip.*, *Hec.*, *Troa*, *Med.*), mas partindo de uma concepção evolucionista do género, considerou a estrutura bipartida como um sinal de ‘decadência’ e que com Eurípides a tragédia se havia tornado um género mais secularizado e, por isso, mais ‘teatral’. A «parte inicial» do drama ter-se-ia, assim, tornado mais autónoma e independente, e o prólogo euripídiano caracterizava-se por apresentar «die neue Form des monologishen Proömiuns»<sup>7</sup>. Já W. Schadewaldt no seu célebre estudo *Monolog und Selbstgespräch* considerara que a «Insurrektion der einzelnen Theile»<sup>8</sup> ditara a evolução da tragédia euripídiana, produzindo uma «Erstarrung ursprünglicher Formen»<sup>9</sup> que se tornaram cada vez mais esquemáticas e tipificadas, pondo em causa o antigo princípio de unidade orgânica, porque se passara a valorizar, acima de tudo, a «Leidenschaft» (pelo menos até *Hécuba*) e o «Efekt» teatral<sup>10</sup>.

Um outro autor de língua germânica, H. Strohm, recusando-se a partilhar esse tipo de visão ‘decadentista’ e a ideia de que a tragédia euripídiana se tornara ‘rígida’ e desprovida de vitalidade poética<sup>11</sup>, viria a chamar a atenção para a evolução formal que os prólogos foram sofrendo ao longo da carreira do dramaturgo, mas pressupondo que a variedade formal pressupunha uma intencionalidade poética de um dramaturgo consciente do seu *métier* e encontrava-se, sempre, articulada com a construção da situação dramática de cada tragédia.

De um certo modo, também Max Pohlenz<sup>12</sup> viria a sublinhar a variedade formal dos prólogos euripídianos, que, em muitas peças possuíam uma verdadeira motivação teatral, apesar de se terem convertido numa ‘exposição’ objectiva dos pressupostos externos da

---

<sup>6</sup> 1957: 27-36.

<sup>7</sup> 1957: 16 sqq.

<sup>8</sup> 1926: 105 sqq. A mesma linha de interpretação foi seguida por A.T. Todesco (1937-38: 83-87), que, procurando responder aos ‘ataques’ da comédia aristofânica, tentou demonstrar que os prólogos euripídianos não eram ‘monótonos’ e tinham como objectivo primordial ‘inserir’ o espectador no mundo do drama. No mesmo ano, uma outra autora italiana, Nicola Terzaghi, publicaria, na mesma revista, um estudo que reforçava a ideia de que o prólogo, apesar de ter começado por ser um «elemento estranho à tragédia» (312), tornou-se absolutamente, «necessário», o mesmo acontecendo com uma das outras «inovações» introduzidas por Eurípides: *o deus ex machina*.

<sup>9</sup> *Ibidem*: 104. Esse ‘enrijamento formal’ da tragédia era, segundo o autor, um sintoma de decadência e uma propensão inata do drama grego. Porque Eurípides fora o último dos poetas trágicos gregos, a sua obra evidenciava uma estrutura formal mais ‘rígida’ e mais convencional, que viria a transformá-lo num verdadeiro precursor da Comédia Nova (108-124). A metodologia comparativo-evolucionista utilizada por este célebre estudioso tedesco levá-lo-ia (108) a defender a superioridade poética de Sófocles, mas reconhecendo que Eurípides fora o poeta que, na representação do *pathos*, encontrara um dos elementos idiossincráticos da tragédia.

<sup>10</sup> *Ibidem*: 107 sqq.

<sup>11</sup> 1957: 183 sqq.

<sup>12</sup> [1961]1978: 506-508.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

situação dramática – passados e presentes, quando pronunciados por uma figura humana – futuros quando proferidos por uma divindade. Por essa razão, entendeu que, nos prólogos divinos, o poeta não estava apenas preocupado com a «espectacularidade» do seu teatro, pois a actuação dos deuses revelar-se-ia um recurso dramático poderoso para introduzir o ‘futuro’, logo no início do drama. Todavia, para Pohlenz, o convencional ‘monólogo de abertura’ não resistiu a tornar-se, em algumas peças, uma «forma anti-dramática» e, gradualmente, Eurípides fez do prólogo uma «forma fixa, secondo la qual il personaggio si presenta, inicia il luogo e la situazione, senza che si mira ad una motivazione psicologica o se ne voglia dare l’illusione».<sup>13</sup> Tornara-se de uma forma de «discurso introdutório» meramente convencional, destinada sobretudo aos espectadores.

Uma ideia semelhante fora já avançada por H.D.F. Kitto, embora expressa em termos muito mais radicais. Para este autor, o prólogo da tragédia euripídiana funcionava, em termos gerais, como uma espécie de «cartaz de teatro», geralmente pouco «excitante» e «absolutamente formal»<sup>14</sup>. A ‘narração’ do passado não tinha qualquer interesse ‘real’ para a acção e converteu-se numa mera convenção formal, desligada da “acção”<sup>15</sup>, que muitas vezes se limitava a ‘expor’ o *pathos* das personagens. No entanto, nesta crítica que se pretendia ‘desconstrutiva’ dos prólogos euripídianos, H.D.F. Kitto não pôde deixar de reconhecer que, em algumas tragédias, Eurípides usou o prólogo de uma forma subtil, mesmo que não particularmente significativa. Era o caso, por exemplo, do *Hipólito*, onde uma «moldura cósmica» conferia uma emoção especial à peça; das *Troianas*, pelo vigor dramático que um «prólogo duplo» propiciava à construção trágica da acção; da *Hécuba* e, em menor grau, da *Andrómaca*, onde o prólogo colaborava na «união» de dois temas não relacionados. Verifica-se, no entanto, que as ‘suas’ apreciações críticas mudam completamente de tom quando o autor refere as peças que classifica como «tragicomédias» ou «melodramas», a chamada «Tragédia nova» de Eurípides, onde ele considera que o

---

<sup>13</sup> *Ibidem*: 507-8.

<sup>14</sup> [1939]1990: 135 sqq.

<sup>15</sup> *Ibidem*: 174-175. Tendo sempre em mente a tragédia sofocliana como ‘paradigma’, o autor conclui: «Portanto o prólogo de Eurípides era, originariamente, uma convenção adoptada devido à honestidade artística. O seus enredos trágicos nunca foram as acções recíprocas, autónomas, de um grupo de pessoas, como os de Sófocles. Constavam antes de uma série de acontecimentos típicos, unidos não por qualquer lei de causalidade, por vezes na verdade, mesmo por nenhuma lei, mas pelo facto de o poeta os usar para comunicar uma visão trágica isolada»(174). Recorde-se que Kitto partiu do princípio de que cada a ‘poética’ de uma tragédia deveria encerrar uma ‘ideia trágica’, passível de ser abstraída, e que o valor literário das peças (e a sua classificação) dependia da existência dessa ‘ideia’.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

dramaturgo pode ser considerado um «modelo de virtuosismo»<sup>16</sup>. Como muitos outros autores, Kitto não foi capaz de interpretar a obra euripídica desligada da tradição trágica anterior, nem desligar-se da ideia tradicional, herdada de Aristóteles, de que o poeta canónico da tragédia ática era Sófocles.

Um dos estudiosos que já parece ter compreendido melhor o sentido da estrutura dramática dos prólogos Euripídeos foi, certamente, G.M. A. Grube<sup>17</sup>. Partindo da ideia de que a tragédia grega era governada por um tipo de construção tectónica, chamou a atenção para a articulação interna que se estabelecia entre os dois limites externos da tragédia – o prólogo e o êxodo – pois só assim a dramatização do mito se apresentaria como uma configuração heurística de um passado familiar que se projectava, inexoravelmente, no futuro. Nessa perspectiva, as informações factuais relativas ao passado, que eram veiculadas, sobretudo, pelo monólogo inicial, procuravam sublinhar o tratamento inovador que uma história conhecida de todos iria receber numa peça em particular. Com Eurípides, a articulação do ‘passado’ mítico com o ‘presente’ dramático constituía o ponto fulcral do prólogo, concebido na sua totalidade, pois mais importante do que iniciar a «acção» propriamente dita, era expor as emoções das personagens, enquadrá-las num cenário trágico, que prendesse, de imediato, a ‘atenção’ do espectador, de forma a implicá-lo emocional e cognitivamente na situação representada. Um dramaturgo como Eurípides teria plena consciência de que para alcançar esses objectivos, os prólogos das suas peças tinham de ser cada vez mais ‘elaborados’ e ‘surpreendentes’, mas dentro de determinados limites, porque era necessário que se utilizassem alguns esquemas convencionais que impedissem a subversão do efeito de ‘estranhamento’ pretendido. Por outro lado, era necessário não descuidar a articulação dramática entre as várias partes que compunham o prólogo.

«The prologos as a whole gives the perspective of past events, describes de present situation, and puts special emphasis on certais aspects»<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*: 222 sqq.

<sup>17</sup> 1941: 63-79.

<sup>18</sup> 1941: 73.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

Independentemente de o prólogo ser constituído por uma ou mais cenas, esse ‘factor’ construtivo seria o mais importante. Ao serviço dele estariam os ‘efeitos teatrais’ utilizados e o ‘suspense’ que muitas vezes se procurou explorar.

Mas, como notou este autor, um dos expedientes dramáticos de que Eurípides se serviu, com alguma frequência, foi colocar em cena, logo no prólogo, deuses ou figuras sobrenaturais (Thanatos, na *Alceste*, o espectro de Polidoro, na *Hécuba*). Era evidente que se tratava de um meio muito apropriado para produzir um bom efeito ‘espectacular’, mas esse não parece ter sido o seu objectivo principal. Através da ‘actuação’ divina, o prólogo adquiria um tom profético, capaz de despertar, no espectador, um tipo de emoções essenciais para a construção do significado trágico da peça. Mas as epifanias divinas e as suas profecias não desempenhavam um papel idêntico em todos os prólogos, nem se esgotavam nunca em meros ‘ornamentos’ teatrais. A mesma ideia viria a ser, posteriormente, desenvolvida por R. Hamilton<sup>19</sup>, quando estudou a relação que as “profecias” dos deuses visavam estabelecer com a «plot», em quatro peças: *Ion*, *Ifigénia entre os Tauros*, *Helena* e *Alceste*.

Algumas décadas mais tarde, H. Erbse (1984) viria a demonstrar, num excelente estudo de carácter filológico e de grande profundidade analítica, como os prólogos euripídianos eram dotados de indesmentíveis potencialidades dramáticas e um testemunho irrefutável da técnica poético-teatral de um dramaturgo que, contrariamente à opinião de muitos autores, provou ser um verdadeiro *poietes* trágico. Este insigne autor procedeu a uma análise filológico-formal dos prólogos das dezassete tragédias euripídianas subdivididos em dois grupos: os que apresentavam deuses (ou um espectro) no prólogo e os que eram proferidos por figuras humanas<sup>20</sup>. Esta sua ampla e profunda investigação forneceu-nos uma análise crítica da estrutura formal dos prólogos euripídianos, centrada nos procedimentos técnico-dramáticos particulares que caracterizavam a variedade dos elementos formais que foram utilizados na composição de cada prólogo e o modo como eles se encontravam intimamente ajustados e articulados com a totalidade do drama. A ideia que nos pretendeu

---

<sup>19</sup> 1978: 277-302. Logo no início do seu estudo, o A. chama a atenção, que enquanto Ésquilo e Sófocles recorreram apenas uma única vez a esse ‘expediente dramático’ (em *Eum.* 64-68 e em *OC* 88-95, respectivamente) Eurípides utilizou-o em oito peças: *Alc.*, *Hip.*, *Hec.*, *Ion*, *Tro.*, *IT*, *Hel.*, *Ba*. Observa ainda que somente na *Alceste* e nas *Troianas* é que a profecia não aparece no monólogo inicial e à excepção de *IT*, nunca interfere na acção. Todavia, embora estejamos perante um estudo de um autor conceituado, temos de reconhecer que uma das suas conclusões não é aceitável, pois não é nada “óbvio” que o efeito destas profecias era «to rob the play of suspense» (277). Uma opinião contrária é defendida por F. M. Dunn (1996: 67 *passim*)

<sup>20</sup> 1984: 23-280. Note-se que, em relação ao prólogo da *Ifigénia em Áulis*, o autor circunscreveu-se às questões de índole filológica.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

transmitir, e que nós corroboramos, é que os prólogos de Eurípides foram compostos por um poeta “engenhoso” e um dramaturgo consciente de que a construção da sua tragédia tinha de ser bem “trabalhada” de um posto de vista poético, semanticamente inteligível e eficaz no plano teatral, logo a partir do prólogo, porque só assim o poeta poderia alcançar o seu objectivo primordial, que era obter do espectador a resposta cognitivo-emocional desejada:

«Alle euripideischen Prologe dienen Unterrichtung des Zuschauers: Sie machen die erforderlichen Angaben über die Hauptperson und über den Ort der Handlung; ferner exponieren sie diese Handlung, indem sie ihre sagengeschichtlichen Voraussetzung entwickeln»<sup>21</sup>.

A funcionalidade dramática que Eurípides conferiu aos seus prólogos distanciava-o dos poetas trágicos que o precederam: ele não pretendia entrar na «acção» da peça sem primeiro lhe ‘criar’ um enquadramento dramático necessário e adequado para que o espectador pudesse fazer, logo no início, uma primeira apreciação da situação. É evidente que, à medida que a acção fosse evoluindo, essa primeira avaliação iria sendo reformulada senão mesmo completamente alterada. Tal como acontecia com as figuras trágicas, também a sua primeira interpretação do drama viria a revelar-se ‘incompleta’ ou mesmo ‘errada’ e era ao reconhecer o ‘erro’ que a tragédia começava a fazer sentido. O prólogo contribuía, assim, para que a representação trágica se convertesse numa experiência catártica completa, tanto para as personagens, como para os espectadores. Do poeta e da sua *techne* dependia a construção do ‘jogo’ dramático e a possibilidade de vir a representar uma significativa experiência ‘trágica’.

Num estudo recentemente publicado, Charles Segal, um dos nomes contemporâneos mais conceituados, no domínio dos estudos literários gregos, viria a chamar a atenção para uma outra questão, de suma importância, para a compreensão do prólogo na tragédia, especialmente euripídiana.

«In both epic and lyric the performing bard or chorus addresses the audience directly, in tragedy the poet is absent from the performance. Without such a mediating explanatory voice, whether in the third person (as in epic) or in the first person (as in

---

<sup>21</sup> 1984:299.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

lyric), the meaning of the story must emerge from the events themselves as those unfold on the stage. The prologue is the place where tragedy comes closest to having a “narrator” on whom it must depend for its basic orientation»<sup>22</sup>.

Um dos recursos técnico-compositivos mais característicos da dramaturgia euripídiana consubstancia-se, precisamente, no *emolduramento* narrativo das peças que, muitas vezes, se iniciam e terminam com uma forma de discurso monologada, que tanto podia ser pronunciada por uma personagem humana como divina. Mesmo quando o prólogo se organizava em várias partes, todas elas pareciam comungar do mesmo teor informativo da *rhexis* inicial, que se podia estender ainda pelo párodo e pelo 1º Episódio. Eurípides misturava o desejo da audiência de tudo conhecer e o do poeta, de fazer evoluir a acção gradualmente, a partir de um ‘ponto de partida’ bem definido.

#### **3.2. A técnica dramática de Eurípides**

##### **3.2.1. O ‘monólogo de abertura’**

Quase todas as tragédias euripídianas conservadas (*Ifigénia em Áulis* é a única excepção) abrem com uma longa *rhexis* introdutória, cuja função primordial é providenciar uma primeira apresentação da situação dramática da peça<sup>23</sup>: fixa-se o cenário, identificam-se os caracteres, fornecem-se as informações necessárias sobre os pressupostos míticos da situação dramática e desenham-se as coordenadas espaço-temporais da acção. A *rhexis* monológica acabaria, como se sabe, por se transformar numa das convenções teatrais preferidas da dramaturgia euripídiana, e o seu futuro seria muito promissor na Comédia Nova<sup>24</sup>. No entanto, o tom narrativo e a função expositiva<sup>25</sup> que Eurípides parece ter

---

<sup>22</sup> 1992:85. Pelo facto de a tragédia começar com a dramatização de uma situação ‘problemática’, o A. considera que ela está mais próxima do «diálogo filosófico», que influenciou, do que da épica.

<sup>23</sup> Com o monólogo introdutório, privilegiava-se o mito, isto é a ‘narrativa’ histórica, como G. M.A. Grube (1941: 64-65) salientou: «The factual information given at the beginning of a play may be necessary to make clear to the audience what particular version of the story (there were often many) the dramatist is following, what changes he is introducing».

<sup>24</sup> A este propósito, veja-se o excelente estudo de J. Blundell (1980), intitulado *Menander and the Monologue*.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

atribuído à ‘primeira parte’ do prólogo, foram interpretados como um sinal de decadência de um género de drama que, no decurso da sua evolução, se havia tornado cada vez mais «formalista»<sup>26</sup> e, por isso, mais convencional e estilizado<sup>27</sup>.

Pretendendo descrever um processo, a *rhexis* inicial motivava, no entanto, a aparição do primeiro carácter em cena – que podia ser ou não um *prosopon protatikon* – e, concomitantemente, esboçava a primeira apresentação ‘verbal’ do conflito. A identificação genealógica e a nomeação do *prologizon* motivavam, por sua vez, a ‘narração’ dos antecedentes míticos do drama, transformando a *rhexis* ‘prologal’ numa história pessoal que teria por objectivo clarificar o *hic* e *nunc* da situação dramática, que, de uma forma mais ou menos directa, viria a servir de impulso à ‘acção’ da peça. Por outro lado, a um nível ‘teatral’, a apresentação de uma personagem e a motivação da sua entrada permitiam conferir plausibilidade à estruturação do mundo dramático em que a tragédia se sustentava. Não se deve isolar, portanto, a função ‘expositiva’ do monólogo de abertura do contexto da situação dramática introdutória, embora a primeira cena não se esgotasse numa função meramente ‘narrativa’.

Em primeiro lugar, será conveniente considerar que o facto de a maior parte das tragédias euripídianas se iniciarem por uma *rhexis* monológica não significa que estejamos perante um procedimento retórico-estilístico estereotipado, portador de um significado idêntico em todas as peças. Uma análise circunstanciada dos dezasseis monólogos de ‘abertura’ que hoje conhecemos, permitiu-nos perceber que não se tratava de uma ‘fórmula’ puramente convencional e muito menos de uma estratégia retórico-estilística inocente ou imprópria para um género dramático. Depois de termos analisado, atentamente, os

---

<sup>25</sup> Cf W. Barner in W.Jens (1971: 277-9) Essa função narrativa também se encontra na esticomitia e nas monódias, mas as fases da narração e da *rhexis* adquirem diferentes funções consoante as partes do drama.

<sup>26</sup>Sobre o «formalismo» da tragédia euripídiana vd. A. M. Michelini (1987: cap.4): «Formal features often noted in Euripidean drama include elaborate, separable introductions and closing statements attached to long speeches; the use of stichomythy in preference to more freely and naturalistically form of dialogue; internal references to stage events, such as entrances and exits; balance and symmetry in the arrangement of speeches; the tendency to set strong boundaries between emotional and discursive utterances, and the transfer of information directly to the audience by a speaker, e.g., in the prologue, in preference to an indirect transfer through dialogue among the dramatic characters.» (99-100).

Note-se, porém, que esta A. não resiste à ‘velha’ tendência de ver Eurípidés como o «sucessor literário» de Sófocles, como se pode comprovar com a seguinte afirmação: «The Euripidean mode, however, in each case of innovation represents not just a exaggeration of the Sophoclean, but a distorting exaggeration that stands Sophoclean theater on its head.» (98).

<sup>27</sup> A *rhexis* inicial dos prólogos euripídianos tem constituído, como se sabe, um dos elementos retórico-estilísticos mais controversos desde Aristófanes, porque aparentemente desajustado à técnica dramática da tragédia. Vários foram os autores que se interessaram por esta problemática, mas os estudos mais proeminentes são os de F. Leo (1908), L. Méridier (1911), W. Schadewaldt (1926), W. Nestle (1930), H. Strohm (1977), R. Hamilton (1978), A. Dihle (1981), H. Erbse (1985) e C. Segal (1992).

### III. O prólogo na tragédia eurípidiana

monólogos iniciais de cada uma das tragédias, podemos afirmar que este expediente ‘retórico’ recorrente foi utilizado por Eurípides como um poderosíssimo expediente dramático capaz de cumprir diferentes finalidades.

Ao contrário de Sófocles que havia preferido a técnica dialógica, Eurípides recuperou, de certo modo, o modelo esquiliano, mais longínquo e arcaico nas suas linhas artísticas<sup>28</sup>, mas mais adequado à sua arte de ‘fazer’ tragédias. Não se tratava, porém, de uma simples reposição de um antigo ‘modelo’, pois Eurípides iria transformar substancialmente a parte inicial da tragédia. Ele representava o espírito de uma nova era, e por isso procurou adaptar uma ‘forma’ tradicional às novas exigências do género<sup>29</sup>, que, naturalmente, acusava a mudança dos tempos, das mentalidades e dos gostos.

Ao utilizar a antiga forma da *rhexis* prologal, o último dos poetas trágicos terá pretendido criar uma nova ‘forma’ de exposição<sup>30</sup> que, por um lado, se ajustasse a uma construção original do antigo *mythos* trágico, e, por outro lado, pudesse orientar a *phantasia* da audiência para os ‘novos’ sentidos que na peça se iam construindo. Não podemos esquecer que as histórias míticas e uma galeria das figuras lendárias tradicionais constituíam um ingrediente recorrente na poesia trágica, e dependia, por isso, da ‘arte’ do poeta que o mito aparecesse dramatizado numa forma poética ‘inovadora’, capaz de construir novas perspectivas de sentido para uma história que todos julgavam ter compreendido. Logo no início, o poeta devia sintonizar a ‘visão’ da audiência com as suas intenções dramáticas, pois, só assim, a situação representada no prólogo poderia revelar-se solidária com os outros elementos estruturais que enformavam a totalidade da obra.

O elemento narrativo oferecia, portanto, ao poeta inúmeras possibilidades dramáticas de construir um ‘cenário’ diferente e inovador para uma velha história que era familiar à audiência. Por outro lado, ao contrário das cenas dialogadas, o monólogo instituía-se, mais facilmente, como uma espécie de instância mediadora, que permitia ao poeta jogar com as expectativas da audiência perante uma ‘nova’ dramatização do mito.

---

<sup>28</sup> Cf. Leo (1930:30 sqq.) e Clarence A. Manning (1978).

<sup>29</sup> Como observou H. Strohm (1977), existe, claramente, uma evolução poética das formas de prólogo desde o modelo das *Suplicantes* de Ésquilo até Eurípides.

<sup>30</sup> Cf. Wilamowitz (1914:76): «die Vergabe von Informationem über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationem...». A transmissão de informações sobre o passado e o presente, pressupostas e reconhecidas de imediato na apresentação dramática da situação, não implicava que a informação se restringisse a essa fase inicial dos textos, nem que a comunicação da informação reduzisse esse primeiro ‘acto’ a uma função meramente expositiva.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

Tal como na narrativa épica, a personagem e o seu discurso constituiriam elementos destacados na configuração da situação dramática que começava a ser ‘representada’. Mas diferentemente do que se passava na narrativa, o discurso dramático estruturava e organizava a acção através da ‘voz’ de uma personagem que era imediatamente identificada e nomeada. Por isso, como observa C. Segal<sup>31</sup>, as *rheseis* narrativas não possuem a tal «objectividade épica» de alguns autores falam, uma vez que os ‘narradores’ da tragédia são caracteres que alguns falam na primeira pessoa e apresentam uma visão subjectiva da situação. Enquanto discurso directo de uma personagem que não se dirigia a nenhum interlocutor real, o ‘monólogo’ contribuía, num plano imaginário, para aproximar as duas instâncias envolvidas na comunicação extradramática – o poeta e o espectador- , sem pôr em causa o famigerado princípio da ilusão dramática<sup>32</sup>, que tanta controvérsia tem gerado neste género de drama.

Apesar de ainda hoje se registar, por vezes, a tendência de considerar o ‘monólogo’<sup>33</sup> como «um elemento episódico e não constitutivo do drama», por se entender que o ‘diálogo’ seria o «componente exclusivo do tecido dramático»<sup>34</sup>, a verdade é que as situações monológicas não implicavam, necessariamente, uma ruptura no processo comunicativo. Anteriormente a Eurípides, já Ésquilo havia colocado em cena personagens que ‘falavam’ sem se dirigirem a um destinatário determinado, intra ou extradramático<sup>35</sup>. Em situações desse tipo, o discurso carecia de um referente preciso e assumia características tipicamente monológicas, mas essas características privavam-no das suas qualidades dramáticas. Menos naturalista, mais artificial, tratava-se de uma ‘convenção’ que existia baseada num

---

<sup>31</sup> 1992:87 «In the oral tradition the bard or singer, as the voice of the social memory, preserves details about the past that would otherwise be lost. In the tragic prologue this voice is neither impersonal nor objective. Euripides in particular often begins with what looks like epic objectivity; but this soon dissolves because the speaker is not an impersonal narrator and because the scene must also set up the crisis of the moment».

<sup>32</sup> Vd, especialmente, os estudos de D. Bain (1975: 13-25; 1977, 1987) , R. Hamilton (1978: 63-82), P. E. Easterling (1985: 1-10), O. Taplin (1986).

<sup>33</sup> A definição do termo ‘monólogo’ oscila entre dois critérios: um *situacional* e que se referirá à situação solitária do monologador; outro *estrutural*, que considerará, principalmente, a extensão e a autonomia de um determinado discurso. Sobre esta problemática vd. M Pfister ([1977]1988: 126-127) e P. Pavis ([1980]1990, *ad.loc.*). No âmbito da tragédia, L. Battezzato (1995:113) oferece-nos a seguinte definição de ‘monólogo’, que o próprio considera ‘genérica’: «Si considera monologo degli autore, nel teatro attico, del quinto secolo a. C., tutto ciò che viene recitato senza essere rivolto ad interlocutore presenti in scena (o in contatto verbale com la scena».

<sup>34</sup> Esta é a teoria defendida, por exemplo, por Peter Szondi ([1978]1994), que, como se sabe, é um dos nomes mais reputados deste século no domínio da teoria do drama. As suas ideias referentes à «autonomia» do drama e ao carácter absoluto do ‘diálogo’ têm suscitado, contudo, alguma controvérsia.

<sup>35</sup> Sobre os problemas de comunicação dramática e do monólogo em Ésquilo vd. T.G. Rosenmeyer (1982:192-196).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

entendimento tácito<sup>36</sup> entre o poeta e o receptor da mensagem teatral. Só assim se poderia considerar verosímil que uma personagem falasse sozinha em cena ou se dirigisse a destinatários imaginários, abstractos ou concretos, com presença cénica ou não.

Nos prólogos euripídianos, a incidência de estruturas discursivas monologadas, fossem elas recitadas como as *rheseis* iâmbicas, ou cantadas, como as monódias, é muito mais acentuada do que as cenas dialogadas. Como já referimos, numa primeira impressão, essas estratégias compositivas pareciam ser mais apropriadas a um género de poesia épica do que dramática, pois os discursos monologados das personagens estariam mais próximos do *telling* narrativo do que do *showing* dramático. Ora este tipo de considerações têm estado na origem de alguns mal-entendidos e de muitas interpretações falaciosas da técnica dramática de Eurípides. É um facto incontestável que, na estrutura dramática das suas peças, podem ser detectados um sem número de técnicas ‘arcaicas’ ou procedimentos típicos da épica<sup>37</sup>, mas essas estratégias compositivas encontravam-se adaptadas ao novo contexto que as acolheu.

A técnica de representação dramática característica da tragédia exigia que o poeta dissimulasse a sua presença, cedendo a palavra às personagens. Na tragédia só as figuras possuíam ‘voz’ e só elas eram protagonistas da enunciação. O “narrador” diluía-se e o que sobressaía era *drama*, a ‘acção’ representada. Esse era, afinal, o traço mais idiossincrático de toda a poesia dramática e, em particular, da tragédia.

Um dos pressupostos que governavam a *poiesis* trágica era que a primeira figura a aparecer em cena se identificasse a si e ao ‘cenário’ que a envolvia<sup>38</sup>, de modo a definir, claramente, os contornos ficcionais do mundo que habitava. O modo como os caracteres euripídianos cumpriam esse requisito seguia um esquema mais ou menos convencional, como já tivemos oportunidade de observar no capítulo anterior, mas admitia também algumas variações.

Antes de referir a sua genealogia e de se nomear, na primeira ou na terceira pessoa, o *prologion* podia iniciar a sua *rhexis* de várias formas: mais frequentemente, por uma

---

<sup>36</sup> J. Redfield ([1990]1992:314), a propósito da comédia aristofânica, sublinha a natureza “contratual” dos géneros dramáticos: «from this point of view the genre is in the audience as a set of expectations which exist to be defeated, since the audience comes hoping the unexpected». E mais adiante, faz uma pertinente observação: «In ritual and theater, by contrast, the role of the audience is participatory, not regulative» (324).

<sup>37</sup> Cf. o estudo de J. Herington (1985), que pretendeu demonstrar como muitos dos aspectos temáticos e métricos derivavam da poesia pré-trágica grega.

<sup>38</sup> C. Dedoussi (1995: 124) refere que era a ‘entrada’ de uma personagem (ou várias) que “punha” o drama em andamento e o movimento das figuras estavam intimamente relacionado com a noção de “espaço”.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

apóstrofe a um local (*Alc.*, *Andr.*, *El.*) ou a uma figura sobrenatural (*Sup.*, *Pho.*, *Íon*, *IT*); por uma exclamação gnómica (*Hercl. Or.*); por um “voto”, como a Ama da *Medeia*; ou por uma pergunta retórica como acontecia no *Héracles*. Somente em quatro tragédias (*Tro.*, *Hip.*, *Hel.*, *Hec.*) a *rhexis* prologal abria com a apresentação-identificação do *prologizon*, nos três primeiros casos, uma figura divina, em *Hécuba*, um “fantasma”.

Perspectivando o ‘monólogo’ a partir do seu *incipit*, damos conta de que, de certa forma, o discurso tendia a exibir marcas dialógicas<sup>39</sup>, mais que não fosse pelo facto de as personagens ‘fingirem’ que se dirigiam a um ‘receptor’ virtual.

Já Schadewaldt<sup>40</sup> não deixou de realçar a frequência com que ‘os astros’ eram invocados pelas personagens euripídianas e Friis Johansen<sup>41</sup> considerou normal que uma *rhexis* se iniciasse por uma *gnoma*, independentemente de tomar ou não a forma de uma invocação. A verdade é que esses prelúdios ‘retórico-gnómicos’ pareciam mesclar as características de uma exposição monológica com um dialogismo ‘imaginado’, mesmo que não se mencionasse um destinatário explícito. Como em qualquer acto de enunciação pressupunha-se a existência de um “tu”, o alocutário a quem o discurso, imaginariamente, se dirigia. Por esse facto, aliás característico de qualquer tipo de enunciação discursiva, o monólogo inicial assumia características marcadamente dialógicas<sup>42</sup>, na medida em que procedia de um acto de enunciação, que se apresentava, no entanto, ‘estilizado’. O processo comunicativo instituiu-se, só aparentemente, num sentido unívoco, porque embora a personagem ‘falasse’ (ou ‘cantasse’ no caso da monódia) sem se dirigir a um interlocutor concreto, presente ou não em cena, era o espectador que as suas palavras procuravam atingir, embora os preceitos genológicos da tragédia impedissem que esse ‘contacto’ se estabelecesse de uma forma directa ou explícita.

---

<sup>39</sup> Para uma discussão teórica desta questão vd. M. Pfister ([1977]1988: 90 sqq.). Será sempre importante realçar o facto de que embora, na tragédia, ‘o monólogo’ se tenha convertido numa convenção necessária para informar e preparar a audiência para a representação dramática de um mito que lhe era familiar, a sua finalidade expositiva ‘enformava-se’ sempre dentro da atmosfera ficcional do mundo do drama. Desse modo, e citando as palavras de ( M. Pfister ([1977]1988: 91), podemos dizer que «this type of exposition gradually leads the audience away from the reality into the fictional reality of the play, and yet at the same time exposes its very fictionality. However, its most important function consists in relieving the internal communication system of the need to transmit expository information». M. Pfister ([1977]1988: 90

<sup>40</sup> 1926, 122-127.

<sup>41</sup> 1959: *passim*.

<sup>42</sup> Cf. A. Ubersfeld (1996:217) que considera esse dialogismo, um elemento constitutivo do ‘diálogo teatral’ (sinónimo de ‘linguagem dramática’, para a autora), mas de uma forma oblíqua.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

Por outro lado, o facto de uma tragédia se iniciar com uma reflexão de carácter sentencioso<sup>43</sup> despertaria, certamente, determinadas expectativas no espectador, ao mesmo tempo que propiciava uma transição lógica do mundo da audiência para o mundo do drama<sup>44</sup>. Demarcava-se o ‘início’ da obra de um modo gradual que ajudava a construir uma interrelação narrativa com o contexto teatral e a situação dramatizada na peça. A “acção” das personagens construía-se pela e na linguagem, pelo que os expedientes retóricos utilizados pelo poeta teriam de ser eficazes e plausíveis, de forma a estimular a participação imaginativa da audiência na ‘construção’ do significado da tragédia.

Se bem que a maior parte das peças euripídianas comece por um *incipit* gnómico<sup>45</sup>, constata-se que, em cada uma delas, se apresenta um formulação sempre diferente. Por exemplo na *Alceste*, *Andrómaca* e *Electra*, o monólogo abre com uma apóstrofe ‘cósmica’, ao passo que, nas *Suplicantes*, *Fenícias*, *Íon* e *Ifigénia entre os Tauros*, invoca-se uma figura divina. Em *Orestes* e nos *Heráclidas* o objecto de invocação é substancialmente diferente: a *physis* humana. O valor semântico e funcional do *incipit* de uma peça dependia da personagem que o verbalizava e da situação dramática em que se encontrava inserido, mas a forma de dialogismo discursivo que criava era quase sempre um indício de que a dramatização do mito iria ser ‘diferente’ e que para ‘fazer’ sentido, não dispensava a participação heurística da instância receptiva<sup>46</sup>.

Também não era indiferente que o *prologizon* pronunciasse a sua *rhexis* com a *skene* vazia ou ‘ocupada’, pois apesar de as figuras permanecerem silenciosas e estáticas, eles eram os destinatários intradramáticos ‘visíveis’. É verdade que a maior parte das peças abria

---

<sup>43</sup> Dever-se-á notar que a sentença parenética é também usual na conclusão de uma cena, de um episódio ou da própria obra. As ‘introduções’ e ‘conclusões’ gnómicas criavam, muitas vezes, um efeito de circularidade.

<sup>44</sup> Sobre a importância da interrelação dessas duas dimensões da realidade co-existentes no espaço do teatro vd. P. Easterling (1996).

<sup>45</sup> No ponto de vista de C. Segal (1992: 92 sqq.), estes inícios gnómicos conferiam uma «perspectiva cósmica» à representação do mundo do drama: «are forms of mythic narration that aim at a comprehensive view of human life seen in relation to nature and the gods, to the world above and the world below, to the crisis of the moment and the remote beginning of all things» (92-93).

<sup>46</sup> Nas *Leis* (655-6, 659, 669), Platão dá-nos a imagem do espectador ‘ideal’ do século V a.C que deveria ser uma entidade não só ‘emocional’ mas também ‘intelectual’. Ele seria capaz de reconhecer o que ‘via’, avaliar a arte da representação, porque entendia a *techne* do poeta, e fazer uma apreciação ético-moral. Esta ‘visão’ coincide, de certo modo, com a que a comédia aristofânica nos transmite. Todavia, mais tarde, Aristóteles iria desenvolver uma *theoria* diferente, que em termos de “recepção”, previa uma resposta emocional de carácter mais universal.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

com o *prologizon* sozinho em cena<sup>47</sup>, mas outras possibilidades dramáticas foram exploradas pelo poeta.

Por exemplo, nas tragédias que abriam com um «tableau», o *prologizon* aparecia sempre acompanhado por ‘figuras mudas’, como tivemos oportunidade de observar nos prólogos das tragédias que abriam com um “quadro de súplica”, nomeadamente, *Os Heraclidas*, *Héracles* e *As Suplicantes*. Nos *Heraclidas*, Iolau encontrava-se sentado diante do templo de Zeus, rodeado por um grupo de crianças que representavam os filhos de Héracles (1-72); no *Héracles*, enquanto Iolau pronunciava a *rhesis* inicial, Mégara e os seus filhos encontravam-se sentados nas escadas do altar de Zeus. A representação de uma cena ‘ritual’<sup>48</sup> como a ‘súplica’ não dispensava, por questões de verosimilhança, este tipo de enquadramento ‘colectivo’. Por outro lado, nas *Suplicantes*, não só a *skene* estava ‘ocupada’ por Adrasto prostrado diante do altar de Deméter e rodeado por uma “coro secundário” constituído por filhos dos Sete Heróis de Tebas, como o próprio coro de suplicantes já se encontrava posicionado na *orchestra*, à volta de Etra, que se encontraria, possivelmente, voltada para a audiência, à frente de um altar<sup>49</sup>. Recorde-se que o prólogo desta tragédia era constituído apenas por uma *rhesis* monológica e, por isso, necessitava de uma maior articulação com a «parte» subsequente, o párodo. Algo de semelhante viria a acontecer com *As Bacantes*, embora não comesçassem com um ‘quadro de súplica’ e a *rhesis* prologal fosse proferida pelo próprio deus do teatro que aparecia em cena sob a máscara de um ‘mortal’. Como tivemos oportunidade de salientar, nesta tragédia era também o elemento ritual que dava o tom à *rhesis* do deus e o facto de se apresentar como uma *persona* ‘mortal’ dava-lhe a possibilidade de assistir, na *skene*, à entrada do coro que, ao ritmo dos tradicionais «marching anapests», iniciaria a sua deslocação para a *orchestra* ainda antes de o prólogo terminar.

No *Orestes*, encontramos uma situação completamente diferente. Inicia-se também por uma «tableau» mas sem qualquer conotação ritual: numa cena com uma certa coloração

---

<sup>47</sup> É o caso de *Alceste*, *Medeia*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Electra*, *Íon*, *Fenícias* e *Ifigénia entre os Tauros*. Note-se, no entanto que em quatro destas peças, o *prologizon* era um deus que, na tragédia, nunca podia aparecer ao mesmo ‘nível’ dos homens.

<sup>48</sup> Sobre a interrelação entre “tragédia” e “ritual”, vd. W. Burkert (1966: 87-122), H. Foley (1985) e P. Easterling (1988: 87-109).

<sup>49</sup> Cf. R. Rehm (1988: 283 sqq.).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

‘doméstica’, Electra pronunciava a sua *rhexis*, sentada ao pé da cama do irmão, que permaneceria imóvel e a dormir durante todo o prólogo<sup>50</sup>.

Nas outras peças, em que o *prologizon* aparecia sozinho em cena, não seria, certamente, indiferente que a *rhexis* prologal fosse pronunciada por uma figura humana ou um deus. Na maior parte das peças euripídianas, o monólogo de abertura é pronunciado por uma figura humana que mal entra em cena começa logo a descrever a situação ‘presente’, referindo de uma forma mais ou menos breve o ‘passado’, e mostrando uma grande ansiedade em saber o que o ‘futuro’ lhe reserva. É o que se passa com a Ama da *Medeia*, de Iolau nos *Heraclidas*, de Andrómaca na peça homónima, de Etra, nas *Suplicantes*, do Lavrador, na *Electra*, de Anfitrião, no *Héracles*, de Ifigénia e de Helena, nas peças, cujos nomes figuram no título, de Jocasta, nas *Fenícias* e, por último, de Eletra, no *Orestes*. A narrativa de Polidoro no prólogo da *Hécuba* sugere uma situação intermédia – talvez de acordo com a própria condição ‘transitória’ que o espectro representava – entre o que era característico dos ‘monólogos de abertura’ pronunciados por homens e o que singularizava os monólogos divinos. Por vezes, há a tentação de supor que a epifania divina no prólogo produziria um efeito de ‘surpresa’ muito maior do que a entrada em cena de um vulgar ser humano. Todavia, com base no estudo dos prólogos, realizado no capítulo anterior, é fácil concluir que algumas das figuras, que desempenharam o tradicional papel de *prologizon*, se revelariam tão ou mais ‘inesperadas’ do que qualquer divindade, já para não referir o caso de Polidoro. Se por um lado, não era vulgar a tragédia incluir no elenco das suas *dramatis figurae*, personagens de uma condição social inferior<sup>51</sup>, ainda menos usual seria que a *rhexis* prologal fosse confiada a figuras humildes como a Ama da *Medeia* ou o Lavrador da *Electra*. Igualmente surpreendentes terão sido os prólogos da *Hécuba*, *Helena* e das *Fenícias*, se bem que por razões completamente diferentes. Na *Hécuba*, a peça abria com um espectro em cena a profetizar que o seu cadáver iria ser encontrado no decurso da acção e que, assim, a sua infortunada mãe tomaria conhecimento da sua morte; nas *Fenícias*, a aparição de Jocasta, a desditosa mãe-esposa de Édipo, que segundo a tradição se havia suicidado depois da terrível *anagnorisis*, seria tão imprevista que, possivelmente, alguns espectadores poderiam pensar que, diante dos seus olhos, estava um ‘fantasma’. Em *Helena*,

---

<sup>50</sup> Nesta peça, a técnica dramática utilizada por Eurípides foi analisada de uma forma brilhante por W.G.Arnott (1982: 11-28) que, acerca do prólogo, afirma: «the method is to prepare in advance for a tragic, shocking or frightening event by giving to the audience beforehand that piece of vital information which is withheld from the main victim of the forthcoming calamity» (14).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

o prólogo inicia-se com a própria protagonista em cena, deslocada em terras egípcias, que anunciava um facto ‘prodigioso’: é que existiam ‘duas’ Helenas, uma ‘verdadeira’ (e que dizia ser ela) e outra ‘falsa’, um *eidolon*. Ora esta informação criaria uma certa insegurança no espectador que, doravante, procuraria estar o mais atento possível para não se deixar ‘enganar’ pelas aparências. Estes exemplos parecem ser suficientemente elucidativos para perceber como, nos prólogos euripídianos, os efeitos de ‘surpresa’ e ‘suspense’ podiam ser explorados de muitos e variados meios, independentemente de se utilizarem figuras humanas ou deuses antropomorfizados.

No entanto, o aparecimento de figuras divinas no prólogo da tragédia<sup>52</sup> terá sido, certamente, considerado como uma das inovações mais ‘espectaculares’ do teatro euripídiano. E o caso mais paradigmático encontramos-lo numa das últimas peças euripídianas, *As Bacantes*, onde o próprio deus do teatro aparecia em cena ‘mascarado’ para proferir o prólogo da ‘sua’ peça.

Aparentemente, os deuses possuíam uma autoridade narrativa, muito superior à dos homens, para revelar a acção da peça, e as suas ‘profecias’ criavam a ilusão de que o ‘futuro’ da acção dramática estava, desde logo, traçado. No entanto, como observa Barbara Goward, esse expediente dramático revelar-se-ia um *dolo* que, só gradualmente, seria percebido pela audiência:

«Euripides capitalises on the supposition that the gods are omniscient: the opening position of the divine *rhêsis* with its lucid iambic trimetres reinforces this effect, as does the choice of the narrative medium itself, since (...) it is a property of narrative to have overall definiteness, to offer a full objective truth. On close examination, the divine prologue *rhêsis* in fact underlies the way continuous narrative can exercise a total and deceitful control over its material»<sup>53</sup>.

De facto, Eurípides impôs determinadas limitações à ‘autoridade’ dos deuses e à ‘verdade’ das suas predições proléticas. Em primeiro lugar, quando a função de *prologizon* era atribuída a um deus, ele era apresentado no mesmo espaço destinado às figuras humanas: a *skene*. As suas epifanias prologais apareciam, assim, situadas num plano completamente

---

<sup>51</sup> Esta questão foi objecto de análise no estudo de A.M. Michelini (1987: 179 sqq.), num capítulo intitulado “Electra: The ‘low’ style”.

<sup>52</sup> A opinião mais generalizada postula que os deuses, no prólogo, apareciam na *skene* e não na *mechane*, à excepção de Atena, na segunda parte do prólogo das *Troianas*. Cf. D.J. Mastronard (1990).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

diferente do que, tradicionalmente, se conferia ao *deus ex machina* do final. Por outro lado, em todas as peças, à excepção das *Bacantes*, a divindade aparecia no prólogo sempre como um *prosopon protatikon*, que desempenhava claramente um papel ‘exterior’ ao drama, e a sua actuação, para além de criar um efeito de distanciamento muito mais acentuado, construía uma espécie de ‘moldura cósmica’ para uma história que seres humanos iriam protagonizar. As suas narrativas organizam-se de forma a cumprir funções que estavam, normalmente, destinadas ao ‘monólogo de abertura’, com a única diferença de que comunicavam sempre uma predição do futuro que se destinava ao espectador porque só ele estava em condições de os ‘ver’ e ‘ouvir’ as suas ‘palavras’ no prólogo da tragédia. Nesse sentido, a função destes deuses era completamente diferente da dos que apareciam no final da peça<sup>54</sup> e, curiosamente, mais uma vez à excepção das *Bacantes*, nunca eram os mesmos. A presença e a actuação dos deuses no prólogo era um benefício concedido à audiência, mas porque eles eram imortais, as suas *personae* não criavam qualquer tipo de empatia. Quando eles ‘apareciam’, como seres antropomorfizados<sup>55</sup>, com o propósito de interferir na vida dos homens, causando-lhes dor e sofrimento, criavam no espectador uma adesão emocional imediata à personagem que eles iriam prejudicar. O caso mais paradigmático é o de Afrodite do prólogo do *Hipólito* que declara abertamente que, ‘naquele dia’, cumprirá a sua vingança<sup>56</sup>. Um comportamento algo semelhante é assumido por Díónysos nas *Bacantes*, mas os motivos religiosos que o sustentam, escamoteiam, pelo menos nessa fase inicial, a crueza da sua vingança.

De um modo geral, poder-se-á pensar que o significado trágico das profecias divinas dos prólogos (que à excepção das *Troianas*, se realizam sempre no ‘monólogo de abertura’) não se revelava tão importante pela sua onisciência, como pelo tipo de envolvimento que procuram obter da audiência, tanto a um nível emocional, como hermenêutico. Além de não destruírem o ‘suspense’, porque as suas predições nunca se cumpriam nos moldes pré-anunciados, serviriam para aumentar a ‘curiosidade’ do espectador que, à medida que ia descobrindo que afinal a acção se orientava num rumo diferente do previsto, ou pelo menos, com algumas surpresas, concentraria a sua atenção na vontade de compreender o ‘porquê’

---

<sup>53</sup> 1999:149.

<sup>54</sup> Cf. F. M. Dunn (1996: 66-67): Enquanto as profecias finais, tal como os *aitia*, descrevem eventos exteriores à situação dramática da peça, «Prophesies early in the play arouse suspense, anticipating events within the action rather than looking to a sequel beyond the end».

<sup>55</sup> Cf. A.P. Burnett (1970: 28) e B. Goward (1999:cap. 10).

<sup>56</sup> Veja-se a interpretação de M. Dunn (1996: 87 sqq.).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

dos acontecimentos<sup>57</sup>. A distância que os prólogos criavam entre os homens e os deuses contribuía também para reforçar a “ironia” da situação trágica que a peça visa representar. Uma epifania divina no princípio de uma tragédia indiciava um ‘começo’ trágico, pelo tom de constrição, de aporia ou de *ananke* que sugeria:

«Eurípides’ openings statements of divine order or justice regularly turn out to be painfully different from human notions of order or justice»<sup>58</sup>.

Quando as peças se encontravam encaixadas numa «moldura divina», o sentido trágico das acções humanas era experimentado de uma forma mais intensa, na medida em que se produzia um maior efeito de distanciamento do espectador. Em termos dramáticos, redefiniam-se os limites da *mimesis praxeos* dentro de uma perspectiva “cósmica” onde os planos divino e humano se encontravam, inexoravelmente, justapostos.

#### **3.2.2. Narratividade e Dramaticidade**

Os teóricos modernos têm proposto a ‘narração’<sup>59</sup> como um modelo de conceptualização humana, um modo de ordenar e compreender a realidade. A narrativa é um princípio organizador da acção humana; os homens pensam, percebem, imaginam e deliberam de acordo com estruturas narrativas. Trata-se de um modelo conceptual a partir do qual se inicia a compreensão do presente, recordando o passado e antecipando o futuro<sup>60</sup>.

Segundo M. Heath<sup>61</sup>, a tragédia apresenta-se como uma «narrative in dramatic form», e a sua ‘construção’ encontrava-se apoiada em quatro princípios basilares: «continuidade», «clausura», «diversidade» e «coerência». Em termos gerais, poder-se-á dizer que este autor concebe a «poética» da tragédia, com base numa intersecção fecunda das perspectivas

---

<sup>57</sup> Criava-se uma situação completamente diferente da que caracterizara a épica ou a lírica, pois, como observa C. Segal (1992:86), o facto de se evocar uma ‘autoridade’ divina no princípio de uma tragédia era, por si só, um indício de «perigo» ou «mistério».

<sup>58</sup> *Ibidem*. Cf. F. M. Dunn (1989:240).

<sup>59</sup> Cf. P. Ricoeur (1984) que promove a ideia de texto como um modelo para a acção humana. Relativamente ao conceito de ‘narrativa’ como uma forma primária de compreensão humana vd. Lois O Mink (1978: pp. 129-49)

<sup>60</sup> Cf. Kim L. Worthington (1995).

<sup>61</sup> 1987:124 e 107-108.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

aristotélica<sup>62</sup> e platónica<sup>63</sup>, sublinhando que a *mimesis praxeos* é um tipo de *poiesis* que se distingue dos outros tipos ‘narrativos’<sup>64</sup> por se apresentar sob a forma de *drama*. Efectivamente, na medida em que, como género dramático, a tragédia representa uma “história”, isso implica que à estrutura dramática da acção (do *mythos*, segundo Aristóteles) subjaz, por assim dizer, uma subestrutura narrativa, responsável, em última instância, pela organização sequencial do texto, que compreende um ‘princípio’, um ‘meio’ e um ‘fim’. Na teoria organicista e teleológica de Aristóteles, o princípio de ‘completude’ era indispensável aos «tou;° sunestw=ta° eu\ muvqou°» pois era necessário que «mhvq j oJpovqen e[tucen a[rcestei mhvq j o{pou e[tuce teleu=tan... »<sup>65</sup>. Ora esta evocação de Aristóteles, não pretende reacender qualquer tipo de discussão teórica acerca da «poética» da tragédia e, muito menos, estendê-la à tragédia euripídiana, que, como se sabe, não se conforma aos preceitos aristotélicos. O que será importante notar, neste momento, é que já para o Estagirita era óbvio que o drama ático devia apresentar-se como um texto ‘finito’<sup>66</sup>, sendo por isso necessário, que qualquer tragédia apresentasse um ‘princípio’ e um ‘fim, formalmente demarcados. E ao poeta competiria escolher o ‘começo’ e o ‘fim’ mais adequados, isto é, decidir em que ponto e de que modo devia ‘começar’ e depois ‘terminar’ a “história” que pretendia dramatizar.

O prólogo teria assim, como função primordial, ‘iniciar’ o drama, e através da “acção”, sobretudo verbal<sup>67</sup>, das personagens, começar a construir uma “história”, que ultrapassava as premissas tradicionais do mito porque era o produto de uma *muqopoiia* do poeta. O problema principal residia, porém, em encontrar um ponto de equilíbrio entre o *continuum* infinito do mito e a constrição ‘narrativa’ do *mythos* dramatizado. Aí o poeta desempenharia o papel fundamental, pois a ele competia encontrar uma ‘forma’ poética apropriada para ‘começar’ a peça.

---

<sup>62</sup> Cf. *Poet.* 1448 a 28 sqq

<sup>63</sup> Cf. *Rep.* 393-394.

<sup>64</sup> Cf. *Pl. Rep.* 392 d sqq.; *Arist. Poet.* 1447 a 16 sqq.

<sup>65</sup> *Poet.* 1450 b 33 – 35.

<sup>66</sup> A esta questão da finitude textual estão associadas outras muito mais complexas, e que se encontram normalmente relacionadas com a delimitação do segmento final de uma tragédia. Hoje, os termos ‘clausura’, ‘completude’, ‘desenlace’ entre outros são frequentes na terminologia literária, mas não tem sido fácil correlacioná-los com o termo aristotélico “êxodo”. Um dos autores que mais se tem ocupado desta problemática é F. M. Dunn (Cf. especialmente, 1985; 1996).

<sup>67</sup> Refira-se, no entanto, que esta primazia da ‘palavra’ verbalizada não era meramente uma convenção do género, como argumentou Peter Burian (1997:200): «Words are tools of power in tragedy. Tragic discourse is still responsive to a notion of the ominous quality of language itself...».

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

Eurípides foi, sem dúvida, o poeta que revelou uma maior preocupação compositiva pela «primeira parte constitutiva da tragédia». Como já tivemos oportunidade de observar, na maior parte das tragédias euripídianas, o prólogo não se confinava à *rhexis* de ‘abertura’, pois incluía ainda outras ‘partes’ complementares, que pela sua pertinência subordinada ou subordinante, desenhavam um espaço singular na textura dramática da tragédia. Se quisermos utilizar uma terminologia moderna, poderemos dizer que o prólogo na tragédia funciona como um primeiro ‘acto’<sup>68</sup> e, nesse sentido, pode ser considerado como uma unidade dramática dentro da totalidade da peça e estruturalmente muito semelhante aos episódios<sup>69</sup>. Mas se pensarmos como David Wiles<sup>70</sup> que «everything that happens on the Greek stage is manifestly laid out for the audience’s benefit», então as várias secções do prólogo construía uma espécie de «formal frame»<sup>71</sup> da acção da peça.

Ao contrário de Ésquilo e de Sófocles, que tendiam a minimizar a importância do prólogo na construção da tragédia, Eurípides explorará, quase até à exaustão, todas as potencialidades funcionais dessa primeira parte do drama. Combinando diferentes formas discursivas (*rhexis*, *estichomitia*, monódia), promovendo uma maior coordenação entre a *skene* e a *orchestra*, explorando os diferentes níveis do espaço cénico, rentabilizando o elemento ‘narrativo’, variando a ‘focalização’ e utilizando os *dissoi logoi*, o último dos poetas trágicos atenienses conferiu ao prólogo um papel na construção da tragédia nunca antes experimentado. Como diz O. Taplin,

«What matters, for dramatist and his audience, is the way he has shaped the story, the way he has turned it drama. The constraint is minimal: the scope for artistry enormous»<sup>72</sup>.

Embora as inovações artísticas de Eurípides tivessem sido muito proteiformes em relação à composição do prólogo, existem, no entanto alguns denominadores comuns a todos eles. Por exemplo, independentemente do modo como se encontram estruturados, todos os prólogos revelam uma propensão acentuada para a ‘narratividade’, que respeitava, no entanto, a estrutura dramática que o género reclamava. A tonalidade narrativa presentia-

---

<sup>68</sup> Cf. O. Taplin ([1977]1989:58) e M. Heath (1987:137).

<sup>69</sup> Segundo K. Aichele (*in* W.Jens1971: 47 sqq.), *ejpeisovdion* era, já no século V a. C. um «termo técnico», mas O. Taplin defende uma opinião contrária ([1977]1989:57). Sobre esta problemática vd. R. Friedrich (1983: 34-52)

<sup>70</sup> 1991: 53, n.6.

<sup>71</sup> Cf. B. Goward (1999:122):« Instead of oracles and dreams, Euripides’ preference is for an introductory narrative which makes a formal frame for the play’s action.».

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

se tanto nas formas discursivas, como nas próprias coordenadas espacio-temporais que o *logos* das personagens construía.

Nesse sentido, os elementos do passado não apareciam narrados tal qual aconteceram, mas mediados e modelizados por uma interpretação presente<sup>73</sup>. No drama, essa modelização estava ao cargo dos caracteres que interpretavam as antigas figuras do mito numa linguagem presente e numa situação concreta, apesar de ficcional. Da história passada, transitava-se para o presente do *hic et nunc* e, só então, se iniciava a representação da situação dramática da peça. A apresentação do espaço e das personagens obedecia sempre a uma perspectiva pessoal e as diferenças explicavam-se, em parte, pela ressonância que os temas versados produziram na época contemporânea<sup>74</sup>.

A estruturação temático-estrutural do *mythos* devia originar um processo de *estranhamento*, que levasse o espectador a concentrar toda a sua atenção na história representada. As inovações introduzidas pelo poeta, sobretudo ao nível do mito, só seriam dramaticamente eficazes, se fossem percebidas pela audiência que, no antigo teatro grego, seria, por certo, muito numerosa e heterogênea<sup>75</sup>. Um dos momentos mais importantes para se tentar a *captatio benevolentiae* era, sem dúvida, o prólogo, que, na tragédia, como tanto se tem insistido, nunca se dirigia directamente *ad spectatores*. Mas Eurípides soube utilizar esse momento inicial para orientar a percepção dos espectadores para as suas ‘inovações’, fornecendo-lhes toda a informação que pensava ser necessária. Por isso, o ‘passado’ que os outros poetas trágicos haviam minimizado, nos prólogos euripídianos torna-se mais volumoso porque era absolutamente indispensável que o espectador percebesse que Andrômaca era concubina-serva de Neoptólemo, que Electra tinha casado com um Lavrador, que Helena era uma esposa virtuosa, que Ifigénia tinha sido levada por Hermes para a região dos Tauros, que Jocasta estava viva, enfim, que até o deus do Teatro estava disfaçado de ‘mortal’.

Não podemos, porém, esquecer que a tragédia foi escrita para ser representada e, que no teatro, o ritmo de percepção era muito mais rápido e o espectador não dispunha de

---

<sup>72</sup> [1978]1995:163.

<sup>73</sup> Cf. por exemplo, J.C. Kamerbeek (1958), A. Garzya (1970), R. Eisner (1979), J-P. Vernant & P. Vidal Naquet ([1986]1995:cap.4), P.D. Arnott (1989:163), P. Easterling (1997: cap. 7) e P. Burian (1997: 178-206).

<sup>74</sup> A propósito da interacção que existia entre a tragédia e os eventos contemporâneos, C. Peeling (1997:217), concluiu: «Tragedy affords a model for reading real life, but real life also affects the way the audience read – that is hear, interpret, and respond to – the tragedy which they see».

<sup>75</sup> Vd. A.M. Erp Taalman Kip (1990) e S. Goldhill (1997: 54-68).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

tempo para prestar atenção a todos os detalhes<sup>76</sup>. O poeta teria de encontrar estratégias adequadas para que os pormenores mais importantes não passassem despercebidos, e isso só seria possível pela combinação de duas técnicas complementares: a do *telling* com a do *showing*. A representação trágica ‘narrava’ uma “história”, que o espectador pudesse seguir, com relativa facilidade, através do *drama* das personagens. Mas o que se passava em cena deveria ser, na tragédia, uma *mimesis* da realidade (um ficção, um ‘jogo do faz-de-conta) e tanto os actores como o público tinham consciência da sua natureza fictícia e, por isso, não estranhavam a ‘artificialidade’.

Como qualquer texto dramático, a tragédia era concebida para ser representada num espaço<sup>77</sup> limitado e num tempo presente, e, por essa razão, o ‘cenário’ possuía também uma função narrativa muito importante, pois para que a representação espectacular fosse seguida com interesse era necessário fixar, com alguma precisão, as coordenadas espaço-temporais da história. No entanto, se a dimensão cénica de uma peça era, por um lado, imprescindível à estruturação da acção dramática, por outro lado, apresentava-se como uma informação redundante, integrante, produzida a pensar, sobretudo, na audiência .

As limitações das possibilidades técnicas e cénicas do teatro grego<sup>78</sup> explicam que muitos acontecimentos não pudessem ser representados perante os olhos dos espectadores. O *logos* actuava, assim, como indicação cénica: incluía alusões implícitas ou explícitas a localizações espaço-temporais, a entradas e saídas das personagens<sup>79</sup> e à sua própria movimentação em cena. A capacidade evocativa da ‘palavra’ superava, deste modo, as

---

<sup>76</sup> P. Arnott (1989: 163) acredita que «in Greek tragedy the inconsistencies are less apparent, because the story acts as a controlling factor. Drawn from the *publica materies* of myth and legend, it is not the dramatist’s invention: it brings its own logic with it».

<sup>77</sup> Na tragédia grega, o espaço deve ser concebido como o ‘lugar’ em que se movimentavam os actores e o coro. Esse ‘lugar’ não se reduzia ao espaço físico do teatro, concretamente perceptível para o espectador, mas englobava outros espaços invisíveis, reais ou imaginários, construídos pelo discurso das personagens. Poderemos dizer, de uma forma muito esquemática, que o ‘espaço’ teatral da tragédia compreendia três níveis muito diferentes, se bem que interrelacionados: o espaço físico da cena (cénico), os espaços extracénicos e um espaço ‘imaginário’, construído pelo espectador. A arquitectura cénica era, todavia, determinante para o funcionamento de qualquer um desses ‘espaços’ que se construíam em função da perspectiva do espectador. Sobre a importância destes «três espaços» na tragédia euripídiana vd. S. Said (1989: 108 sqq.).

<sup>78</sup> Normalmente, pensa-se que o teatro grego pressupunha uma ‘actuação’ estatuesca, mas a avaliar pelos textos que nos chegaram, essa ideia não parece corresponder, completamente, ao que aconteceria nas representações espectaculares do século V a C. Por exemplo, e baseando-nos apenas nos prólogos euripídianos, não é difícil supor que se previa uma certa ‘mobilidade’ para os actores. Por exemplo, o acto de se ajoelhar ou a atitude de se prostrar perante um altar, num ‘quadro de súplica’, a entrada ‘inesperada’ de figuras em cena, os gestos de abraçar ou de afastar alguém, de pousar ou de pegar num objecto, aparecem constituir alguns indícios de que, para além da imobilidade facial, originada pelo uso da máscara, os actores não actuariam de modo tão estático quanto, à primeira vista se poderia pensar. Cf. A Pickard-Cambridge ([1968]1991: 171-176).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

carências de um “texto secundário” que, segundo as convenções teatrais da época, era inexistente. Daí, já Aristóteles reconhecer a importância da *semiosis* ‘visível’, a tal «parola cénica» de que nos fala Eric Haveloc<sup>80</sup>. Através da cenografia verbal expunham-se as coordenadas espaço-temporais de um evento, que o espectador, na maior partes das vezes, teria de construir imaginariamente, pois a cena grega era praticamente muda, só se materializava na palavra. Absolutamente indispensável seria, porém, a cooperação interpretativa do espectador.

Os poetas trágicos tendiam a explorar os locais geográficos das histórias tradicionais de uma forma metonímica, e Eurípides foi, certamente, o poeta que melhor soube utilizar os benefícios que uma narrativa cénica podia trazer à construção das suas peças. Em muitas tragédias, a primeira informação fornecida no prólogo é de carácter cénico<sup>81</sup>. É prática comum de Eurípides utilizar apóstrofes geográficas como formas de *incipit* que despertavam determinadas expectativas na audiência, ao mesmo tempo que preparavam a realização cénica da acção. Para além de serem um elemento formal pertinente, com uma função claramente informativo-referencial, podiam ser exploradas em sintonia com as diferentes situações dramatizadas pelas peças. A *deixis* espacial tinha, simultaneamente, uma função situacional e um valor semântico e aparecia articulada com as indicações temporais que, por sua vez, adquiriam um valor cénico, porque indicavam a cronologia, estática ou dinâmica, do *kosmos* dramático. O tempo da enunciação, *aqui*, aparecia inseparavelmente ligado ao espaço, *agora*.

O valor dramático da *deixis* temporal surgia das expressões da personagem que mostravam uma postura perante o presente, um olhar para o passado e, algumas ocasiões, uma previsão do futuro. Uma vez que o processo dramático da tragédia era *mimético*, estava intimamente ligado à enunciação e a um contexto pragmático material, autogerado pelo discurso dos caracteres. A localização da história encontra-se, geralmente, entre as primeiras indicações de algumas peças, mas não podemos esquecer que o espaço ‘trágico’<sup>82</sup> ia muito além dos limites físicos do teatro; ele era também uma construção ‘narrativa’ que convocava a *phantasia* do espectador. O modo original como Eurípides explorou as possibilidades

---

<sup>79</sup> Recorde-se que O. Taplin ([1977] 1986) foi um autor pioneiro na investigação desta problemática, pela suma importância que detinha ao nível do processo de estruturação formal da tragédia.

<sup>80</sup> 1980: 61-113.

<sup>81</sup> Cf. *Alc.* 1-2, *Supp.* 1-2, *Ion* 5, *Tro.* 4, *El.* 1, *Hel.* 1-7, *Phoen.* 4 e *Bac.* 1.

<sup>82</sup> Vd. o excelente estudo de S. Said (1989: 107-136) sobre o significado e a função do “espaço” nas tragédias euripídisas

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

cénicas e extra-cénicas do teatro só poderá ser percebido se pensarmos, como Suzanne Saïd, que

«l'espace théâtral n'est pas seulement une réalité physic. Il est aussi, et surtout, une réalité textuelle (...) il y a aussi, au-delà de ces lieux intégrés dans la presence de la tragédie, tous les lieux, réels ou imaginaires, associés à l'histoire passée ou future des héros»<sup>83</sup>.

O cenário argivo da *Electra* e, na *Helena*, o exotismo do Egipto, criariam, certamente, determinadas expectativas que iriam ser ou não confirmadas no decurso da acção. A justaposição de dois locais, um mais antigo e outro mais moderno, abria outras possibilidades ao poeta, quer no tratamento do mito quer na própria construção temática-formal da peça. Por exemplo, a utilização de dois locais e uma viagem entre eles para introduzir o 'background' relevante, é uma estratégia comum a várias peças: em *Medeia*, Argos e Cólquida/ Corinto; em *Andrómaca*: Tebas/ Ftia; nas *Bacantes* Tebas / Citéron; e, por último, em *Íon*, Delfos / Atenas. A relação metonímica entre o local do culto e divindade era também profundamente explorada pela 'narrativa cénica'. Basta recordar os prólogos em que o monólogo é proferido por um deus. No caso de *Hipólito* e das *Bacantes*, existe mesmo uma indiscutível intenção etiológica<sup>84</sup>, que, normalmente, estava reservada para as intervenções finais do *deus ex machina*. Mas ainda em relação ao prólogos divinos, Eurípides revelou-se um poeta engenhoso e perspicaz no modo como arquitectou a 'aparição' cénica de um deus: porque se estava no início da peça, a epifania divina teria de

---

<sup>83</sup> 1989: 108. Para esta autora, o conceito de 'espaço' compreende a interrelação de três dimensões espaciais: «l'espace concrete du théâtre, le "hors-scène" et l'espace imaginaire».

<sup>84</sup> Sobre a presença 'anómala' de um *aition* no prólogo do *Hipólito*, F. M. Dunn (1996: 89) tece o seguinte comentário: «Not only do we have a closing device in the prologue, but we have one that promises future commemoration on the protagonist death.». É que, na opinião deste autor, «Hippolytus begins at the end. As the play gets under way, it seems that the action is already finished, and the hero of the drama is as good as dead» (88). Recorde-se, ainda, que, no final, Ártemis fornecerá um novo *aition*, mas desta vez referente ao culto de Hipólito em Trezena.

No caso das *Bacantes*, o elemento etiológico está na origem da acção da peça: Dioniso veio para instituir o seu culto em Tebas. Sobre o prólogo desta peça, B. Gowdard (1999:157) escreveu: «Euripides give Dionysus the most *dolios* prologue-*rhêsis* of any surviving play, no doubt arousing and subverting expectations about details of *his* version».

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

ser encenada de um modo diferente<sup>85</sup>, pois também diferente era o motivo que trazia os deuses à ‘cena’<sup>86</sup>:

«The placement of gods in the prologue invites the audience to criticise their role in human affairs»<sup>87</sup>.

Tal como as figuras divinas era também na *skene* que os deuses faziam as suas epifanias prologais, pois os motivos que os levavam a intervir estavam relacionados com a situação dramática da peça e não com factos circunstanciais ‘exteriores’ ao mundo do dram, como acontecia, normalmente, no êxodo. A única excepção prende-se com a aparição *ex machina* de Atena na segunda parte do prólogo das *Troianas*, mas porque, nesta peça, a aparição no *mechane* aparece conjugada com o elemento etiológico, características típicas do ‘desfecho’, F. M. Dunn é de opinião que

«the beginning and the ending of this play show that the structure of the action has been inverted (...) the ending includes none of the features usually found in the epilogue, while the prologue includes a number of features usually found only in the ending»<sup>88</sup>.

Nas denominadas ‘tragédias políticas’, o local geográfico em que se situa a acção teria uma importância redobrada para a construção do sentido da peça. Nos *Heraclidas*, o Templo de Zeus em Maratona é o local em que se constrói o ‘quadro de súplica’ e Iolau é muito cuidadoso na identificação do local. Zeus torna-se o centro estável da ordem e define a acção. Nunca é explorada a sua paternidade de Hércules, é apresentado como uma abstracção, uma expressão poética da ordem universal. Neste caso particular, o cenário adquire um valor simbólico muito peculiar.

Também na *Andrómaca* se dá uma exploração do ‘espacial’ da acção dramática. Estabelece-se um segundo espaço (extracénico) importante para a temática: Tróia. O altar da ninfa Tétis, que aparecerá no final como *dea ex machina*, constituiu, simultaneamente, o

---

<sup>85</sup> No êxodo, o *mechane* era, normalmente, utilizado para encenar as epifanias dos deuses, que, no entanto, também podiam aparecer no *geologeion*, como acontecia com os Dioscuros, no final da *Electra*. Cf. P. Arnott (1961), N.C. Hourmouziades (1965), A. Pickard-Cambridge ([1968]1991), M. Halleran (1985), H-J Newiger (1989) e D.J. Mastroraro (1990).

<sup>86</sup> Vd. F.M. Dunn (1996: 28 sqq.) que acerca da utilização do expediente teatral do *geologeion* (gea; aipo; mhcanh=), apresenta a seguinte conclusão: «Euripides’ regular use of the deus ex machina is remarkable».

<sup>87</sup> B. Gowdard (1999:151).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

local do culto e o local geográfico. As terras distantes de Aquiles situam-se na Ftía e Tétis, a deusa tutelar do altar, responde os membros da sua família. O cenário, nesta peça, pressupõe um outro *topos* extra-cénico, as míticas planíces de Tróia, que permite explorar todos os temas da peça numa dupla perspectiva.

Nas tragédias de temática bélica o espaço dramático<sup>89</sup> adquire uma importância decisiva para o sentido trágico da acção<sup>90</sup>: Tróia era sinónimo de guerra e de todas as suas devastadoras e terríveis consequências; Tebas era normalmente, utilizava como um *topos* que funcionava como um anti-modelo de Atenas<sup>91</sup>, um espaço trágico privilegiado, onde dominavam a tensão e o conflito.

#### **3.3.3. A *muqopoiiva* de Eurípides na 'recriação' da tragédia: algumas considerações gerais**

Como os outros poetas trágicos, Eurípides construiu as suas peças a partir de um número restrito de histórias mítico-lendárias provenientes de um passado distante que faziam parte da memória colectiva de uma comunidade e já haviam sido dramatizadas, vezes sem fim, pelos seus antecessores. No seu tempo, a tragédia era um género dramático canónico e os temas trágicos pressupunham o cotejamento das figuras lendárias de sempre com uma série de motivos recorrentes como a *hikesia*, a *soteria*, o *nostos*, a *anagnorisis*, o *gamos*, a *mania*, entre outros, em cenários topologicamente confinados a 'lugares' que, há muito, haviam deixado de existir. Estas restrições geneológicas impulsionavam os poetas a fazer da 'tradição' uma verdadeira força motriz da sua *poiesis*, que pelo facto se (re)presentar como uma forma de *drama*, exigia que as acções dos caracteres se repetissem, mas de um modo sempre diferente. Um bom poeta trágico tinha de representar uma história

---

<sup>88</sup> 1993:24. Logo a seguir, o A. acrescentará: «Since the prologue speech of Poseidon is followed by a concluding prophecy (...), the opening scene seems to combine prologue epiphany with *deus ex machina*, exhausting the devices of beginning and ending before the plays has begun» (28).

<sup>89</sup> Anne Ubersfeld ([1977]1996: 123) define o espaço dramático em geral como o espaço representado no texto, ou seja, como a espacialização das situações dramáticas, tal como se constroem no texto e que actuam como conotadores da *mimesis* espacial: «le théâtre construit un space, non seulement structuré, mais où les structures deviennent signifiantes, un univers spacialisé où le hasard devient intelligible».

<sup>90</sup> Não podemos esquecer que as primeiras representações trágicas tinham como audiência um *demos* predominantemente ateniense e, por isso, não seria indiferente que as peças explorassem temas bélicos, pois, citando as palavras de C. Peeling (1997: 216), «the sufferings of war were vividly familiar, and (...) some of the states treated negatively on stage – especially Thebes and Spart – were prominent among her enemies». Cf. J. Redfield (1990: 325-6) J. Gregory (1991: 6-7) e J. Mossman (1995: 10-11) S. Goldhill (1997:55 sqq.).

<sup>91</sup> Cf. F. I. Zeitlin (1992:130-167).

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

antiga de uma forma ‘inovadora’, pois só, assim, poderia merecer o ‘aplauso’ do seu público. Nessa perspectiva, e como sugere Peter Burian,

«Tragic praxis can be seen as a complex manipulation of legendary matter and generic convention, constituting elaborate networks of similarities and differences at every level of organization»<sup>92</sup>.

A tragédia euripídiana alimentou-se, como não podia deixar de ser, de uma tradição mítica ancestral, mas o modo como o seu *drama* foi estruturado mostrava um elevado grau de ‘inovação’ artística, tanto poética como teatral, que só um *poietes sophos*<sup>93</sup> e um dramaturgo ‘experiente’ como Eurípides seria capaz de alcançar. Com ele a tragédia conheceu outros tipos de configuração dramática, em que o debate com o passado se exprimia, na cena, pela acção de figuras individualizadas que encarnavam a tensão trágica entre passado e presente, entre mito e realidade. Segundo Antonio Garzya, «la nouvelle conception de l’homme fut à son tour la base d’ une dramaturgie nouvelle»<sup>94</sup> , onde as inovações mais audaciosas se combinaram com os recursos retórico-estilísticos herdados da tradição poética anterior.

Com Eurípides, a composição da tragédia tornou-se cada vez mais complexa, não só em termos da intriga, como ao nível das próprias micro-estruturas que colaboravam na construção da totalidade. No prólogo, é visível a atenção que o poeta conferiu aos mais pequenos detalhes e a preocupação em esboçar uma (re)apresentação clara e eficaz do primeira situação dramática do drama. A tendência para conferir um espaço mais amplo e diversificado à ‘actuação’ das personagens que se foram tornando mais numerosas, fez com que o mito aparecesse muitas vezes reduzido à sua ‘forma’ narrativa, porque eram nas ‘acções’ das personagens e no seu *logos* que se concentrava o *drama*, mais ‘humanizado’ e menos ‘heróico’, mais ‘naturalista’ e menos tradicional.

A pluridiscursividade contribuiria, por outro lado, para acentuar a ambiguidade das palavras que definiam os caracteres como seres humanos condenados a viver de acordo com as limitações da sua condição. Muitas vezes vítimas da sua própria ilusão, acreditavam que as suas decisões e as suas escolhas podiam ser tomadas fora do enquadramento mítico

---

<sup>92</sup> (1997:179). Como nota o A., «such praxis supplies the poet with constructive elements predisposed to favour certain actions , character types, issues, and outcomes, and provides the audience with a significant frame or control for the interpretation of what they are witnessing» (179).

<sup>93</sup> Cf. R.P. Winnington –Ingram (1969: 127-142).

<sup>94</sup> 1970 42:

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

que as envolvia e ditava o rumo das suas acções. Como o poeta não podia ‘escolher’ com total liberdade a ‘forma’ de dramatizar o mito, também as figuras da tragédia não podiam sair do ‘lugar’ que o mito lhes destinara. Elas podiam revelar-se mais humanizadas, mais próximas do ‘tempo’ do espectador, mais livres de tomar as suas próprias decisões, mais convencidas de que podiam interferir no rumo das suas vidas, mas elas eram ‘seres de papel’, figuras de um mundo ficcional, cujas raízes as prendiam, inexoravelmente, a uma tradição mítica que fazia parte da memória colectiva de uma comunidade, inicialmente grega e, posteriormente, universal.

Nesta perspectiva, a tragédia nunca podia transpor as barreiras mundo ficcional que a *poiesis* construíra para o mito e, por isso, o significado trágico das acções que representava provinham de uma ‘ficção’ tal como a própria ‘visão’ do espectador:

«Les oeuvres des dramaturges athéniens, d’un même mouvement, expriment et élaborent une vision tragique, une façon nouvelle pour l’homme de se comprendre, de situer dans ses rapports avec le monde, les dieux, les autres, avec soi-même aussi et ses propres actes. Du même qu’ il n’y a point d’oreille musicale en dehors de la musique et de son développement historique, il n’y a pas vision tragique en dehors de la tragédie e du genre littéraire dont elle fonde la tradition»<sup>95</sup>.

J. P-Vernant considerou, precisamente, que um dos aspectos mais positivos da tragédia foi o de ela ter desempenhado um papel decisivo na “consciência do fictício”. A cisão entre o mundo do drama e mundo real aparecia como uma marca idiossincrática da tragédia e, em última instância, a sua principal razão de ‘existir’ e da sua sobrevivência.

Ainda a propósito da tensão que, na tragédia euripídiana, se criava entre o mito a situação dramatizada, C. Whitam escreveu:

«He[Euripides] constantly reminds his audience that he is making what they see before them, whereas the two earlier poets foster illusion that the mythic tale is creating or recreating itself»<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> J-P. Vernant & P. Vidal Naquet ([1986]1995: 214). Recentemente, W. Storm (1998:81) veio completar, de certo modo, estas palavras de Vernant, acrescentado. «Whereas vision and tragedy are man-made, the tragic is not; it is, rather, a law of nature, a specific relation of being and cosmos. It is here, in fact, that we can identify what is perhaps the most critical factor in our consideration of the tragic as an a priori: the tragic as the eternal source of tragic drama, not only at the site of his Greek origins but continually».

<sup>96</sup> 1974: 114. Este autor defende que é a tragédia euripídiana é aquela que foi mais ‘marcada’ pela *persona* do poeta.

### III. O prólogo na tragédia euripídiana

Uma *mithopoética* mais «caleidoscópica», permitiu a Eurípides experimentar outras «formas» de composição, talvez mais arcaicas e artificiais no seu ‘estilo’, mas mais ‘inovadoras’ porque possibilitavam uma reconfiguração trágica ‘diferente’ das tradicionais histórias lendárias.

O uso do mito era uma convenção da tragédia grega, e todos os poetas procuraram explorá-la de uma forma dialéctica que fosse capaz de gerar uma tensão ‘trágica’ entre a tradição e a situação dramatizada. Porém, podemos pensar que Eurípides descobriu uma ‘nova’ forma de tragédia porque a sua ‘recriação’ do mito, converteu-se num desenho poético que esboçava os contornos irónicos de dois ‘mundos’ coexistentes, mas inexoravelmente distintos: um, porque era modalizado pelo ‘ficção’, e por isso pertencia ao domínio do imaginário; o outro, porque fazia parte da vivência real, onde se encontrava modelizada a existência humana. A cisão entre essas duas dimensões atenuava-se, temporariamente, no espaço do *theatron*, mas isso só era possível quando a ‘ilusão’ escamoteava a ‘artificialidade’ do *drama*.

## CONCLUSÃO

*Por entre os antigos, Eurípides sobretudo estava tão seguro da sua arte, que mostrava quase sempre antes aos espectadores a finalidade aonde os queria conduzir (...) Não temia dar conhecimento adiantado aos espectadores daquilo que só um deus podia saber sobre a acção que se preparava; e prometia a si próprio comovê-los a seu bel-prazer, não tanto com a ajuda dos factos, mas pela maneira como os apresentaria.*

(Lessing, *A dramaturgia de Hamburgo*)

As duas epígrafes que serviram de moldura ao presente trabalho pretenderam, tão somente, ilustrar a controvérsia que envolve a interpretação do prólogo na tragédia euripidiana. Não foi por acaso que se escolheram dois autores eméritos no domínio da investigação da tragédia grega, temporalmente muito próximos, mas indiscutivelmente distantes nas opiniões que expressaram. Percebe-se, portanto, que o prólogo é considerado, desde há muito, um “espaço” problemático na tragédia de Eurípides, cuja complexidade tem vindo a ser, continuamente, sublinhada pelos investigadores que dela se têm ocupado, ao longo destes séculos.

Eurípides foi, tradicionalmente, considerado como o poeta trágico ateniense mais “inovador”, e a sua “arte” de compor tragédias, aquela que terá causado maior impacto na audiência do seu tempo e a que maior controvérsia viria a suscitar no panorama crítico das épocas subsequentes, desde a Antiguidade até aos nossos dias. De um ponto de vista formal, os prólogos e os êxodos constituíram dois dos *topoi* favoritos da crítica, especialmente quando se procurou denegrir a técnica dramática do poeta. Não raro, se registou a tendência para se

considerar que o prólogo, na tragédia euripídina, era um elemento ancilar, carente de contextualização no enquadramento dramático da peça, uma convenção insipiente que visava apenas beneficiar o espectador.

O processo de estruturação formal dos prólogos das tragédias euripídicas, que hoje conhecemos, denota, no entanto, um complexo trabalho de construção, tão minucioso nos detalhes, tão flagrante na verdade psicológica, que nos deixa a impressão de que o último dos poetas trágicos atenienses soube manobrar, com audaciosa liberdade e indiscutível mestria, a estrutura compositiva da “primeira parte” das suas peças, de modo a transformá-la num verdadeiro ‘princípio’ funcional da tragédia.

Um dos requisitos mais importantes para que um peça atingisse a sua própria fisionomia trágica prendia-se com a configuração da situação dramática inicial da peça e a exposição dos ‘antecedentes’ necessários ao desenvolvimento posterior dos eventos no curso da obra. Esse requisito foi cumprido por Eurípides, um dramaturgo consciente do seu *métier*, mas sempre atento à dinâmica evolutiva do género que cultivava. A heterogeneidade compositiva que caracteriza os prólogos euripídicos indicia uma intenção construtiva, preocupada em seleccionar os procedimentos discursivos mais adequados à apresentação da situação inaugural do drama. O monólogo tornou-se uma forma de ‘abertura’ convencional, mas a diversidade de situações dramáticas em que aparece integrado, não lhe outorga a regularidade funcional esperada. Por outro lado, regista-se a tendência de ele aparecer articulado com outras estratégias discursivas (o diálogo e a monódia), propiciando, assim, diferentes modulações retórico-formais, semântica e estruturalmente ajustadas à peça em que se integram.

Mesmo recusando-se uma abordagem historicista de tipo periodizadora ou tipológica, não passa despercebido que, no processo de construção deste género de poesia dramática – na época, inteiramente, vocacionado para o teatro – os contornos formais do texto eram os “pontos” mais sensíveis à mudança da mentalidade e de gostos da audiência coeva, que se tornara cada vez mais numerosa e heterogénea, e acima de tudo, desejava ser surpreendida e emocionalmente “afectada” pela *mimesis praxeos* que a tragédia representava. O sucesso de uma peça não dependia, apenas, dos temas versados, mas sobretudo do modo como as *acções* dos caracteres eram agenciadas e podiam “afectar” o espectador. Por conseguinte, um *poietes* perspicaz como Eurípides percebeu que a *poiética* da tragédia não podia ser indiferente ao contexto teatral a que as suas peças se destinavam. Sem prejuízo de descurar a *totalidade* do drama, o poeta passou a revelar uma maior preocupação construtiva por determinados

elementos estruturais, susceptíveis de serem trabalhados isoladamente, antes da posterior integração no *todo* em que se articulavam.

O prólogo, pelo lugar de destaque que detinha na configuração formal do drama, estava destinado a exercer múltiplas funções, predominantemente de natureza expositiva, mas porque nunca alcançou uma autonomia textual comparável à que viria a apresentar em outras estéticas dramáticas posteriores, ele continuou a exercer, na tragédia euripidiana, a sua função primordial: ‘iniciar’ o *drama*.



# BIBLIOGRAFIA

## 1. Edições, Traduções e Comentários

### 1.1. Tragédia

- Ésquilo

Eduard FRAENKEL. [1950]1998. *Aeschylus: Agamemnon*. Vol. I, II, III. Oxford. Clarendon Press.

A.F. GARVIE.[1986]1987. *Aeschylus: Choephoroi*. Oxford. Clarendon Press.

M. GRIFFITH. 1985.*Aeschylus. Prometheus Bound*. Cambridge.

James C. HOGAN. 1984. *A Commentary on the Complete Greek Tragedies: Aeschylus*. Chicago-London, University of Chicago Press.

G. O. HUTCHINSON. [1985]1999. *Aeschylus: Seven Against Thebes*. Oxford. Clarendon Press.

Anthony J. PODLECKI. [1970] 1991. *Aeschylus. The Persians*. Bristol Classical Press.

\_\_\_\_\_1989. *Aeschylus.Eumenides*. Warminster. Aris & Philips.

M. de Oliveira PULQUÉRIO. 1991. *Ésquilo:Oresteia*.Lisboa. Edições 70.

\_\_\_\_\_.1992. *Ésquilo: Persas*. Coimbra. INIC.

Herbert Weir SMYTH. [1992]1996. *Aeschylus. Suppliant Maidens, Persians, Prometheus. Seven Against Tebas*. Vol I. Cambridge, Mass. Harvard University Press.

\_\_\_\_\_. [1926]1995. *Aeschylus.Agamemnon, Libation-Bears, Eumenides, Fragments*. Vol II. Appendix by Hugh Lloyd-Jones Cambridge, Mass. Harvard University Press. [1926]1995.

Alan H. SOMMERSTEIN. [1989]1995. *Aeschylus.Eumenides*. Cambridge University Press.

Ana P. Quintela SOTTOMAYOR. 1968. *Ésquilo: As Suplicantes*. Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos.

\_\_\_\_\_. 1992. *Ésquilo: Prometeu Agrilhoado*. Lisboa. Edições 70.

-Sófocles

- Andrew BROND. 1987. *Sophocles: Antigone*. Warminster. Aris & Philips.
- Malcolm DAVIES. [1991]1998. *Sophocles. Trachiniae*. Oxford. Clarendon Press.
- P. E. EASTERLING. 1982. *Sophocles. Trachiniae*. Cambridge University Press.
- José Ribeiro FERREIRA.1979. *Sófocles. Filoctetes*. Coimbra INIC.
- Maria do Céu Zambujo FIALHO. 1979. *Sófocles. Rei Édipo*. Coimbra INIC.
- \_\_\_\_\_ [1984] 1989. *Sófocles. As Traquírias*. Coimbra. INIC.
- \_\_\_\_\_ 1996. *Sófocles: Édipo em Colono*. Coimbra. Minerva.
- A.F. GARVIE. 1998. *Sophocles. Ajax*. Warminster. Aris & Philips.
- James C. HOGAN. 1991. *A Commentary on the Plays of Sophocles*. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University.
- R.C. JEBB. 1965. *Sophocles. The Plays and Fragments*. Amesterdan.
- J. H. KELLS. [1973]1997. *Sophocles. Electra*. Cambridge.
- Hugo LLOYD-JONES & N.G. WILSON. 1990. *Sophoclis Fabulae*. Oxford Classical Texts.
- Maria Helena da Rocha PEREIRA. 1984. *Sófocles. Antígona*. Coimbra. INIC.
- W.B. STANDFORD.[1981]1999. *Sophocles. Ajax*. Bristol Classical Texts.
- R.G. USSHER. 1990. *Sophocles. Philoctetes*. Warminster. Aris & Philips.
- W.B. WEBSTER. [1970]1985. *Sophocles. Philoctetes*. Cambridge

-Eurípidés

***Alceste***

- D. CONACHER. 1988. *Euripides: Alcestis*. Warminster, Aris and Philips.
- A. M. DALE. [1954] 1999. *Euripides: Alcestis*. (Edited with Introduction and Commentary). Bristol Classical Press.
- J. DIGGLE. 1984. *Euripidis Fabulae* Tomus I. Oxonii.
- D. KOVACS. 1994. *Euripides*. Vol.I. Harvard University Press. Loeb Classical Library.
- M. O. PULQUÉRIO & M. Alice N. MALÇA.1973. *Eurípidés. Íon*. In *Eurípidés I*. Lisboa.

***Andrómaca***

- J. DIGGLE. 1984. *Euripidis Fabulae* Tomus I. Oxonii.  
M. LLOYD 1994.. *Euripides. Andromache* Warminster, Aris & Philips.  
L. MERIDIER. 1965. *Euripide* Tome II. Paris. Les Belles Lettres.

***Bacantes***

- J. DIGGLE.1994. *Euripidis Fabulae* Tomus III. Oxonii.  
E. R. DODDS.[1960] 1986. *Euripides. Bacchae* Oxford. Clarendon Press.  
Richard SEAFORD. 1997. *Euripides. Bacchae* Warminster, Aris and Philips.

***Medeia***

- J. DIGGLE. 1984. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.  
D. KOVACS. 1994. *Euripides* Vol.I. Harvard University Press. Loeb Classical Library.  
L. MERIDIER.1925. *Euripide* Tome I. Collection des Universités de France. Paris.

***Electra***

- M.J. CROPP. 1988. *Euripides Electra*. Warminster, Aris and Philips.  
J.D. DENNISTON. 1939. *Euripides.Electre* Oxford.  
J. DIGGLE. 1981. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.  
G. Basta DONZELLI. 1995. *Euripides. Electra*. Teubner.  
D. KOVACS. 1994. *Euripides* Vol.I. Harvard University Press. Loeb Classical Library.  
L. PARMENTIER & H. GREGOIRE.1982. *Euripide* Tome IV. Paris, «Les Belles Lettres».

***Fenicias***

- J.DIGGLE. 1994. *Euripidis Fabulae* Tomus III. Oxonii.  
E. CRAICK. 1988. *Phoenician Women*. Warminster, Aris and Philips.  
D. FERRANTE. 1996. *Euripide. Fenicie* Napoli. Edizione Danilo.  
D. J. MASTRONARD. [1994]1996. *Euripides. Phoenissae* Cambridge. U.P.

***Hécuba***

- C. COLLARD. 1991. *Euripides. Hecuba*. Warminster, Aris and Philips.  
J. DIGGLE. 1984. *Euripidis Fabulae* Tomus I. Oxonii.  
M. THIERNEY. [1946]1994. *Euripide. Hecuba*. (Edited with Introduction, Notes and Vocabulary). Bristol Classical Press.

***Helena***

- A. DALE.[1967] 1996. *Euripides. Helen*. Oxford. Bristol Classical Press.  
J. DIGGLE. 1994. *Euripidis Fabulae* Tomus III. Oxonii.  
H. GREGOIRE. [1950]1985. *Euripide* Tome V. Paris. «Les Belles Lettres».  
R. KANNICHT. 1969. *Helen*. Heilderberg.

***Héracles***

- S. BARLOW.1996. *Euripide. Herades*. Warminster. Aris & Philips.  
G.W. BOND. 1981. *Euripides. Herades*. Oxford.  
D. KOVACS. 1994. *Euripides*. Vol.I. Harvard University Press. Loeb Classical Library.  
K.H. LEE. 1988. *Euripides: Hercules*. Leipzig. Teubner.

***Heráclidas***

- J. DIGGLE. 1981. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.  
Cláudia Raquel Cravo SILVA. 1990.*Eurípides. Os Heráclidas*. Lisboa. Ed. 70.  
J. WILKINS. 1993. *Euripides Heracidae* (Edited with Introduction and Commentary).  
Oxford. Clarendon Press.

***Hipólito***

- W.S. BARRETT. 1964. *Euripides. Hippolytus*. Oxford.  
J. DIGGLE. 1984. *Euripidis Fabulae* Tomus I. Oxonii.  
M. R. HALLERAN. 1995. *Euripides. Hippolytus*. Warminster, Aris and Philips.  
Frederico LOURENÇO. 1993. *Eurípides. Hipólito*. Lisboa. Edições Colibri.  
B.S. OLIVEIRA. 1979. *Eurípides. Hipólito*. Coimbra. INIC.

***Ifigénia em Áulis***

Carlos Alberto Pais de ALMEIDA & Maria de Fátima SILVA. 1998. *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

J. DIGGLE. 1994. *Euripidis Fabulae* Tomus III. Oxonii.

F. JOUAN. 1983. *Euripide* VII. 1. Paris. «Les Belles Lettres».

C.E.S. HEADLAM. 1989. *The Iphigeneia at Aulis of Euripides*. Cambridge University Press.

***Ifigénia entre os Tauros***

J. DIGGLE. 1981. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.

L. PARMENTIER & H. GREGOIRE. 1982. *Euripide* Tome IV. Paris, «Les Belles Lettres».

***Íon***

J. DIGGLE. 1981. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.

F. LEE. 1991. *Euripides. Ion*. Warminster, Aris and Philips.

Frederico LOURENÇO. *Eurípides. Íon*. Lisboa. Edições Colibri.

A. S. OWEN. [1939] 1990. *Euripides. Ion*. Oxford. Bristol Classical Press.

M. de Oliveira PULQUÉRIO & M.M.S. ÁLVARES. 1973. *Eurípides, Íon*. In *Eurípides I*. Lisboa: 137.224.

***Orestes***

J. DIGGLE. 1994. *Euripidis Fabulae* Tomus III. Oxonii.

M.L. WEST. 1987. *Euripides. Orestes*. Warminster, Aris and Philips.

C.W. WILLINK. [1986]1998. *Euripides. Orestes*. Oxford. Clarendon Press.

***Troianas***

S. BARLOW. 1986. *Euripides: Trojan Women*. Warminster, Aris and Philips.

W. BIEHL. 1989. *Euripides. Troades*. Heilderberg.

J. DIGGLE. 1981. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.

L. PARMENTIER & H. GREGOIRE. 1982. *Euripide* Tome IV. Paris, «Les Belles Lettres».

Maria Helena da Rocha PEREIRA. 1996. *Eurípides. As Troianas*. Lisboa. Edições 70.

***Suplicantes***

C. COLLARD. 1975. *Euripides' Supplices*. Groningen.

J. DIGGLE. 1981. *Euripidis Fabulae* Tomus II. Oxonii.

D. KOVACS. 1994. *Euripides*. Vol.I. Harvard University Press. Loeb Classical Library.

**1.2. Outros autores gregos**

- Aristóphanes

Américo da Costa RAMALHO. 1996. *Aristófanes. As Rãs*. Lisboa. Edições 70.

Maria de Fátima S. SILVA. 1978. *Aristófanes. As Mulheres que celebram as Tesmosfórias*. Coimbra. INIC.

\_\_\_\_\_ 1980. *Aristófanes. Os Acarnenses*. Coimbra. INIC.

\_\_\_\_\_ 1984. *Aristófanes. A Paz*. Coimbra. INIC.

Alan H. SOMMERSTEIN. 1985. *The Comedies of Aristophanes. Peace*. Vol. 15. Warminster. Aris & Philips.

\_\_\_\_\_ 1986. *The Comedies of Aristophanes. Acharnians*. Vol. 1. Warminster. Aris & Philips.

\_\_\_\_\_ 1987. *The Comedies of Aristophanes. Birds*. Vol.6. Warminster. Aris & Philips.

\_\_\_\_\_ 1990. *The Comedies of Aristophanes. Lysistrata*. Vol.7. Warminster. Aris & Philips.

\_\_\_\_\_ 1994. *The Comedies of Aristophanes: Thesmophoriazusae*. Vol. 8. Warminster. . Aris & Philips.

\_\_\_\_\_ 1996. *The Comedies of Aristophanes. Frogs*. Vol 9. Warminster. Aris & Philips.

\_\_\_\_\_ 1998 [1982]. *The Comedies of Aristophanes. Clouds*. Vol 13. Warminster. Aris & Philips.

W.B. STANDFORD 1983. *Aristophanes' Frogs*. Bristol. Bristol Classical Press (1958).

- Aristóteles

Roselyne DUPONT-ROC & Jean LALLOT. 1980. *Aristote. La Poétique*. Paris. Ed. du Seuil.

G.F. ELSE. 1957. *Aristotle's Poetics. the Argument*. Cambridge. Harvard University Press.

Stefen HALLIWELL. 1987. *The Poetics of Aristotle. Translation and Commentary*. Chapel Hill.

Valentin García YEBRA. [1974]1992. *Poética de Aristóteles*. Madrid. Editorial Gredos.

## 2. ESTUDOS

A. W. ADKINS. 1960. *Merit and responsibility. A study in Greek Values*. Oxford. Clarendon Press.

\_\_\_\_\_ 1966. "Basic values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*". *CQ* 16:193-21

Francisco Rodriguez ADRADOS et alii. 1982. *Estudios de Forma Y Contenido sobre los Géneros Literarios Griegos*. Cáceres. Universidad de Extremadura.

\_\_\_\_\_ 1995. "La estructura Formal de las Tragedias Tebanas". *Humanitas* 47:149-163.

R. AELION. 1983. *Euripides: héritier d'Eschyle*. 2 vol. Paris. «Les Belles Lettres».

\_\_\_\_\_ 1983-1984. "Silences et personages silencieux chez les tragiques". *Euphrosyne* 12: 31-52.

V. d' AGOSTINO. 1955. "Sul rapporto cronológico fra *Elettra* Sofoclea e l'*Elettra* Euripidea". *RSC* 3: 180-192.

Klaus AICHELE. 1971. "Das Episodion". In W. JENS (ed.): 47-84.

Umberto ALBINI. "Um drama d'avanguardia: l' *Andromaca* di Euripide". *Maia* 26: 83-95.

\_\_\_\_\_ 1975. "L'*Alceste* di Euripide". *Maia* 27: 3-29.

\_\_\_\_\_ 1993. "La Falsa Convenzionalità degli *Eracidi*". *SFIC* 11, n°1-2: 106-116.

\_\_\_\_\_ 1996. "Annotazione sulla *Medea* di Euripide". *SIFC* 14, n°1: 28-34.

- \_\_\_\_\_ 1997. *Riso Alla Greca. Aristophanes o la fabbrica del comico*. Garzanti ed.
- \_\_\_\_\_ 1998. *Texto e Palcoscenio. Divagazione sul Teatro Antigo*. Bari. Levante Editore.
- Margaret ALEXIOU. 1974. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge.
- Ignacio Rodríguez ALFAGEME. [1994]1997. “ Retórica, Comédia y Medicina: sobre Ar. Ran. 940-947”. In A López EIRE (ed.): 151-172.
- B.Fred ALFORD. 1992. *The psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*. New Haven-London, Yale University Press.
- A. ALONI. 1992. “Promei e funzione proemiale nella poesia greca arcaica”. *Lírica Greca e Latina*. Ann. Ist. Orient. Napoli (Fil.-Lett) 12: 99-130.
- J. ALSINA. 1958. “Studia Euripidea: Il Problema de la mujer en Euripides” *Helmantica* 9: 87-131.
- \_\_\_\_\_ 1959. “Observaciones sobre la figura de Clitemnestra”. *Emerita* 27: 279-321.
- C. W. AMERASINGHE. 1973. “ The Helen Episode in the *Troïades*”. *Ramus* 2: 99-109.
- J. ANDRIEU. 1954. *Le dialogue Antique*. Paris Les Belles Lettres.
- Peter ARNOTT. 1962. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.* Oxford.
- \_\_\_\_\_ 1989. *Public Performance in the Greek Theatre*. London-New York. Routledge.
- W.G. ARNOTT . 1973. “Euripides and the Unexpected” *G&R* 20: 49-64.
- \_\_\_\_\_ 1981. “ Double the Vision: A Reading of Euripides’ *Electra*” *G&R* 28: 179-92.
- \_\_\_\_\_ 1982a. “Off-Stage Cries and the Choral Presence: Some Challenges” *Antichthon* 16: 35-43.
- \_\_\_\_\_ 1982b “ Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical techniques in some Scenes of Euripides’ *Orestes*”. *Antichthon* 17: 13-28.
- \_\_\_\_\_ 1984-1985. “Alcune Osservazione sulle convenzione teatrali dei cori”. *Dioniso* 55: 147-155.
- \_\_\_\_\_ 1990. “Euripides’ Newfangled *Helen*” *Antichthon* 24: 1-18.
- Marylin B. ARTHUR. 1977. “The Curse of Civilization: The Choral odes of *The Phoenissae*”. *HSCP* 81: 163-185.
- Clifford ASBY. 1999. *Classical Greek Theatre. New views of na old subject*. University of Iowa Press.

- Jacqueline ASSAEL. 1990. "L'Image de la Submersion de Troie dans les *Troyennes*". *REA* 92, n° 1-2: 17-28.
- \_\_\_\_\_ 1992. "Invocation Schématique des Dieux. Euripide, *Troyennes*". *RPh* 66, n°2: 199-207.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Intellectualité et Theatralité dans l'Oeuvre d' Euripide*. Faculté des Lettres, Arst et Science Humaines de Nice.
- Helen H. BACON. 1995. "The Chorus in Greek Life and Drama". *Arion* 3, n°1: 6-24.
- David BAIN. 1975. "Audience adress in Greek tragedy". *CQ* 25:13-25.
- \_\_\_\_\_ 1977a. *Actors and Audience: a Study of Asides and Related Conventions*. Oxford.
- \_\_\_\_\_ 1977b. "The Prologues of Euripides' *Iphigenia in Aulis*". *CQ* 27, n° 1: 10-26.
- \_\_\_\_\_ 1987. "Some reflections on the ilusion in Greek Tragedy", *BICS* 34: 1-14.
- H.C. BALDRY. [1971]1975. *Le Théâtre Tragique des Grecs*. Paris. Maspero-La Découvert.
- Shirley A. BARLOW. 1995. "Euripides' Medea: A Subversive Play?". In Alan GRIFFITHS (ed.): 36-45.
- W. BARNER. 1971. "Die Monodie". In JENS (ed.) :277-320.
- James BARRET. 1997. "Pentheus and the Spectator in Euripides' *Bacchae*". *AJP* 119, n°3: 337-360.
- José Luis García BARRIENTOS. 1991. *Drama Y Tiempo. Dramatología I*. Madrid. C.S.I.C.
- Luigi BATTEZZATO. 1991. "Scena e Testo in Euripide, *Med.* 1053-1080". *RFIC* 119, n°4: 420-43.
- \_\_\_\_\_ 1995. *Il Monologo nel Teatro di Euripide*. Pisa. Scuola Normale Superiore.
- Elisabeth S. BELFIORE. 1985. "Pleasure, Tragedy, and Aristotelian Psychology." *CQ* 35: 349-61.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Tragic Pleasures. Aristotle on plot and Emotion*. New Jersey-Princeton. U.P.
- \_\_\_\_\_ 1998. "Harming Friends: Problematic Reciprocity in Greek Tragedy." In C. GILL, 1998: 139-158.
- J.M. BELL. 1980. "Euripides' *Alkestis*. A Reading". *Emerita* 98: 43-76.
- Antonio M. BELLIDO. 1996. *Sofistas. Testemonios y Fragmentos*. (Introducción, Traducción y Notas). Madrid, Editorial Gredos.
- A. R. BELLINGER. 1949. "The *Bacchae* and *Hippolytus*". *YCS* 6: 17-27.

- Loris Belpassi. 1990. "La 'follia' del *genos*. Un'analisi del discorso mitico' nella *Ifigenia Taurica* di Euripide". QUUC 34.1: 53-67.
- V. do Benedetto. 1971. *Euripide: Teatro e società*. Turin.
- Lief von Bergson. 1985. "Randbemerkungen zur *Alkestis* des Euripides". *Eranos* 83: 7-22.
- Werner Biehl. 1985. "Das Kompositionsgesetz in Euripides *Hekabe* 154-210" *GB* 12: 47-63.
- P. Blaiklock. 1952. *The Male Characters of Euripides*. Wellington.
- Jereker Blomqvist. 1982. "Human and Divine Action in Euripides' *Hippolytus*". *Hermes* 110, n° 4: 398-414.
- Ruby Blondel, Mary-Kay Gamel, S. Rabinowitz. 1999. *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*. London-New York, Routledge.
- John Blundel. 1980. *Menader and the Monologue*. Hypomnemata, H.59, Göttingen.
- M.W. Blundell. 1989. *Helping Friends and Harming Enemies. A study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge University Press.
- M.ª del Carmen Bobes. [1987]1991. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Taurus Humanidades.
- E. B. Bongie. 1977. "Heroic Elements in the *Medea* of Euripides". *TAPA* 107: 27-56.
- Lucien Borda. 1996. "Quelques remarques sur Euripides, homme de Théâtre dans *Médée*". *Pallas* 45, "Médée et la Violence" : 169-179.
- S. des Bouvrie. 1990. *Women in Greek Tragedy: an Anthropological Approach*. Oslo.
- A.M. Bowie. [1993]1996. *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge. Cambridge U.P.
- \_\_\_\_\_ 1997. "Tragic Filters for History: Euripides' *Suppliants* and Sophocles' *Philoctetes*". In C. Pelling (1997:39-62).
- Edward M. Bradley. 1980. "Admetus and the Triumph of Failure in Euripides' *Alkestis*." *Ramus* 9, n°2: 112-12.
- Maria Fernanda Brasete. 1996. "A *anagnorisis* na *Electra* de Euripides". *RUA* 13: 125-140.
- J. M. Bremer. 1971. "Euripides' *Hecuba* 59-215". *Mnemosyne* 24: 323- 350.
- Carlo Brillante. 1988. "Sul Prologo dell' *Ecuba* di Euripide". *RFIC* 116, n°4: 429-447.
- David Buchbinder. 1993. *Contemporary Literary Theory*. Melbourne. MacMillan Press.

- Helena Carvalhão BUESCO. 1998. *Em Busca do Autor Perdido*. Histórias, concepções, teorias. Lisboa. Edições Cosmos.
- D.L. BURGESS. 1988. "The authenticity of the *teichoskopia* of Euripides' *Phoenissae*". *CJ* 83: 103-113.
- Walter BURKERT. 1966. "Greek Tragedy and Sacrifice Ritual". *GRBS* 7: 87-121.
- \_\_\_\_\_ [1977]1993. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. [trad. port. de M. J. Simões Loureiro].
- \_\_\_\_\_ 1990. "Ein Datum fur Euripides 'Elektra'. *Dionysia* 420 v. Chr". *MH* 47: 65-69.
- Peter BURIAN. 1977. "Euripides' *Heracidae* An Interpretation". *CP* 72: 1-21.
- \_\_\_\_\_ 1985. *Directions in Euripidean Criticism*. Durham. Duke University Press.
- \_\_\_\_\_ 1997. "Myth and mythos: the shaping of tragic plot ". In P.E. EASTERLING (ed.) : 178-208.
- Anne Pippin BURNETT. 1960. "Euripides' *Helax*. A Comedy of Ideas" *CP* 55: 151-163.
- \_\_\_\_\_ 1962. "Human Resistance and Divine Persuasion in Euripides' *Ion* ". *Philologus* 121: 301-305.
- \_\_\_\_\_ 1965. "The Virtues of Admetus". *CPh* 60: 240-257.
- \_\_\_\_\_ 1970. "Pentheus and Dionysus: Host and Guest". *CP* 75, nº1: 15-29
- \_\_\_\_\_ 1971. *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford, Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkeley-Los Angeles-London. Univ. of California Press.
- Gabriele BURZACCHINI. 1989. "Note al Prologo dell' *Ifigenia in Aulide*". *Jornale Filologico* 12, nº2: 101-107.
- R.G.A. BUXTON. 1976. "Tribe and City, Custom and decree in Children of Heracles". *CPh* 71: 4-26.
- \_\_\_\_\_ 1982. *Persuasion in Greek Tragedy*. Cambridge.
- \_\_\_\_\_ 1988. "Bafflement in Greek Tragedy". *Métis* 3: 41-51.
- \_\_\_\_\_ 1985. "Euripides' *Alkestis*: Five Aspects of an Interpretation". *Dodona* 75-90.
- \_\_\_\_\_ 1991. "News from Cithareron: Narrators and Narratives in the *Bacchae*". *Pallas* 37: 39-48.

- Claude CALAME. 1986. *Le récit en Grèce Ancienne: énonciations et représentations des poètes*. Paris. Méridiens Klincksieck.
- \_\_\_\_\_ 1995a. *The craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Ithaca.
- \_\_\_\_\_ 1995b. "Dalla poesia corale allo stasimo tragico: funzione pragmatica di voci femminili". In Francesco DE MARTINO & Alan H. SOMMERSTEIN, 1995:79-101.
- \_\_\_\_\_ 1999 " Performative aspects of the choral voice in Greek Tragedy: civic identity in performance". In S. GOLDHILL & R. OSBORNE, 1999: 125-166.
- R. CALDWELL. 1974-1975. "Tragedy Romanticized: *The Iphigenia Taurica*". *CJ* 70, n° 2: 23-40.
- C. COLLARD. 1975. "Formal Debates in Euripides' Drama". *G&R* 22: 58-71.
- D.J. CONACHER . 1967. *Euripidean Drama*. Toronto.
- Jean CARRIÈRE. 1966. "Sur l'essence et l'évolution do Tragique chez les Grecs". *REG* 79: 6-37.
- Paul CARTLEDGE. 1977. "'Deep plays': theatre as process in Greek civic life". In P.E.EASTERLING (ed.) 1997: 3-35.
- Victor CASTELLANI. 1979. "Notes on the Structure of Euripides' *Alcestis*". *AJPh* 100, n° 4: 487-496.
- Q. CATAUDELLA. 1962. " Lettura dello *Ione* euripideo". *Dioniso* 36: 15-35.
- Antonio CERVELLI. 1977. "Sulla Tragicità dell' *Alceste* di Euripide". *AFLN* 20, n°8: 45-62.
- Maria Capone CIOLLARE. 1998. " IL dialogo a tre in Euripide". ". In Elsa Garcia NOVO & Ignacio Rodríguez Alfageme (eds.), 1998:41-52.
- H.H. O. CHALK. 1962. " *Arete* and *Bia* in Euripides' *Herakles*". *JHS* 82: 7-18.
- G. CHANCELLOR. 1979. "Implicit Stage directions in ancient Greek drama". *Arethusa* 12: 133-152.
- Nancy CLAIRE. 1984. "Euripide et le partie des femmes". *QUCC* 17: 111-139.
- John R. CLARK. "Notes and Discussions. Euripides' *Hippolytus* 100 and the meaning of the Prologue". *AJPh* 75, n° 2: 129-138.
- James J. CLAUSS et alii. 1997. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton University Press.
- Thomas COLE. 1991. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. London. The Johns Hopkins' University Press.

- Cristhopher COLLARD. 1975. "Formal Debates in Euripides Drama". *G&R* 22: 58-71.
- D. J. CONACHER. 1959. "The paradox of Euripides' *Ion*". *TAPA* 90: 20-39.
- \_\_\_\_\_ 1967. "Themes in the *Exodus* of Euripides' *Phoenissae*". *Phoenix* 21, n°2: 92-101.
- P.J. CONRADIE. 1981. "Contemporary Politics in Greek Tragedy: A Critical Discussion of Different Approches". *Acta Classica* 24: 23-35
- Eugenio CORSINI. 1986. *La Polis e Il Suo Teatro*. Padua.
- \_\_\_\_\_ 1988. *La Polis e Il Suo Teatro /2*. Torino.
- Javier COY & Javier de HOZ (ed.). 1975(I)/1984 (II). *Estudios sobre los Géneros Literários*. Vol., II. Universidad de Salamanca.
- Elizabeth CRAIK. 1979. "Notes on Euripides' *Andromache*". *CQ* 73: 62-65.
- \_\_\_\_\_ 1987. "Euripides First *Hippolytos*". *Mnemosyne* 40: 137-138.
- Martin CROPP. 1979. "Notes on Euripides' *Herakles*". *CQ* 73, n°1: 57-61.
- M.J. CROPP & G.H. FICK. 1985. *Resolutions and Cronology in Euripides*. London.
- Ugo CRISCUOLO. 1998. "Il secondo Prologo nella Tragedia Greca". In Elsa García Novo & Ignacio Rodríguez Alfageme (eds.): 1998:67-83.
- N.T.CROALLY.1994. *The Trojan Women and the function of tragedy*. Cambridge. U.P.
- Eric CSAPO & William J. SLATER. 1994. *The Context of Ancient Drama*. Michigan. Ann Arbor.
- S. G. DAITZ. 1971. "Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*". *Hermes* 99: 217-226.
- Mark DAMEN. 1990. "Electra's Monody and the Role of the Chorus in Euripides' *Orestes* 960-1012". *TAPA* 120: 133-145.
- José Maria DE DIOS. 1982. *Estructura de la Tragedia de Sófocles*. Madrid. Instituto «Antonio Nebrija».
- Francesco DE MARTINO & Alan H. SOMMERSTEIN (ed.). 1995. *Lo Spettacolo delle voci*. Bari, Levante Editori.
- Luc DE MEYER. 1997. *Vers l'Invention de la Rhétorique*. Louvain-La-Neuve. Peeters.
- Christina DEDOUSSI. 1995. "Greek Drama and its Spectators: Conventions and Relationships". In Alan GRIFFITHS, 1995: 123-132.
- Georges DELAMEYDA. 1915. "Observations sur les Prologues d' *Ion* et des *Bacchantes*". *REG* 28: 43-50.

- M. DELAUNOIS. 1993. "Sur quelques passages de l'*Hippolyte* d'Euripide". *L'Antiquité Classique* 62: 87-100.
- E. DELEBECQUE. 1951. Delebecque, E. (1951) *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. Paris. *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. Paris.
- Francesco DELLA CORTE. 1962. " Il Polidoro Euripideo". *Dioniso* 36: 5-14.
- Paul DEMONT & Anne LEBEAU. 1996. *Introduction au théâtre grec antique*. Paris. Références. «Le Livre de Poche».
- Waltraut DESCH. 1985-1986. "Die Hauptgestalten in des Euripides *Troerinnen*". *GB* 12-13: 65-100.
- Jorge do DESERTO. 1994. " O Agricultor na Electra de Euripides". *Humanitas* 46: 113-121.
- \_\_\_\_\_ 1998. *Figuras sem nome em Eurípidex*. Lisboa. Cosmos.
- James DIGGLE. "Notes on the *Phoenissae* of Euripides" *SIFC* 7, nº2: 195-20
- \_\_\_\_\_ 1994. *Euripidea. Collected Essays*. Oxford Clarendon Press.
- Albrecht DIHLE. 1981. *Der Prolog der 'Bacchen' und die Überlieferungsphase des Euripides-Textes*. Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag.
- Hans DILLER. 1988. "Euripides Final Phase: *The Bacchae*". In Erich SEGAL, 1988: 357-369.
- Gregory W. DOBROV. 1995. *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta-Georgia. Scholars Press.
- E.R. DODDS. [1951]1888. *Os Gregos e o Irracional*. Lisboa. Gradiva. [trad. port.]
- Lubomir DOLEŽEL. 1990. *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian [trad. port.].
- José Vara DONADO. 1996. *La Técnica Dramática de Sófocles*. Cáceres. Universidad de Extremadura.
- K.J. DOVER. 1972. *Aristophanic Comedy*. Berkeley. University of California Press.
- K.J. DOVER et alii. 1980. *Ancient Greek Literature*. Oxford U.P.
- Francis M. DUNN. 1985. *Euripides Endings*. Yale University. Ph. D. Diss.
- \_\_\_\_\_ 1989. "Comic and Tragic License in Euripides' *Orestes*". *CIAnt* 8, nº2: 238-251.
- \_\_\_\_\_ 1990. " The Battle of the Sexes in Euripides' *Ion*." *Ramus* 19 : 130-42.
- \_\_\_\_\_ 1993. "Beginning at the end in Euripides' *Trojan Women*" *RhM* 136: 22-35.

- \_\_\_\_\_ 1996. *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York-Oxford, U.P.
- M. DYSON. 1988. "Alcestis' children and the character of Admetus" *JHS* 108: 13-23.
- \_\_\_\_\_ 1991. "Euripides' *Troades* 95-97". *Antichthon* 25: 27-32.
- Patricia E. EASTERLING. 1977a. "Character in Sophocles" *G&R* 24: 3-19.
- \_\_\_\_\_ 1977b. "The infanticide in Euripides' *Medea*". *YCS* 25:177-191.
- \_\_\_\_\_ 1985. "Anachronism in Greek Tragedy". *JHS* 105: 1-10.
- \_\_\_\_\_ 1987. "Women in tragic space". *BICS* 34: 15-26.
- \_\_\_\_\_ 1988. "Tragedy and Ritual « Cry 'Woe, Woe', but may the good prevail". *Métis* 3, 1-2: 89-109.
- \_\_\_\_\_ 1990. "Construction character in Greek Tragedy." In C.B.R. PELLING (ed.), 1990: 83-99.
- \_\_\_\_\_ 1993. "Tragedy and Ritual". In R. Scodel, 1993: 7-24.
- \_\_\_\_\_ 1994. "Euripides outside Athens: a speculative note". *JCS* 19: 73-80.
- \_\_\_\_\_ 1996. "Euripides in the Theatre". *Pallas* 37: 49-59.
- \_\_\_\_\_ (ed.). 1997. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge. U.P.
- \_\_\_\_\_ [1996]1998. "Weeping, Witnessing, and the Tragic Audience: Response to Segal" in M.S.Silk [1996]1998:cap. 10.
- P. E. EASTERLING and B.M. W. KNOX (eds.). [1985]1993. *The Cambridge History of Classical Literature* Vol. 1. Cambridge.
- Umberto ECO. [1979]1983. *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*. Lisboa, Editorial Presença.
- \_\_\_\_\_ 1984. *O Conceito de Texto*. São Paulo, Ed. Da Universidade de S. Paulo. [trad. port. de Carla de Queiroz].
- Antonio López EIRE. 1993. "La léxis de la tragedia según la *Poética* de Aristóteles". *Helmantica* 44: 133-131.
- \_\_\_\_\_ (ed.). [1994] 1997. *Sociedad, Política y Literatura. Comedia griega Antiga*. "Actas del I congreso Internacional, Salamanca". Salamanca Logo.
- Robert EISNER. 1979. "Euripides' Use of the Myth". *Arethusa* 7: 153-174.
- \_\_\_\_\_ 1980. "Echoes of the *Odyssey* in Euripides' *Helen*". *Maia* 32: 31-37.
- Keir ELAM. 1980. *The Semiotics of Theater and Drama*. London Methuen.

- L.J. ELFERINK. 1982. "The Beginning of Euripides' *Alcestis*". *Acta Classica* 25: 43-50.
- G.F. ELSE .1958. " 'Imitation' in the Fifth Century". *Classical Philology* 53 :73-90.
- \_\_\_\_\_ 1967. *The Origin and early form of Greek Tragedy*. Cambridge.
- \_\_\_\_\_ 1986. *Plato and Aristotle on Poetry*. Chapel Hill and London.
- Hartmut ERBSE. "Euripides' *Andromache*". *Hermes*. 94: 276-97.
- \_\_\_\_\_ 1984. *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie* Walter de Gruyter-Berlin-New York.
- A M. ERP TAALMAN KIP. 1990. *Reader and Spectator: Problems of Interpretation of Greek Tragedy*. Amsterdam.
- J. EUBEN. 1986. *Greek Tragedy and Political theory*. Berkeley.
- Thomas M. FALKNER. 1995. *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy*. Norman-London, University of Oklahoma Press.
- Denis FEENEY. "Criticism Ancient and Modern" in Doreen INNES et alii (1995: pp.301-312).
- A. J. FESTUGIERE. 1956. " La signification religieuse de la parodos des Bacchantes". *Eranos* 54 : 78-91.
- Franco FERRARI. 1971. "Struttura e personaggi nella *Andromaca* di Euripide". *Maia* 23:209-222.
- J.R.FERREIRA. 1986. "Aspectos políticos nas *Suplicantes* de Eurípides". *Humanitas*. 87-121.
- \_\_\_\_\_ 1981. *Hélade e Helenos I. Génese e evolução de um conceito*. Coimbra.
- \_\_\_\_\_ 1990. *A democracia na Grécia antiga*. Coimbra, Minerva.
- Maria do Céu Z. FIALHO. 1992. *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra. I.N.I.C..
- \_\_\_\_\_ 1996a. "Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípides". *Máthesis* 5: 33-51.
- \_\_\_\_\_ 1996b. *A Nau da Maldição. Estudos Sobre Sete Contra Tebas de Ésquilo*. Coimbra. Minerva.
- Lia de FINIS (ed.).1989. *Scena e Spettacolo nell'Antichità*. Trento. Leo S. Olschki Editore.
- Erika FISCHER-LICHTE. 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington, Indiana U.P.
- Raymond K. FISHER. 1992. "The "Palace Miracles" in Euripides' *Bacchae*. A Reconsideration". *APJ* 113: 179-188.
- Helene FOLEY. 1980. "The Masque of Dionysus". *TAPA* 110: 107-13.

- \_\_\_\_\_ 1982. "Marriage and Sacrifice in Euripides' *Iphigeneia in Aulis*". *Arethusa* 5: 159-180..
- \_\_\_\_\_ 1985. *Ritual Irony: poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca.
- \_\_\_\_\_ 1988. *Reflections of women in antiquity*. London-Paris-New York.
- \_\_\_\_\_ 1989. "Medea's Divided Self". *ClAnt* 8, n°1: 61-85.
- \_\_\_\_\_ 1993. " The Politics of Tragic Lamentation". In Alan H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, B. ZIMMERMANN (eds.). 1993: 101-143.
- J. FONTEROSE. 1967. "Poseidon in the *Troades*". *Agon* 1: 135-141.
- \_\_\_\_\_ 168. " A response to Wilson' reply in the *Troades*". *Agon* 1 : 69-71.
- Walter E. FOREHAND. 1978. "Truth and Reality in Euripides' *Ion*". *Ramus* 8, n° 2: 174-187.
- Rainer FRIEDRICH.1983. " EPEISODION in Drama and Epic. A Neglecte and Misunderstood term of Aristotle's Poetics" . *Hermes* 111, n° 1: 35-52.
- \_\_\_\_\_ [1996]1998. "Everything to Do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic". In M.S.SILK : cap. 15.
- G. F. FRITZGERALD. 1989. "Euripides *Hecuba*. Confounding the 'Model'". *Maia* 41: 217-222.
- \_\_\_\_\_1991. "The Euripidean Heracles an intelectual and a coward?". *Mnemosyne* 46, 1-2: 85-96.
- C.F. FUQUA. 1978. "The world of the Myth in Euripides' *Orestes*". *Traditio* 34: 1-28.
- Marília Pulquério FUTRE. 1977. " As Orações no *Íon* de Eurípides". *Euphrosyne* 8: 57-91.
- \_\_\_\_\_1994. "Prece e Poesia no *Hipólito* de Eurípides". *Humanitas* 46: 64-74.
- R.G. GAMBLE. 1970. "Euripides' *Suppliant Women*. Decision and Ambivalence". *Hermes* 98, n°4: 385-40.
- Elsa GARCÍA-NOVO. 1981. *La Entrada de los Personagens y su Anuncio en la Tragedia Griega*. Madrid. Facultad de Filologia. Universidad Complutense.
- E.P. GARRISON. 1995. *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden-Nee York-Köln, E.J. Brill.
- A. GARZYA. 1951. "Interpretazione dell' *Andromaca* di Euripide". *Maia* 23: 209-229.
- \_\_\_\_\_1956." Studi sugli *Eracidi* di Euripide". *Dioniso* 19: 17-40.
- \_\_\_\_\_1957." Studi sugli *Eracidi* di Euripide". *Dioniso* 20: 63-70.

- \_\_\_\_\_ 1962. *Pensiero e Tecnica Drammatica in Euripide*. Napoles.
- \_\_\_\_\_ 1970. "Innovation Technique et Message Moral dans le Théâtre d'Euripide". *Stud. Class.* 12: 39-47.
- Theodor H. GASTER. [1961] 1977. *Thespis. Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East*. New York. The Norton Library.
- Barbara GAUGER. 1977. *Gott und Mensch im Iom des Euripides. Untersuchungen zum Drittem Epeisodion des Drama*. Bonn. Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Gaspar Morocho GAYO (coord.). 1987. *Estudios de Drama Y Retórica en Grecia y Roma*. Universidad de León.
- G.H. GELLIE. 1980. "Hecuba and Tragedy". *Antichon* 40: 30-40.
- \_\_\_\_\_ 1981. "Tragedy and Euripides' *Electra*". *BICS* 28: 1-12.
- \_\_\_\_\_ 1985. "Apollo in the *Ion*". *Ramus* 13, n° 2: 93-101.
- \_\_\_\_\_ 1988. "The character of Medea". *BICS* 35: 15-22.
- Michelle GELRICH. 1995. "Interpreting Greek Tragedy. History Theory, and the New Philology". In Barbara E. GOFF (ed). 1995b: cap. II.
- Gérard GENETTE. 1982. *Palimpsestes*. Paris. Ed. du Seuil.
- \_\_\_\_\_ 1987. *Seuils*. Paris. Ed. du Seuil.
- Bruno GENTILI. 1983. "Tragedia e comunicazione". *Dioniso* 54: 227-240.
- \_\_\_\_\_ 1984-1985. "Il Coro tragico nella teoria degli antichi". *Dioniso* 55: 17-35.
- Christopher GILL et alii. (ed.). 1998. *Reciprocity in Ancient Greece*. Oxford. Clarendon Press.
- P. GIRON-BISTAGNE. 1978. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris.
- Barbara E. GOFF. 1988. "The shields of *Phoenissae*". *GRBS* 29, n° 2: 1135-152.
- \_\_\_\_\_ 1990. *The Noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytus*. Cambridge. U.P.
- \_\_\_\_\_ 1995a. "Aithra at Eleusis". *Helios* 22, n°1: 65-78.
- \_\_\_\_\_ 1995b. *History, Tragedy, Theory*. Austin. University of Texas.
- Leon GOLDEN. 1965. "Is Tragedy the 'Imitation of a Serious Action'?". *GRBS* 6, n°4: 283-9
- \_\_\_\_\_ 1970. "Euripides' *Alcestis*: Structure and theme". *Classical Journal* 66, n°1: 116-12.
- \_\_\_\_\_ 1992. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta- Georgia.

- Simon GOLDHILL. 1988. "Doubling and Recognition in the *Bacchae*". *Métis* 3, n°1-2: 137-156.
- \_\_\_\_\_ 1989. "Reading Performance Criticism". *G&R* 36, n°2: 172-18.
- \_\_\_\_\_ [1986]1992. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge. U.P.
- \_\_\_\_\_ 1997. "The audience of Athenian tragedy". In P.E. EASTERLING: 54-68.
- \_\_\_\_\_ 1997. "The language of tragedy: rhetoric and communication". In P.E. EASTERLING: 127-150.
- S. GOLDHILL & R. OSBORNE (ed.). 1999. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge U. P.
- Ingeborg GOLLWITZER. 1933. *Die Prolog und Expositionstechnik der griechischen Tragödie*. Diss. München.
- R. GOOSSENS. 1962. *Euripide et Athènes*. Bruxelles.
- John GOULD. 1973. "Hiketeia". *JHS* 93: 74-103.
- \_\_\_\_\_ 1980. "Law, costum and myth: aspects of the social position of women in classical Athens". *JHS* 100: 38-59.
- John GOULD & C.J. HERINGTON. 1975. *Greek Tragedy*. YCIS: 25.
- \_\_\_\_\_ 1980. "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens". *JHS* 93: 74-103.
- \_\_\_\_\_ [1996]1998. "Tragedy and Collective Experience" in M.S.SIL :cap. 13.
- Barbara GOWARD. 1999. *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. London. Duckworth.
- Bernard GREDLEY. 1987. "The Place and the Time of Victory: Euripides' *Medea*". *BICS* 34: 27-39.
- J. R. GREEN. 1991. "On Seing and Depicting the Theatre in Classical Athens". *GRBS* 32: 15-50.
- \_\_\_\_\_ 1995. *Theatre in Ancient Greek Society*. London. Routledge.
- \_\_\_\_\_ 1995a. "Oral Tragedies? A question from St. Petersburg". *QUCC* 51, n.3: 77-83.
- N.A. G. GREENBERG. 1962. "Euripides' *Orestes*, an interpretation". *HSPH* 66: 157-192.
- L.H. GREENWODD. 1953. *Aspects of Euripidean Drama*. Cambridge.
- Justina GREGORY. 1977. "Euripides *Herades*". *YCS* 25: 259-275.
- \_\_\_\_\_ 1986. "The Power of language in Euripides' *Troades*". *Eranos* 84: 1-9.

- \_\_\_\_\_ 1991. *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan. Ann Arbor.
- \_\_\_\_\_ 1992. "Euripides *Hecuba* 54". *Phoenix* 46, n°3: 266-269.
- \_\_\_\_\_ 1995. "Genealogy and Intertextuality in *Hecuba*". *AJPh* 116: 389-397.
- J. GRIFFIN. 1998. "The social Function of Attic Tragedy". *CQ* 48, n°1, 39- 55.
- Alan GRIFFITHS (ed.). 1995. *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in honour of E.W.Handley*. London, Institute of Classical Studies. *BICS* Supp. 66.
- Pierre GRIMAL. [1951] 1992. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa Difel. [trad. port. de Victor Jabouille].
- \_\_\_\_\_ 1978. *Le Théâtre Antique*. Paris, P.U.F.
- William M. A. GRIMALDI. 1994. "How do we get from Corax-Tisias to Plato-Aristotle in Greek Rhetorical Theory?". In Christopher L. JOHNSTONE (ed.): 1-18.
- G.M.A. GRUBE. 1941. *The Drama of Euripides*. Methuen.
- \_\_\_\_\_ 1980. "The Polarization of Tragedy and Comedy". *Genre* 13: 259-274.
- W.W. GRUMMOND. 1983. "Heracles' Entrance: An Illustration of Euripidean Method" *Eranos* 81: 83-90.
- Marilia GUARDINI. 1987. "La ripesa del mito nell' Elena di Euripide. *Atti del Congresso Nazionale*. Trento. 25-27 Aprile: 56-62.
- W.K.C. GUTHRIE. [1969]1995. *A History of Greek Philosophy*. Vol. III Cambridge, U.P.
- Edith HALL. 1997. "The sociology of Athenian tragedy". In P.E. EASTERLING: cap. 5.
- \_\_\_\_\_ 1999. "Actor's song in tragedy". In S. GOLDHILL & R. OSBORNE: 96-122.
- Michael R. HALLERAN. 1985. *Stagecraft in Euripides*. London & Sydney, Croom Helm.
- \_\_\_\_\_ 1986. "Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' *Herakles*". *CA* 5, n° 2: 171-181.
- \_\_\_\_\_ 1991. "Gamos and Destruction in Euripides' *Hippolytus*". *TAPA* 121: 109-121.
- \_\_\_\_\_ 1997. "Between Public and Private: Tragedy and Athenian Experience of Rhetoric". In C. PEELING: 121-141.
- Richard HAMILTON. 1974. "*Bacchae* 47-52: Dionysus' plan". *TAPA* 104: 139-150.
- \_\_\_\_\_ 1978a. "Announced Entrances in Greek Tragedy" *HSCP* 82: 62-82.

- \_\_\_\_\_ 1978b. "Prologue Profecy and Plot in Four Plays of Euripides". *AJPh* 99, n°3: 277-303.
- \_\_\_\_\_ 1991. "Comic Acts". *CQ* 41: 346-355.
- N.G. L. HAMMOND. 1972. "The Conditions of Dramatic Performance to the Death of Aeschylus". *GRBS* 13, n°4: 387-448.
- Ruth E. HARDER. 1993. *Die Frauenrollen bei Euripides. Untersuchungen zu "Alkestis", "Medeia", "Hekabe", Erechtheus", Elektra", "Troades" und "Iphigeneia in Aulis"*. Stuttgart. M&P.
- W. HARRIS. 1989. *Ancient Literacy*. Cambridge, Mass.
- Karelisa HARTIGAN. 1981. "Myth and the Helen". *Eranos* 79: 23-31.
- \_\_\_\_\_ 1986. "Salvation via Deceit: A New Look at *Iphigeneia at Tauris*". *Eranos* 84: 119-12
- \_\_\_\_\_ 1991. *Ambiguity and Self-Deception. The Apollo and Artemis Plays of Euripides (Studien Zur Klassischen Philologie, 50)*. Frankfurt am Main. Peter Lang.
- Michael W. HASLAM. 1975. "The Authenticity of Euripides, Phoenissae 1-2". *GRBS* 16, n°2: 149-170.
- Eric A. HAVELOCK. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 1980. "The Oral composition of Greek Drama. *QUUC* 35: 61-113.
- \_\_\_\_\_. [1988].1996. *A Musa Aprende a Escrever*. Lisboa Gradiva. [trad. port.]
- Malcolm HEATH . 1987a. "Jure Principem Locum Tenet: Euripides' *Hecuba*". *BICS* 34: 40-68.
- \_\_\_\_\_. 1987b. *The Poetics of Greek Tragedy*. London. Duckworth.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Unity in Greek Poetics*. Oxford. Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ 1996. " The Demos amd the Comic Competition". In Eirch SEGAL (ed.): 64-97.
- A.HENRICHS. 1978. "Grek Maenedism from Olympias to Messalina". *HSCP* 82: 121-160.
- \_\_\_\_\_ 1984. "Loss of self, suffering, violence: the modern view of Donyus from Nietzsche to Girard". *HSCP*. 88: 205-240.
- \_\_\_\_\_ 1994. "Der rasende Gott: zur Psychologie der Dionysus und der Dionysischen in Mythos und Literatur". *A&A*: 40: 31-58.

- \_\_\_\_\_ 1995. "Why Should I Dance? Dhoral Self-referentially in Greek Tragedy". *Arion* 3, nº1: 56-111.
- John HERINGTON. 1985. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley-Los Angeles-London. University of California Press.
- W.E. HIGGINS. 1984. "Depichering Time in the *Herakles* of Euripides". *QUCC* 18: 89-109.
- Ingrid E. HOLMBERG . 1995. "Euripides' *Helax*. Most Noble and Most Chaste. *AJPh* 116, nº1: 19-42.
- Gail HOLST-WARTAFT. [1992]1995. *Dangerous Voices. Womens's Laments and Greek Literature*. London-New York. Routedledge.
- Blume HORST-DIETER.1984. *Einführung in des Antike Theaterwesen*. Dramstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- M.HOSE. 1990-91. *Studien zum Chor bei Euripides*. Stuttgart.
- A.O. HULTON. 1962. " Euripides and the Iphigenia Legend". *Mnemosyne* 15: 361-370.
- \_\_\_\_\_ 1969. "The Prologues of Sophocles". *G&R* 16: 49-60.
- N.C.HOURMOUZIADES. 1965. *Production and Imagination in Euripides*. Atenas.
- E. HOWALD. 1914. *Untersuchungen zur technik der euripideischen Tragödien*. Diss. Tübingen.
- J. de HOZ. 1978. "La tragedia griega considerada como un oficio tradicional". *Emerita* 46: 173-200.
- \_\_\_\_\_ 1982. " Algunas observaciones tipológicas sobre la tragedia griega". In F.R. ADRADOS et alii.:67-84.
- Thomas K. HUBBARD. 1991. *The Mask of Comedy*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Linda HUTCHEON. 1985. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa. Ed. 70.
- Giorgio IERANO. 1991. "Forme della Necessità nelle *Baccanti* di Euripide" *Dioniso* 61, nº1: 45-60.
- M. IMHOF. 1957. *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*. Diss. Bern. Winterthur.
- Roman INGARDEN.[1965]1979. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian [trad. port.].
- Doreen INNES, Harry HINE and Christopher PEELING. 1995. *Ethics and Rhetoric*. Classical Essays for Donald Russell in his Seventy-fifth Birthday. Oxford. Clarendon Press.

- Jean IRIGOIN. 1988. "Le prologue et la parodos d'*Iphigénie à Aulis*". *REG* 101: 240-252.
- Richards ISMENE-LADA. [1996]1998. "Emotion and Meaning in Tragic Performance". In M.S.SILK[1996]1998:cap. 22.
- \_\_\_\_\_ 1999. *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes's Frogs*. Oxford. Clarendon Press.
- Victor JABOUILLE. [1986]1994. *Iniciação à ciência dos mitos*. Lisboa. Inquérito.
- \_\_\_\_\_ 1993a. *Do myths ao mito: uma introdução à problemática da mitologia*. Lisboa. Cosmos.
- \_\_\_\_\_ 1993b. *Mito e Literatura*. Lisboa. Inquérito.
- \_\_\_\_\_ 1999. "Expressões da Morte na Mitologia Grega". *Classica* 23:47-59.
- Werner JAEGER. 1979. *Paideia. A Formação do Homem Grego*. Lisboa. Editorial Aster [trad. port.].
- Richard JANKO. 1981. "The structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre". *Hermes* 109: 9-24.
- \_\_\_\_\_ 1984. *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley and Los Angeles.
- \_\_\_\_\_ .1992. "From Catharsis to the Aristotelian Mean" in A. O. RORTY: 341-358.
- H. F. JOHANSON. 1959. *General Reflexion in Tragic Rhesis: A Study of Form*. Copenhagen. Munksgaard.
- Christopher Lyle JOHNSTONE (ed.). 1994. *Theory, Text, Context. Issues in Greek Rhetoric and Oratory*. Albany. State University of New York Press.
- J. F. de JONG. 1991. *Narrative in Drama. The Art of Euripidean Messenger-Speech*. Leiden-New York-Koln.
- Irene J.F. de JONG et J.P. SULLIVAN. 1994. *Modern Critical Theory and Classical Theory*. Leiden-New York-Köln, E.J. Brill.
- F. JOUAN. 1983. "Iphigénie à Aulis". *REG* 96 : 49-63.
- J. JOUANA. 1982. " Realité and théâtralité du rêve dans l' *Hécube* d' Euripides". *Ktema* 7: 43-52.
- R. JUST. 1989. *Women in Athenian Law and Life*. London.
- Wolfgang KAISER. <sup>6</sup>1976. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado, Editor, Sucessor.

- J.C. KAMERBEEK. 1958. "Myth et Réalité dans l'oeuvre d'Euripide". In *Entretiens sur L'Antiquité Classique*. Fondation Hardt. Genève. Vandoeuvres. 1958.Vol. 6. *Euripide* [publ. 1960]
- \_\_\_\_\_ 1966. "Unity and Meaning of Euripides' *Herakles*". *Mnemosyne* 19: 1-16.
- George A. KENNEDY. 1969. *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton U.P., 4<sup>a</sup> reimpr.
- \_\_\_\_\_ [1989] 1997. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol I. Cambridge, Cambridge University Press.
- G.B. KERFERD. 1981. *The Sophists and their Legacy*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.
- Katherine Callen KING. 1985. "The Politics of Imitation: Euripides' Hekabe and the Homeric Achilles". *Arethusa* 18, n<sup>o</sup>1: 45-66.
- G. M. KIRKWOOD. [1958]1996. *A Study in Sophoclean Drama*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- H.D.F. KITTO. [1939]1990. *A tragédia Grega* (trad. Port.) 2 vol. Coimbra.
- Bernard KNOX. 1966. "Second Thoughts in Greek Tragedy". *GRBS* 7: 213-232.
- \_\_\_\_\_ 1972. "Euripides' *IA* 1-162 (in that order)". *YCS* 22: 239-262.
- \_\_\_\_\_ 1979. *Word and Action, Essays on the Ancient Theater*. Baltimore-London.
- \_\_\_\_\_ 1985. "The Poet as Profeth" In P. BURIAN, 1985: 1-12.
- Anna M. KOMORNICKA. 1991. "Hélène de Troie et son «double» dans la littérature Grecque". *Euphrosyne* 19: 9-26.
- David KONSTAN. 1995. *Greek Comedy and Ideology*. New York.
- J. KOPPERSCHMIDT. 1971. "Hikesie als dramatische Form". In W. JENS (ed): 321-345.
- D. KOVACS. 1979. "Four Passages from Euripides' *Ion*". *TAPA* 109: 111-124.
- \_\_\_\_\_ 1980. "Notes and Discussions. Euripides' *Hippolytus* 100 and the Meaning of the Prologue". *CP* 75, n<sup>o</sup>1: 130-137.
- \_\_\_\_\_ 1983. "Euripides *Troades* 95-97: is sacking cities really foolish?". *CQ* 33: 334-348.
- \_\_\_\_\_ 1994a . *Euripidea*. Leiden-Nee York-Köln. E.J. Brill.
- \_\_\_\_\_ 1994b. "Zeus in Euripide' *Medea*". *AJPh* 114, n<sup>o</sup>1 :45-70.
- T. KOWZAN. 1983. "Les comédies d'Aristophanes, véhicule de la critique dramatique". *Dioniso* 54: 83-100.

- M. KUNTZ. 1993. *Narrative Setting and Dramatic Poetry*. Mnemosyne, Suppl. 124. Leiden-New York-Cologne. E.J. Brill.
- Diego LANZA. 1961. "Unità e significato dell'*Oreste* euripideo". *Dioniso* 35: 58-72.
- David H.J. LAMOUR. 1986. "Phaedra and the Chariot-ride". *Eranos* 86: 25-30.
- Richmond LATTIMORE. 1958. *The Poetry of Greek Tragedy*. Baltimore. The Johns Hopkins Press.
- \_\_\_\_\_ 1964. *Story Patterns in Greek Tragedy*. Ann Arbor. Michigan.
- S. LAWRENCE. 1989. "Psychology in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *Prudentia* 21:4-13.
- K.H. LEE. 1975. "Euripides' *Andromacha*: Observations on Form and Meaning." *Anthichton* 9: 4-16.
- V. LEINIEKS. 1996. *The City of Dionysos: a Study of Euripides' Bakchai*. Stuttgart and Leipzig. B.G.Teubner.
- Mary R. LEFKOWITZ. 1983. "Wives and Husbands". *G&R* 30: 31-47.
- \_\_\_\_\_ 1984. "Aristophanes and other Historians of the Fifth-Century Theater". *Hermes* 112.2: 143-153.
- \_\_\_\_\_ 1987. "Was Euripides na Atheist?". *SIF* 5, n°2: 149-16
- \_\_\_\_\_ 1989. " 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas". *CQ* 39: 70-82.
- F. LEO. 1908. *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*. Berlin.
- Albin LESKY. [1938] 1966. *La Tragedia Griega*. Barcelona [trad. esp.].
- \_\_\_\_\_ 1977. "On the *Heracidae* of Euripides". *YCIS* 25: 227-238.
- \_\_\_\_\_ [1971]1995. *História da Literatura Grega*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.(trad. port.).
- Arnold Herbert LEWIN. *A Study of the prologoi of four plays of Euripides*. Cornell University (Diss. Ph.D).
- G. LEY & M. EWANS. 1985. " The *Orchestra* as acting area in Greek Tragedy". *Ramus* 14: 75-84.
- Graham LEY. 1991. Scenic notes in Euripides' *Helen*". *Eranos* 89: 25-34.
- Odone LONGO. 1975. "Proposte di lettura per l'*Oreste* di Euripide". *Maia* 27: 265-87.
- \_\_\_\_\_ [1990]1992. " The Theater of the *Polis*". In J.J.WINKLER & F.I.ZEITLIN(eds.):12-19.
- José García LÓPEZ. 1992. "Tragedia Griega y Religión". *Minerva* 6: 37-60.
- Michael LLOYD. 1984. " The Helen Scene in Euripides' *Troades*". *CQ* 34: 303-313.

- \_\_\_\_\_ 1985. "Euripides' *Alcestis*". *G&R* 32, n° 2:119-13
- \_\_\_\_\_ 1986a. "Divine and Human Action in Euripides' *Ion*". *A&A* 32, n°2: 33-45.
- \_\_\_\_\_ 1986b. "Realism and Carachter in Euripides' *Electra*". *Phoenix* 40: 1-19.
- \_\_\_\_\_ 1992. *The Agon in Euripides*. Oxford.
- Mª de los Ángeles Durán LÓPEZ (1998). "Eidos como Estrutura". *Myrtia*, 13: 55-88.
- N. LORAUX. 1987. *Tragic Ways of Killing a Woman*. Cambridge.
- Frederico LOURENÇO. 1995. "Tema e Desenvolvimento Temático nas *Tesmosforiantes* de Aristófanes." *Humanitas* 47: 263-306.
- \_\_\_\_\_ 1996. "Na Alceste de Eurípides". *Classica* 21:61-68.
- G. A. E. LUSCHNIG. 1971. "Euripides' *Trojan Women*. all is vanity". *CW*65: 8-12.
- \_\_\_\_\_ 1976: "Euripides' *Hecabe* the time is out of joint". *CJ*71: 227-234.
- \_\_\_\_\_ 1980. "Men and Gods in Euripides' *Hippolytus*". *Ramus* 9, n°2: 51-77.
- \_\_\_\_\_ 1990. "Euripides' *Alcestis* and the Athenian *Oikos*". *Dioniso* 60, n°1: 9-39.
- \_\_\_\_\_ 1992. "Interiors: Imaginary Spaces in *Alcestis* and *Medea*". *Mnemosyne* 45, n° 1:19-44.
- \_\_\_\_\_ 1944. *Times Holds The Mirror. A Study of Knowlrdge in Euripides' Hippolytus*. Leiden-Nee York-Köln, E.J. Brill.
- \_\_\_\_\_ 1995. *The Gorgon's Severed Head*. Leiden-Nee York-Köln, E.J. Brill.
- Emily A. MACDERMOTT. 1989. *Euripides' Medea: the Incarnation of Disorder*. Pennsylvania- London.
- \_\_\_\_\_ 1991. "Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays". *TAPA* 121: 123-132.
- D.M. MACDONALD.1995. *Aristophanes and the Athens: An Introduction to the Plays*. Oxford.
- M. MACDONALD. 1990. Iphigenia's *Philia*: Motivation in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *QUCC* 34, n°1 : 69-83.
- B. MACLEOD. 1991. "Double meaning and mythic novelty in Euripides' plays". *TAPA* 121: 123-132.
- Clarence A. MANNING. 1978. *A Study of Archaism in Euripides*. Roma. Giorgio Bretschneider.
- Daisy MALLADAS. 1995. *Orestes* de Eurípides. Terror e Piedade. *Humanitas* 47: 187-195.

- C. MANNSPERGER. 1971. "Die Rhesis". In W. JENS: 143-181.
- Bernar MANUWALDT. 1989. "Zu Euripides, *Troerinnen* 95-7". *RhM* 132: 236-247.
- Massimo di MARCO. 1988. "OYIS nella *Poetica* di Aristotele e Nel *Tractatus Coislinianus*". In Lia de FINIS (ed.).1989:129-178.
- C.W. MARSHALL. 1996. "Literary awarness in Euripides and his Audience". In I. WORTHINGTON, 1996: 82-98.
- \_\_\_\_\_ 1999. "Some Fifht-Century Masking Conventions". *G&R* 45, n°2: 188-202.
- Emanuela MASARACCHIA. "*Iphigenia Taurica*: un drama a lieto fine?". *QUCC* 18: 111-123.
- \_\_\_\_\_ 1993. "La 'estraneità' di *Alceste*". *QUCC* 45: 57-81.
- H. A. MASON.1985. *The Tragic Plane*. Oxford Clarendon Press.
- Donald J. MASTRONARD. 1979. *Contact and Discontinuity (some conventions of speech and Action on the Greek Tragic stage)*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- \_\_\_\_\_ 1975. "Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*". *CSCA* 8: 163-174.
- \_\_\_\_\_ 1990. "Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods". *CA* 9, n° 2: 247-295.
- \_\_\_\_\_1998. "Il coro euripideo: autorità e integrazione". *QUCC* 60, n°3 : 55-80.
- K.MATHIESSEN. 1964. *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena*. Gottingen.
- H. B. MATTING. 1991. "Euripides' *Toades* 95-7" *Antichthon* 25: 26-32.
- Kenneth MCLEISH. 1980. *The Theatre of Aristophanes*. London, Thames &Hudson.
- Louise M. MEAD. 1939. "The *Troades* of Euripides". *G&R* 8, n°23: 102-9.
- Christian MEIER. [1988].1991. *De la Tragédie Grecque comme Art Politique* Paris. Les Belles Lettres.
- Louis MERIDIER. 1911. *Le Prologue dans la Tragédie d'Euripide*. Bordeaux.
- Ra`anana MERIDOR. 1983. "The Function of Polymestor's Crime in the "Hecuba" of Euripides". *Eranos* 81: 13-20.
- \_\_\_\_\_1984. "Plot and Myth in Euripides' *Herakles* and *Troades*". *Phoenix* 38, n°:205-21.
- \_\_\_\_\_1989. "Euripides' *Troades* 28-44 and The Andromache Scene". *AJPh* 110: 15-35.

- Anna MESTURINI. 1986. "Tracce di Teorie Ottiche nell'*Ecuba* euripidea". *SIFC* 4, n°2: 195-219.
- Michel MEYER. [1992] 1994. *Linguagem e Literatura* (Ensaio sobre o sentido). Lisboa, Usus Editora. [trad. port.].
- Ann Norris MICHELINI. 1972. "Abstract de *Rhesis* and Dialogue: Evidence in the *Persians* for the Form of Early Tragedy". *HSPH* 76: 294-297.
- \_\_\_\_\_ 1974. "MAKRAN GAR EXETEINAS" *Hermes* 102: 524- 539.
- \_\_\_\_\_ 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Wiscosin. U.P.
- Sophie P. MILLS. 1980. "The Sorrows of Medea". *CP* 75: 289-296.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*. Oxford, Clarendon Press.
- Jon D. MIKALSON. 1989. "Unanswered Prayers in Greek Tragedy". *JHS* 109: 81-98.
- \_\_\_\_\_ 1991. *Honor thy gods*. Chapel Hill-London.
- Richard MINADEO. 1994. "Speech, Silence and Ethics in the *Hippolytus*". *Dioniso* 64: 55-63.
- Grace A. MIZEN. 1980. "*The Iphigeneia at Aulis* the Prologue Anapaests". *ICS* 5:15-43.
- Robin N. MITCHELL. 1991. "Miasma, Mimesis, and Scapegoating in Euripides' *Hippolytus*". *CIAnt* 10, n° 1: 99-122.
- Carlos MORAIS. 1991. *Expectativa e Movimento no Filoctetes*. Coimbra. INIC.
- \_\_\_\_\_ 1995. "Uma Catábase Agonístico-burlesca em contraposição rítmica (Ar. *Ra.* 208-268)". *Humanitas* 47:307-325.
- A. MOREU. 1985. "Naissance d' Electre". *Pallas* 21 : 63- 82.
- Claude MOSSE. 1983. *La Femme dans la Grèce Antique*. Paris.
- J. M. MOSSMAN. 1995. *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*. Oxford. Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ 1996. "Waiting for Neoptolemus: The Unity of Euripides' Andromache". *G&R* 43, n°2: 143-156.
- F. MUECKE. 1977. "Playing whith the play: theatrical sel-consciousness in Aristophanes". *Antichthon* 11: 52-67.
- \_\_\_\_\_ 1882. " 'I know you- by your rags'. Costume and Disguise in Fifth-century drama". *Antichthon* 16: 17-34.
- H. G. MULLENS. 1940. "The Meaning of Euripides' *Orestes*". *CQ* 34: 153-158.
- Christian MUELLER-GOLDINGEN. 1985. *Untersuchungen zu den Phönissen des Euripides*. Stuttgart. Franz Steiner Verlage Wiesbaden.

- Jan MUKAROVSKY. [1975]1997. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa. Editorial Estampa.
- Penelope MURRAY. [1995]1996. *Plato on poetry*. Cambridge. Cambridge University Press.
- F.G.NAERBOUT. 1997. *Attractive performances. Ancient Greek Dance: Three preliminary Studies*. Amsterdam. J.C. Gieben.
- C. NANCY. 1984. “Euripides et le partie des femmes”. *QUUC* 46: 111-136.
- Heinz NEITZEL. 1987. “Prolog und Spiel in der Euripideischen *Iphigenie in Aulis*”. *Philologus* 131, n°2: 185-223.
- Wilhelm NESTLE. 1901. *Euripides: Der Dichter der Griechischen Aufklärung*. Stuttgart, Kohlhammer.
- \_\_\_\_\_ 1930. *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*. Beiträge 10. Stuttgart, Kohlhammer.
- R. NIELSON. 1976. “Alcestis: a paradox in dying”. *Ramus* 5: 92-192.
- F. NIETZSCHE. 1985. *A Origem da Tragédia*. Lisboa. Guimarães Editora [trad. port.].
- Elsa García NOVO. 1981. *La entrada de los personajes y su anuncio en la tragdia griega. Um estudio de técnica teatral*. Madrid.
- Elsa García NOVO & Ignacio Rodríguez ALFAGEME (eds.). 1998. *Dramaturgia y Puesta en Escena en el Teatro Griego*. Madrid. Ediciones Clásicas.
- Felipe H. NUÑOZ & Carmen G. VÁZQUEZ. 1998. “Teatro y Metateatro en Las Ranas de Aristófanes”. In Elsa García NOVO & Ignacio Rodríguez ALFAGEME (eds.): 259-272.
- M. NUSSBAUM. 1986. *The Fragility of Goodness*. Cambridge.
- Michael J. O'BRIEN. 1988. “Pelopid History and the Plot of *Iphigeneia in Tauris*”. *CQ* 38: 98-115.
- E. O'NEIL. 1941. “The prologue of the *Troades* of Euripides”. *TAPA* 72: 288-320.
- H. ORANJE. 1984. “Euripides *Bacchae*: the play and its audience”. *Mnemosyne* supp. 78. Leiden.
- Josiah OBER & Barry STRAUSS. [1990]1992. “Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy”. In J.J.WINKLER & F.I.ZEITLIN: 237-27.
- Stephen OHLANDER. 1990. *Dramatic Suspense in Euripides' and Seneca's Medea (American University Studies Series XVII: Classical Languages and Literature, Vol. 6)*. Frankfurt am Main. Peter Lang.

- Francisco de OLIVEIRA & Maria de Fátima SILVA. 1991. *O Teatro de Aristóteles*. Coimbra. Faculdade de Letras.
- Francisco de OLIVEIRA. 1993. "Teatro e Poder na Grécia" *Humanitas* 45: 69-93.
- S. Douglas OLSON. 1989. "Traditional forms and Euripidean adaptation: the hero Pattern in *Bacchae*". *CW* 83: 25-28.
- Ruth PADEL. 1990. "Making the space speak". In J.J.Winkler & F.I.Zeintlin(eds.): 336-365.
- \_\_\_\_\_ 1992. *In and Out of the Mind. Greek Images of the tragic Self*. Princeton-New Jersey, Princeton University Press.
- G. PAGANI. 1970. "Il sacrificio di Polissena nell' *Ecuba* di Euripide". *Dioniso* 44: 46-63.
- Ettore PARATTORE. 1966. *Il Prologo dello "Hercules Furens" di Seneca e l' "Erade" di Euripidi*. Roma. Edizioni dell'Ateneo.
- Donatella G. PAPI. "Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*". *AJP* 108, nº1: 27-40.
- Mariarita PATERLINI. 1993. "Nota ad Eur. Bacch.3". *QUCC* 45: 83-85.
- Patrice PAVIS. [1980]1990. *Diccionario del Teatro*. Barcelona. Paidós Communication.
- Christopher PEELLING (ed.). 1997. *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford. Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ 1998. *Characterization and Individuality in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Hélène PERDICOYIANNI. 1993. "Le Vocabulaire de la Doleur dans l' *Hécube* et dans Les *Troyennes* d'Euripide". *Les Études Classiques* 61, nº3: 195-204.
- M.H. da Rocha PEREIRA. 1987-1988. "Mito, Ironia e Psicologia no 'Orestes' de Eurípides". *Humanitas* 39-40:3-24.
- \_\_\_\_\_ 1991. "Matéria e Forma na Tragédia Grega" *Biblos* 67: 4-11.
- \_\_\_\_\_ 1993. «Tyche». In *Logos. Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Vol 5. Lisboa.
- Manfred PFISTER. [1977]1988. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press.
- A. PICKARD-CAMBRIDGE. [1953] 1991. *The Dramatic Festivals of Athens*. (second edition revised by J. Gouff and D.M. Lewis with new supplement). Oxford. Clarendon Press.
- Marília P. Futre PINHEIRO. 1994. "Prece e Poesia no Hipólito de Eurípides". *Humanitas* 47 : 63-74.

- Anthony PODLECKY. 1962. "Some Themes in Euripides' *Phoenissae*". *TAPA* 93: 365-378.
- \_\_\_\_\_ 1970. "The basic Seriousness of Euripides *Helen*". *TAPA* 101: 401-418.
- Joe Park POE. 1992. "Entrance-Announcements and Entrance-Speechs in Greek Tragedy". *HSCP* 94: 121-156.
- \_\_\_\_\_ 1993. "The Determination of Episodes in Greek Tragedy". *AJPh* 114, nº3: 343-395.
- M. POHLENZ. [1961]1978. *La Tragedia Greca*. Brescia. Paideia Editrice.[trad. ital.].
- Adrian POOLE. "Total disaster: Euripides 'The Trojan Women' ". *Arion* , n.s. 3: 257-287.
- David H. PORTER. 1987. *Only Connected. Three Studies in Greek Tragedy*. Boston.
- John R. PORTER. 1994. *Studies in Euripides' Orestes*". Leiden- New York- Köln. E. J. Brill.
- Jaume PÒRTULAS.1988. "L'*Andromaque* d'Euripide entre le Myth et la Vie". *Métis* 3, nº 1-2: 281-303.
- A. POWELL (ed.). 1990. *Euripides, Women and Sexuality*. London.
- M.H. Ureña PRIETO. 1966. *Da Esperança na Obra de Eurípides*. Lisboa.
- M.H. Ureña PRIETO et alii. 1995. *Índices de Nomes Próprios Gregos e Latinos*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, J.N.I.C.
- William J. PRIOR. 1991. *Virtue and Knowledge*. London, Routledge.
- Pietro PUCCI. 1977. "Euripide: The Monument and the Sacrifice". *Arethusa* 10: 165-195.
- \_\_\_\_\_ 1980. *The Violence of Pity in Euripides' Medea*. Ithaca.
- M. de Oliveira PULQUÉRIO. 1967-1968. "Estudo sobre três tragédias de Sófocles" *Humanitas* 19-20: 36-50.
- \_\_\_\_\_ 1969. *Características métricas das monódias de Eurípides*. Coimbra.
- \_\_\_\_\_ 1987. *Problemática da tragédia sofociana*. Coimbra. INIC.
- \_\_\_\_\_ 1987-1988. "Um testamento ideológico: "As Bacantes de Eurípides". *Humanitas* 39-40: 25-41.
- \_\_\_\_\_ 1991. "O Grande Monólogo de «Medeia» de Eurípides". In *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991. Coimbra. INIC: 13-44.

- \_\_\_\_\_ 1992. "A personalidade de Etéocles nos *Sete Contra Tebas* de Ésquilo". *Mathesis* 1: 11-19.
- Milagros QUIJADA. 1991. *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los tauros, Helena y Orestes*. Bilbao. Servicio Editorial del país Vasco.
- David RAEBURNE. 2000. "The significance of Stage Properties in Euripides' *Electra*". *G&R* 47, nº2: 149-168.
- Nancy Sorkin RABINOWITZ. 1986. "Aphrodite and the Audience. Engendering the Reader". *Arethusa* 19.2: 171-185.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in the Women*. Ithaca-London. Cornell University Press.
- Elisabeth.R. RAWSON. 1972. "Aspects of Euripides' *Orestes*". *Arethusa* 5: 155-167.
- \_\_\_\_\_ 1975. "Family and Fatherland in Euripides' *Phoenissae*". *GRBS* 11.2: 105-122.
- Antonio Manuel Ribeiro REBELO. 1994. O contributo de mito de Ifigénia, na sua Versão da *Ifigénia entre os Tauros*, para a Interpretação da *Oresteia*". *Humanitas* 46: 74-109.
- \_\_\_\_\_ 1995. "O *Deus ex Machina* e o conceito de *Tyche* na economia de *Ifigénia entre os Tauros*, à luz da teoria aristotélica". *Humanitas* 47: 165-186.
- \_\_\_\_\_ 1996. "A *Ifigénia entre os Tauros* e a prática religiosa-cultural ateniense". *Mathesis* 5: 55-104.
- Kenneth J. RECKFORD. 1968. "Medea's First Exit". *TAPA* 99: 329-59.
- \_\_\_\_\_ 1979. "Phaethon, Hippolytus, and Aphrodite". *TAPA* 103: 405-443.
- \_\_\_\_\_ 1985a. "Concepts of demoralization in the *Hecuba*". In P. BURIAN, 1985:112-128.
- \_\_\_\_\_ 1985. "Logos and Pathos: The Politics of *the Suppliant Women*". In P. BURIAN, 1985:129-155.
- \_\_\_\_\_ 1987. *Aristophanes' Old-and-New Comedy*. Vol 1. Chapel Hill&London, The University of North Caroline Press.
- James REDFIELD. [1990]1992. "Drama and Community: Aristophanes and Some of his Rivals". In John J. WINKLER & Froma I ZEITLIN (eds.): 314-335.
- Rush REHM. 1988. "The Staging of Suppliant Plays". *GRBS* 29, nº3: 263-307.
- \_\_\_\_\_ 1989. "Medea and the *logos* of the Heroic". *Eranos* 87: 97-115.
- \_\_\_\_\_ [1992]1998. *Greek Tragic Theater*. Londobn-NewYork, Routledge.

- Karl REINHARDT. 1960. *Tradition und Geist*. Göttingen.
- \_\_\_\_\_ 1972. *Eschyle, Euripide*. Paris. Editions de Minuit.
- Carlos REIS. 1995. *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra. Almedina.
- J.L. RICHARDSON. 1958. "Heraclidae 39". *Hermathena* 91: 70.
- Paul RICOEUR. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ 1996. *Teoria da Interpretação*. Lisboa. Edições 70. 1976 [trad. port.].
- A.RIJKSBARON. 1995. Euripides' *Bacchae* 35-6". *Mnemosyne* 48, nº2: 198-199.
- A. RIVIER. 1975. *Essai sur le Tragique d'Euripide*. Paris.
- Christopher ROCCO. 1997. *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Thought and the Dilemmas of Modernity*. Berkely-Los Angeles- London. Univ. of California Press.
- O. RODARI. 1988. "La fonction Dramatique du Premier Stasimon des *Troyennes* d' Euripides". *Cahiers du Gita* 4: 131-141.
- Joseph ROISMAN. 1997. "Contemporary Allusions in Euripides' *Trojan Women*". *SIFC* 15.1: 38-47.
- Jacqueline de ROMILLY. 1958. *L'Évolution du Pathétique d'Eschyle à Euripides*. Paris.
- \_\_\_\_\_ 1971. *Le Temps dans la Tragédie Grecque*. Paris.
- \_\_\_\_\_ [1970]1994. *La tragédie grecque*. Paris. PUF.
- \_\_\_\_\_ 1973. "Gorgias et le pouvoir de la poésie". *JHS* 93: 155-163.
- \_\_\_\_\_ 1986. *La Modernité d'Euripide*. Paris. PUF.
- \_\_\_\_\_ 1992. *The Great Sophists in Periclean Athens*. Oxford. Clarendon Press [trad. ingl.].
- \_\_\_\_\_ 1995. *Tragedies Grecques au fil des Ans*. Paris. Les Belles Lettres.
- G. RONNET. 1970. "Réflexions sur la date des deux Electres". *REG* 83: 309-332.
- Amélie Oksenberg RORTY. 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*. Oxford. Princeton University Press.
- G. Thomas ROSENMEYER. 1983. "Tragedy and religion: *The Bacchae*". In E. Segal, 1988: 370-389.
- Jean-Pierre RYNGAERT. [1991]1992. *Introdução à Análise do Teatro*. Lisboa. Ed. Asa.
- S. SAÏD. 1989. "L'Espace d'Euripide". *Dioniso* 59: 107-136.
- David SANSONE. 1975. "The Sacrifice-Motif in Euripides'IT". *TAPA* 105: 273-295.
- \_\_\_\_\_ 1978a. "A Problem in Euripides' *Iphigenia in Tauris*". *RhM* 121: 35-47.
- \_\_\_\_\_ 1978b. "The Bacchae Satyr-Play?". *ICS* 3: 40-46

- \_\_\_\_\_ 1982. "Euripides' *Helen* 115-123". *CQ* 32, nº1: 56-8.
- Oscar Garcia SANZ. 1990. "Bacantes de Euripides: una interpretacion del mito de Dionysus". *Dioniso* 60: 30-43.
- A. M. S. SCARCELLA. 1956. "L' *Oreste* e il problema dell'unità". *Dioniso* 19: 266-76.
- D. SCENKER. 1995. "The Victims of Aphrodite: *Hippolytus*, 1403-1405". *Mnemosyne* 48, nº 1: 1-10.
- R. SEAFORD. 1981. "Dionysiac drama and the Dionysiac mysteries". *CQ* 31: 252-275.
- W. SHADEWALDT. 1926. *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechen Tragödie* Berlin. Weidmann.
- S.L.S. SCHEIN. 1975. "Mythical Illusion and historical reality in Euripides' *Orestes*". *WS* 9: 49-66.
- Eilhard SCLESINGER. 1966. "Zu Euripides' *Medea*". *Hermes* 94: 26-53. [Posteriormente editado em língua inglesa, in E.SEGAL (1988:294-310): ed. ut.].
- R. SCHILESIER. 1985. "Heracles et la Critique des Dieux chez Euripide". *ASNP* 15, nº1:37-40.
- Hans Werner SCHMIDT. 1971. "Die Struktur des Eingangs". In W. JENS (ed.): 1-46.
- W. SCHMIDT. 1964. *Der Deus ex machina bei Euripides*. Diss. Tübingen.
- Robert SCHOLE. [1989] 1991. *Protocolos de Leitura*. Lisboa. Edições 70 [trad. port.].
- Ruth SCODEL. 1980. *The Trojan Trilogy of Euripides*. «Hypomnemata» 60. Göttingen.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor. The University of Michigan Press.
- Richard SEAFORD. 1994. *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City State*. Oxford.
- \_\_\_\_\_ [1996]1998]. "Something to Do with Dionysos – Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich". in M.S.SILK :cap. 16.
- Erich SEGAL. 1988. *Oxford Readings of Greek Tragedy*. Oxford.
- Charles SEGAL. 1969. "Euripides *Hippolytus* 108-112: Tragic Irony and Tragic". *Hermes* 97, nº3: 297-302.
- \_\_\_\_\_ [1971] 1987. "The Two Worlds of Euripides' *Helen*". *TAPA* 102: 533-613 [Este estudo foi incluído numa obra do mesmo autor, publicada posteriormente, sob o título *La Musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque* (1987: 221-241). Nela se baseiam as citações].
- \_\_\_\_\_ 1972. "Curse and Oath in Euripides' *Hippolytus*". *Ramus* 1, nº 2: 165-180.

- \_\_\_\_\_ 1982. "Tragédie, oralité, écriture". *Poétique*, 50:131-154.
- \_\_\_\_\_ [1982] *Dionysiac Poetics and Euripides' "Bacchae"*. Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ 1985. "The *Bacchae* as Metatragedy". In Peter Burian: 156-173.
- \_\_\_\_\_ 1986. *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. London. Cornell Univ. Press.
- \_\_\_\_\_ 1987. *La Musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*. Paris, Editions La Découverte.
- \_\_\_\_\_ 1988. "Confusion and Concealment in Euripides' *Hippolytus*" *Métis* 3, n° 1-2: 263-282.
- \_\_\_\_\_ 1990. "Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides". *AJP* 111, n°3: 304-317.
- \_\_\_\_\_ 1992. "Tragic beginnings: narration, voice, and authority in the" *YCS* 29: 85-112.
- \_\_\_\_\_ 1995. "Classics, Eucumenism, and Greek Tragedy" *TAPA* 125: 1-26.
- \_\_\_\_\_ (ed.) 1996a. *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford-New York. Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ 1996b. "Catharsis, Audience, and the Closure in Greek Tragedy". In M.S.SILK.
- \_\_\_\_\_ 1996c. "Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure". *Pallas* 45, "Médée et la Violence" : 15-44.
- Bern SEIDENSTICKER. 1971. "Die Stichomythie". In W. JENS (ed.): 183-200.
- \_\_\_\_\_ 1978. "Comic Elements in Euripides' *Bacchae*" *AJPh* 99, n°3: 303-320.
- \_\_\_\_\_ [1996]1998. *Tragic Dialectic in Euripidean Tragedy*. In M.SILK[1996]1998:cap. 21.
- T.J. SEIDINKEWICZ. 1978. "Euripides' *Trojan Women*. An Interpretation". *Helios* 6: 81-95.
- M. SHAW. 1975. "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama". *CP* 70: 255-266.
- H. SIEGEL. 1980. "Self-delusion and the Volte-face of *Iphigenia at Aulis*". *Hermes* 108: 300-304.
- M.S.SILK. 1993. "Aristophanic Paratragedy". In Stephen HALLIWELL et alii (1993).

- \_\_\_\_\_ 1996. *Tragedy and the Tragic: Greek theater and beyond*, Oxford, U.P.
- V. Manuel Aguiar e SILVA.<sup>8</sup>1990. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina.
- G.M. SIFAKIS. 1971. *Parabasis and Animal Choruses*. London.
- \_\_\_\_\_ 1995. "The One-Actor Rule in Greek Tragedy" in Alan GRIFFITHS, 1995: 13-24.
- Maria de Fátima Sousa SILVA. 1985-1986. "Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípidés". *Humanitas* 37-38: 9-86.
- \_\_\_\_\_ 1987. *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Coimbra. I.N.I.C.
- \_\_\_\_\_ 1992. "Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano." *Biblos* 67: 15-41.
- \_\_\_\_\_ 1993. "Etéocles de *Fenícias*. Ecos de um sucesso". *Humanitas* 45: 49-67.
- Nial W. SLATER. 1995. "The Fabric of Comic Illusion" in G.W. DOBROV, 1995: 29-45.
- Gail SMITH. 1983. "The *Alcestis* of Euripides. An interpretation". *RFIC* 111: 9-145.
- Carmen Isabel L. SOARES. 1999. *O Discurso do Extracénico. Quadros de Guerra em Eurípidés*. Coimbra. Ed. Colibri.
- Alan H. SOMMERSTEIN. 1988. "Notes on Euripides' *Hippolytus*". *BICS* 35: 23-41.
- \_\_\_\_\_ 1989. "Notes and Discussions. *Andromache* 192-204: The Pattern of Argument". *CPh* 84.1: 32-35.
- Alan H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, B. ZIMMERMANN (eds.). 1993. *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari.
- Christina SORUM. 1992. "Myth, Choice, and Meaning in Euripides' *Iphigenia at Aulis*". *AJP* 113.4: 527-542.
- \_\_\_\_\_ 1994. Euripides' Judgement: Literary Creation in *Andromache*'. *AJP* 116.3: 371-388.
- Ana P. Quintela SOTTOMAYOR. 1994. "As Duas Máscaras". *Humanitas* 46: 123-128.
- Christiane SOURVINO-U-INO. 1997. "Tragedy and Religion: Constructs and Reading". In C. PEELING (ed.): cap. 9.
- A. SPIRA. 1960. *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*. Diss. Frankfurt, Kallmünz.
- H.P. STAHL. 1977. "On 'Extra-dramatic' Communication of Characters in Euripides". *YCS* 25: 156-176.

- D.P. STANLEY-PORTER. 1973. "Mute Actors in the Tragedies of Euripides". *BICS* 20: 68-93.
- G. R. STATON. 1995. "Aristocratic Obligation in Euripides' *Hekabé*". *Mnemosyne* 48, n° 1: 11-33.
- George STEINER. 1993. *La mort de la tragédie*. Paris, Ed. Gallimard: (trad. franc.)
- T.C.W. STINTON. 1985. "Greek Tragedy Texts and the Limits of Conservatism" *BICS* 32: 39-44.
- Ian C. STOREY. 1989. "Domestic Disharmony in Euripides' *Andromaché*". *G&R* 36, n° 1: 16-27.
- William STORM. 1998. *After Dionysus. A Theory of the Tragic*. Ithaca-London, Cornell University Press.
- J.C.G. STRACHAN. 1976. "Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' *Iphigenia*". *CPh* 71: 285-293.
- Hans von STROHM. 1957. *Euripides. Interpretationem zur dramatischen Form*. Zetemata 15. München.
- \_\_\_\_\_ 1977. "Zur Gestaltlung Euripideischer Prologreden" *GB* 6: 113-132.
- Dana Ferrin SUTTON. 1973a. "Supposed Evidence that Euripides' *Orestes* and Sophoclean' *Electra* were Prosatyric". *RSC* 21, n°1: 117-121.
- \_\_\_\_\_ 1973b. "Saryric Elements in the *Alcestis*". *RSC* 21, n°3: 384-391.
- \_\_\_\_\_ 1979. "Satyric Qualities in Euripides' *Iphigeneia at Aulis* and *Helen*". *RSC* 20, n3: 321-330.
- Mihoko SUZUKI. 1989. *Methamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca. Cornell University Press.
- Henri SZTULMAN. 1996. " Le mythique, le tragique, le psychique: Médée". *Pallas* 45, "Médée et la Violence" : 127-136.
- Kather SYNODINOU. 1988. "Electra in the *Orestes* of Euripides. A case of Contradiction". *Métis* 3: 303-20.
- Peter SZONDI. [1978]1994. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona. Ensayos/Destino.
- Kristen TACONI. 1996. "Euripides, 'Hippolytus' 29-33". *Hermes* 124.2: 150-159.
- Oliver TAPLIN. [1977] 1986. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford. Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ [1978] *Greek Tragedy in Action*. London.

- \_\_\_\_\_ 1986. "Tragedy and Comedy: a *synkrisis*". *JHS* 106: 163-174.
- \_\_\_\_\_ 1993. *Comic Angels, and other Approches to Greek Drama through Vase Paintings*. Oxford, Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_ 1996. "Comedy and the Tragic". In M.S. SILK: 188-202.
- \_\_\_\_\_ 1999. "Spreading the word through performance". In S. GOLLHILL & R. OSBORNE: 33-57.
- Theodore TARKOW. 1984. Tragedy and Transformation: Parent and Child in Euripides' *Hecuba*. *Maia* 36: 123-136.
- N. T. TERZAGHI. 1937-1938. "Finali e prologhi euripidei". *Dioniso*. 6 : 304-313.
- W.G. THALMANN. 1978. *The Dramatic art of Aeschylus'Seven Against Thebes*. New Haven-London.
- \_\_\_\_\_ 1993. "Euripides and Aeschylus: The case of the Hecube". *CA* 12, n°1: 126-159.
- P. THIERCY. 1986. *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*. Paris, Les Belles Lettres.
- Rosalyn THOMAS. 1992. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge U.P.
- Eva M. THURY. 1985. "Euripides' *Electra*: An analysis through Character Development". *RhM* 128: 5-22.
- \_\_\_\_\_ 1988. "Euripides' *Alcestis* and the Athenian Generation Gap". *GRBS* 29.2: 197-213.
- A. T. TODESCO. 1937-1938. "I prologhi Euripidei" *Dioniso* 7, n°2: 83-87.
- T. TODOROV. 1993. *Poética*. Lisboa, Teorema: (trad. port.).
- Alexander TULIN. 1994. "A Note on Euripides' *Bacchae* 39-42". *Mnemosyne* 47, n°2: 221-222.
- Anne UBERSFELD. 1996. *Lire le théâtre* I. Paris, Belin.
- Mario UNTERSTEINER. [1942]1984. *Le origini della tragedia e del tragico*. Milano. Istituto Editoriale Cisalpino.
- Marchinus VALK. 1984. "Sur L' *Oreste* d'Euripide" *REA* 86, 1-4: 171-192.
- Nicolai VALTER. 1990. *Euripides' Dramen mit retendem Deus ex machina*. Heidelberg.
- José Lasso de VEGA. 1990. "Cincuenta notas críticas a Eurípides, *Hérades Furioso*". *Cuadernos de Filología* 24: 19-75
- \_\_\_\_\_ 1993. Nota ad Eur. *Bacch.* 3". *QUCC* 45: 82-91. 1990.
- P. VELLACOTT. 1975. *Ironic Drama: A study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge.

- W.J. VERDENIUS. 1966. "Notes on the Prologue of Euripides' *Bacchæ*". *Mnemosyne* 15: 337-363 ["Notes I"].
- \_\_\_\_\_ 1980. "Notes on the Prologue of Euripides' *Bacchæ*". *Mnemosyne* 33: 1-16. ["Notes II"]
- \_\_\_\_\_ 1983. "The Principles of Greek Literary Criticism". *Mnemosyne* 36, n°1-2: 14-59
- \_\_\_\_\_ 1987. "Notes on Euripides' *Herades* vv. 1-522" *Mnemosyne* 40, n°1-2: 1-19.
- Jean-Pierre VERNANT & Pierre VIDAL NAQUET. [1972]1995. *Myth et tragédie en Grèce ancienne* Paris. Ed. La Découverte.
- \_\_\_\_\_ [1986]1995. *Myth et tragédie en Grèce ancienne* II Paris. Ed. La Découverte.
- Jean-Pierre VERNANT. [1988]1990. *Mito & Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_. [1991]1993. *O Homem Grego*. Lisboa, Editorial Presença. [trad. port.].
- Massimo VETA. 1995. "La Voce degli attori nel teatro attico". In Francesco DE MARINO & Alan H. SOMMERSTEIN (ed.): 62-78.
- Brian VICKERS. 1973. *Toward Greek Tragedy: Drama, Myth and Society*. London, Longman.
- George B. WALSH. 1978. "The Rhetoric of Birthright and Race in Euripides' *Ion*". *Hermes* 106, n°2: 301-31.
- \_\_\_\_\_ 1979. "Public and Private in Three Plays of Euripides". *CPh* 74: 295-309.
- Nicolai WALTER. 1990. *Dramen mit rettendem Deus ex machina*. Heidelberg, Carl Winter.
- R.A. H. WATERFIELD. "Double Standards in Euripides' *Troades*". *Maia* 34: 139-142.
- T. WEBSTER. 1967. *The Tragedies of Euripides*. London. Methuen.
- M WEST. 1973. "Greek Poetry 2000-700 B.C." *CQ* 23: 179-192.
- \_\_\_\_\_ 1989. "The Early Chronology of Attic Tragedy". *CQ* 39: 251-254.
- H.D.F. WESTLAKE. 1953. "Euripides, *Troades* 205-229". *Mnemosyne* 6: 181-191.
- Dadiv WILES. 1987. "Reading Greek Performance". *G&R* 34: 136-151.
- \_\_\_\_\_ 1997. *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* Cambridge.
- U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORF. 1914. *Aischylos Interpretationen*. Berlin.
- \_\_\_\_\_ 1923. *Griechische Tragödien*. Berlin.
- R.F. WILLETS. 1973. "Action and Character in the *Ion* of Euripides". *JHS* 93: 201-209.

- CW. WILLINK. 1966. "Some problems of text and interpretation in the *Bacchae*". *CQ* 16: 27-59. 220-242.
- \_\_\_\_\_ 1971. "The prologue of the *I.A.*". *CQ* 21: 234-264.
- \_\_\_\_\_ 1989. "The Reunion Duo in Euripides' *Helena*". *CQ* 39, n° 1: 45-69.
- \_\_\_\_\_ 1990. "Euripides, *Supplikes* 71-86 and the Chorus of 'Attendants'". *CQ* 40: 340-347.
- John R. WILSON. 1967. "An Interpolation in the prologue of Euripides' *Troades*". *GRBS* 8, n°3: 205-223.
- \_\_\_\_\_ 1968 a. "The Etymology in Euripides, *Troades* 13-14". *AJP* 89: 66-71.
- \_\_\_\_\_ 1968b. *Twenty century Interpretations of Euripides' Alcestis*. New Jersey. Prentice-Hall, Inc.
- J.J. WINKLER et F.I. ZEITLIN. 1990. *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, U.P..
- R.P. WINNINGTON-INGRAM. 1958. " Hippolytus: A Study in Causation". In *Entretiens Hardt*: 171-191.
- \_\_\_\_\_ 1969. " Euripides: *PO'ETES SOPHOS*". *Arethusa* 2: 127-142.
- \_\_\_\_\_ [1948]1997. *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*. Bristol. Paperbacks.
- Jennifer WISE. 1998. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca&London, Cornell University Press.
- C.H. WHITMAN. 1974. *Euripides and the full Circle of Myth*. Cambridge. Harvard U.P.
- John J. WINKLER & Froma I ZEITLIN. [1990] 1992. *Nothing To Do With Dionysos?*. Princeton-New Jersey, Princeton U.P.
- V. WOHL. 1998. *Intimate Commerce. Exchange, Gender and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin. University of Texas Press.
- Christian WOLFF. 1965. "The Design and the Myth in Euripides' *Ion*". *HSCP* 69: 169-194.
- \_\_\_\_\_ [1968] 1988. " Orestes". In E. SEGAL: 340-356.
- \_\_\_\_\_ 1992. "Euripides' *Iphigenia among the Taurians*. Aetiology, Ritual nad Myth". *CA* 11: 308-334.

- Ian WORTHINGTON. 1996. *Voice into Text. Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden-New York-Köln, E.J. Brill.
- H. YUNIS. 1988. *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*. Göttingen.
- Nicolas XENIOS. 1993. "Euripides and Dionysiac Innovation: The face of the God". *Dionisa* 63: 247-255.
- Netta ZAGAGI. 1985. "Helen of Troy: Encomium and Apology". *WS* 19: 63-88.
- \_\_\_\_\_ 1995. *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*. Bloomington.
- Louise B. ZAIDMAN & Pauline Scmitt PANTEL. [1989]1992. *Religion in the Ancient Greek City*. (trad. ingl. de Paul Cartledge) Cambridge U. P.
- F. I. ZEITLIN. 1980. "The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making". *Ramus* 9:55-77.
- \_\_\_\_\_ 1982. "Cultic models of female: rites of Dionysus and Demeter". *Arethusa* 15: 129-157.
- \_\_\_\_\_ [1985] 1996a. "The Power of Aphrodite : Eros and the boundaries of self in the Hippolytus". In P. BURIAN, 1985: 52-111. [uma versão posterior deste estudo encontra-se incluída in *Playing The Other*].
- \_\_\_\_\_ 1986. "Thebes: theatre of self and society in Athenian drama". In J. EUBEN, 1986.
- \_\_\_\_\_ 1996a. *Playing The Other*. Chicago-London. The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ 1996b. "Mysteries of Identity and Designs of Self in Euripides' *Ion*." In 1996a:cap. 7, 235-338.
- \_\_\_\_\_ 1990. "The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra ". *TAPA* 101: 645-659.
- \_\_\_\_\_ 1991. "Euripides'Hekabe and the Somatics of Dionysiac Drama" *Ramus* 20: 53-94.
- G. ZUNTZ . 1955. *The Political Plays of Euripides*. Manchester.
- \_\_\_\_\_ 1960. " On Euripides' *Helen*. Theology and Irony". *Fondation Hardt, Entretiens VI*. Geneva: 201-227.

# ÍNDICES

## 1.1. Autores Antigos

**-Aristófanes**

*Acamenses*

62 n. 158, 63.

*As Mulheres que celebram as Tesmosfórias*

34 n. 71, 60, 61, 62, 63, 64 n. 166, 65,  
72 n. 195, 126 n. 179.

*Aves*  
9 n.12.

*Nuvens*  
9 n.12, 67 n. 176.

*Paz*  
60.

*Rãs*  
9 n.12, 17 n. 8, 60, 61, 62, 66 n. 172,  
68, 69 n. 182. 69, 72, 75 n. 206.

*Télefo*  
63.

#### **-Aristóteles**

*Poética*  
5 e n.1, 6 e n.5, 9 n.11 e 13, 12 (1448 a  
20-24), 19 n.16 , 37 n. 83, 62 n. 160,  
63 n. 161, 70 n. 185, 72, 81 n. 236, 226  
n. 3, 244 n. 62 e 64.

*Retórica*  
9 n.14.

#### **-Ésquilo**

*Agamémnon*  
10 n.16, 75, 214 n. 609.

*Coéforas*  
75, 168 n. 389, 206 n. 578, 207 n. 585,  
210 n. 599.

*Euménides*  
76, 78, 146, 199 n. 552.

*Persas*  
66 n.172, 72, 74, 146.

*Prometeu Agilhoado*  
76.

*Sete Contra Tebas*  
76, 91 n. 17, 135, 137 n. 240.

*Suplicantes*  
9 n. 12, 66 n.172, 74, 75, 91 n. 17, 92,  
111 n. 103.

#### **-Eurípides**

*Alceste*  
88, 91 n. 16, 101, 102, 103, 104-110,  
147 n. 289, 153 n. 319, 163-170, 226  
n. 2, 227, 230, 237, 238, 239 n. 47, 248  
n. 81.

*Andrômaca*  
88, 91 n. 16 e 17, 111 n. 103, 128, 162,  
180- 186, 226 n. 2, 228, 237, 238, 249,  
250.

*Bacantes*  
7, 46 n. 115, 57, 72, 86, 88, 89, 90, 95-  
100, 118 n. 136, 174 n. 417, 188 n.  
491, 226 n. 2, 230 n. 19, 241, 242, 248  
n. 81, 249.

*Medeia*  
45 n. 111, 53, 88, 91 n. 16, 110 n. 99,  
117, 162, 226 n. 2, 227, 237, 239 n. 47,  
240, 249.

*Electra*  
45 n. 111, 51 n. 128, 53, 62 n.158, 88,  
115 n. 122, 128 n. 188, 141 n. 261, 195  
n. 528, 205-215, 221 n. 635, 226 n. 2,  
237, 238, 239 n. 47, 240, 248 n. 81,  
249.

*Fenícias*  
49, 51 n. 128, 77 n. 216, 88, 91 n. 16,  
101, 134- 134-145, 226 n. 2, 237, 238,  
240, 248 n. 81.

*Hécuba*

45 n. 111, 51 n. 128, 62 n.158, 88, 91 n. 16, 101, 103, 128, 145- 153, 146 n. 284, 163, 180 n. 447, 188 n. 491, 226 n. 2, 227, 228, 230, 237, 240.

#### *Helena*

62 n. 158, 65, 88, 91 n. 17, 101, 102, 103, 111 n. 103, 121 n. 149, 126-134, 153 n. 319, 154, 181 n. 453, 221 n. 635, 226 n. 2, 230, 237, 240, 248 n. 81, 249.

#### *Hérades*

45 n. 111, 51 n. 128, 62 n.158, 88, 91 n. 13 e 17, 91 n. 16, 101, 103, 111 n. 103, 115-121, 122, 226 n. 2, 237, 239, 240.

#### *Heráclidas*

49 n. 126, 75 n. 203, 88, 90 n. 9, 91 n. 13, 16 e 17, 101, 103,110-115, 141 n. 261, 226 n. 2, 238, 239, 240, 250.

#### *Hipólito*

45 n.111, 80 n. 229, 88, 98 n. 49, 110 n. 99, 151 n. 311, 162, 163, 170-180, 219 n. 626, 226 n. 2, 226 n. 2, 230 n. 19, 237, 239 n. 47, 242, 249.

#### *Ifigénia em Áulis*

7, 10 n.16, 45 n. 111, 88, 89, 135 n. 220, 226 n. 2, 232.

#### *Ifigénia entre os Tauros*

45 n. 111, 62 n. 158, 77 n. 216, 88, 96 n. 40, 101, 102, 103, 134 n. 216, 154, 215-223, 219 n. 626, 221 n. 635, 226 n. 2, 230, 237, 239 n. 47.

#### *Íon*

45 n. 111, 49 n. 126, 62 n. 158, 88, 101, 102, 103, 145, 153-162, 146 n. 284, 151 n. 311, 174 n. 417, 188 n. 491, 226 n. 2, 237, 238, 239 n. 47, 248 n. 81, 249.

#### *Orestes*

45 n. 111, 53, 88, 91 n. 17, 111 n. 103, 128 n. 188, 135 n. 220, 162, 195 n. 528, 196-205, 226 n. 2, 237, 238, 239, 240.

#### *Troianas*

45 n. 111, 62 n.158, 88, 91 n. 17, 115 n. 122, 128, 154, 162, 182 n. 457, 186-196, 226 n. 2, 227, 228, 230 n. 19, 237, 242, 248 n. 81, 250.

#### *Suplicantes*

45 n. 111, 49 n. 126, 51 n. 128, 62 n. 158, 72, 86, 88, 89, 91-95, 111 n. 103, 114 n. 119, 118, 134 n. 226, 180 n. 447, 226 n. 2, 237, 239, 240.

#### **- Sófocles**

##### *Ájax*

78 n. 223, 79, 80.

##### *Antígona*

79, 135 n. 226, 136 n. 231.

##### *Édipo em Colono*

75 n. 203, 78 n. 223, 79, 91 n. 17, 134 n. 226, 138 n. 240.

##### *Electra*

79, 81, 206 n. 578, 207 n. 585, 210 n. 599, 214 n. 609.

##### *Filoctetes*

79, 81 n. 231.

##### *Rei Édipo*

79, 80, 91 n. 17, 134 n. 226, 136 n. 231, 138 n. 240, 139 n. 249.

##### *Traquínias*

78, 81, 85 n. 2, 111 n. 103.

#### **-Temístio**

8 n.8.

#### **-Téspis**

## 1.2. Autores Modernos

- W. ADKINS – 148 n. 297.  
F. R. ADRADOS – 134 n. 219.  
R. AELION – 111 n. 103, 114 n. 117, 135 n.221 e 225, 209 n. 595, 219 n. 624.  
V. d' AGOSTINO – 206 n. 578.  
K. AISCHELE – 245 n. 69.  
U. ALBINI – 66 n. 170, 167 n. 383, 180 n. 449.  
M. ALEXIOU – 185 n. 476.  
I. R. ALFAGEME – 56.  
Carlos P. de ALMEIDA e M<sup>a</sup> de Fátima S. SILVA – 89 n. 7, 220 n. 626, 221 n. 630.  
C. W. AMERASINGHE – 191 n. 502.  
P. ARNOTT – 75 n. 205, 107 n. 85, 196 n. 531, 246 n. 73, 247 n. 76.  
W.G. ARNOTT – 128 n. 193, 129 n. 194, 130 n. 199, 131 n. 203, 156 n. 337, 197 n. 539, 202 n. 563 e 565, 203 n. 568, 206 n. 583, 240 n. 50.  
M. B. ARTHUR – 134 n. 222.  
J. ASSAEL – 189, 194 n. 515, 195 n. 523,  
H. BACON – 11, 19 n. 16.  
D. BAIN- 24 n. 34 e 36, 66 n. 170, 216 n. 617, 235 n. 32,  
S. A. BARLOW- 116 n. 124, 119, n. 139, 120, 161 n. 358, 164 n. 366, 186 n. 482, 189 n. 493.  
W. BARNER – 233 n. 25.  
J. BARRETT- 163, 170, 172 n. 404 e 406, 173 n. 411, 174, 176 n. 428, 429 e 430, 178 n. 440.  
J. G. BARRIENTOS- 17 n.6, 18 n.11.  
J. BARTOSIEWICZOVA- 158 n. 345 e 348.  
L. BATTEZZATO - 71 n. 188, 111 n. 103, 235 n. 33,  
J.M. BELL – 105 n. 73, 108, 109-110,  
A. R. BELLINGER – 99 n. 49.  
L. BEMPASSI – 122 n. 153.  
Leif BERGSON – 107 n. 87, 109 n. 93.  
J. BLOMQUIST- 172 n. 405, 173 n. 409.  
J. BLUNDEL – 232 n. 24.  
M.W. BLUNDELL – 192 n. 513.  
M.<sup>a</sup> del Carmen BOBES- 17 n. 6.  
E. B. BONGIE – 164 n. 365.  
S. des BOUVRIE – 35 n.73,  
A.M.BOWIE – 61 n. 154,  
E. M. BRADLEY.  
C.BRILLANTE – 151, 152 n. 316.  
H. C. BUESCO – 23 n. 19.  
W. BURKERT- 203 n. 567, 206 n. 577, 239 n. 48.  
P. BURIAN – 24 n. 34, 49 n. 126, 54, 110 n. 100, 113 n. 112, 115 n. 120, 244 n. 67, 252.  
A.P. BURNETT- 8 n.10, 99, 103 n. 66, 104 n. 72, 105 n. 73, 107 n. 82, 108 n. 91, 110 n. 98, 111 n. 105, 114 n. 114, 116 n. 124, 118, 121 n. 144, 146 e 147, 123 n. 163, 127 n. 180 e 185, 131 n. 203, 153 n. 319, 158 n. 345, 181 n. 456, 197, 241 n. 55, 246 n. 73.  
A. D.L. BURGESS – 142 n. 265.  
R.G.A. BUXTON – 96 n. 41, 103 n. 65, 105 n. 71 e 74, 149 n. 298.  
R. CALDWEL – 121 n. 144 e 149.  
P. CARTLEDGE – 21 n. 23.  
A. CERVELLI – 103 n. 65.  
H. H. O. CHALK – 117 n. 132.  
T. COLE- 17 n. 8, 58 n. 145.  
C. COLLARD – 89 n. 8, 91 n. 15, 18 e 19, 92 n. 25, 145 n. 277 e 278, 146, 147 n. 290,  
D. J. CONACHER – 50 n. 128, 101 n. 57, 103 n. 63, 106 n. 78, 112, 116 n. 124, 117 n. 132, 121 n. 144 e 149, 123 n. 160, 135 n.

- 225, 136 n. 228, 137 n. 237, 141, 145 n. 278, 146 n. 280, 147 n. 290, 148 n. 294 e 297, 150 n. 305, 152 n. 316, 153 n. 318, 155 n. 332, 164 n. 367, 164, 165 n. 375, 171 n. 402, 172 n. 403, 173, 180 n. 450, 181 n. 455, 184 n. 468, 186 n. 482, 187 n. 485, 192 n.513, 193, 195 n. 523, 199 n. 550 e 551, 206 n. 578, 214 n. 610, 218 n. 622, 219 n. 623, 220 n. 628.
- P.J. CONRADIE – 32 n. 64, 59 n. 150.
- E. CRAIK – 134 n. 218, 135 n. 222, 224 e 226, 136 n. 229, 141 n. 260, 177 n. 432 e 433.
- N. T. CROALLY – 29 n. 53, 37, 38, 61 n. 154, 188 n. 488, 189 n. 495, 192 n. 513.
- M. J. CROPP- 121 n. 145, 146 e 147, 123 n. 156 e 159, 124 n.166, 126 n. 177, 180 n. 447, 206 n. 577, 207 n. 586 e 595, 210 n. 601, 221 n. 604 , 605 e 606, 214 n. 609, 214 n. 610.
- M.J. CROPP & G.H. FICK – 89 n. 8, 115 n. 122, 145 n. 277, 206 n. 577.
- U. CRISCUOLO – 120 n. 141.
- A. M. DALE – 127, 131 n. 205.
- Mark DAMEN – 204 n. 572.
- C. DEDOUSSI- 236 n. 38.
- E. DELEBECQUE- 32 n. 64, 59 n. 150, 153 n. 320, 205 n. 577.
- J. DENNISTON – 205 n. 577, 207 n. 586.
- Waltraut DESCH- 195 n. 529.
- J. do DESERTO- 209 n. 596.
- J. DIGGLE – 180 n. 447, 189 n. 497, 195 n. 528, 210 n. 601, 216.
- A.DIHLE – 49 n. 125, 61 n. 156, 71 n. 188, 78 n. 221, 95 n. 33, 97 n. 42, 233 n. 27.
- E.R. DODDS- 38, 96 n. 36 e 38, 100 n. 56, 151 n. 314.
- K.J. DOVER – 61 n. 154, 66 n. 169.
- J. DUCHEMIN – 54 n. 134.
- F.M. DUNN – 187 n. 484, 189 n. 497, 192, 196 n. 530, 197 537, 198 n. 543, 199 n. 551, 202, 230 n. 19, 242 n. 54 e 56, 243 n. 58, 244 n. 66, 249 n. 84, 250.
- M. DYSON- 110 n. 98, 194 n. 517.
- P. E. EASTERLING – 18 n.12, 24 n.34 e 36, 27 n. 48, 29 n. 53, 42 n. 102, 48 n. 120 e 121, 49, 82, 141 n. 261, 163 n. 363, 165 n. 376, 199 n. 548, 203 n. 567, 235 n. 32, 238 n. 44, 239 n. 48, 246 n. 73.
- U. ECO – 14, 29 n. 55.
- R.EISNER – 49 n. 126, 128 n. 192, 206 n. 580 e 583, 246 n. 73.
- K. ELAM- 17 n.6, 24 n. 35.
- G.F. ELSE – 8 n.9, 10 n. 17, 19 n.16, 55 n. 141.
- H. ERBSE - 71 n. 188, 72 n. 192, 81 n. 235, 82 n. 238, 85 n.3, 91 n. 15, 93 n. 23, 95 n. 33, 97 n. 43, 98 n. 47, 99, 104 n. 68, 106 n. 78, 109, 112 n. 107, 113 n. 113, 116, 122 n. 154, 123 n. 159, 124 n. 166 e 169, 126, 127 n. 183, 131 n. 205, 132-133, 136 n. 229 e 232, 137 n. 234 e 236, 138 n. 244, 139 n. 245 e 249, 142 n. 264, 144 n. 273, 147, 149, 150 n. 306 e 310, 152, 154 n. 325, 155 n. 329, 159 n. 350, 163, 164 n. 371, 166 n. 377, 169 n. 390, 170, 171 n. 399, 172 n. 405, 173 n. 409, 174 n. 420, 180 n. 449, 183 n. 465, 184 n. 468 e 470, 186 n. 479, 188 n. 490, 189 n. 497, 195 n. 525, 197, 205 n. 575, 207 n. 584, 216 n. 616, 212 n. 605 , 216 n. 616 e 617, 230, 231, 233 n. 27.
- A M. ERP TAALMAN KIP - 246 n. 75.
- J. EUBEN -59 n. 150.
- J.R.FERREIRA – 90 n. 9, 165 n. 376, 180 n. 447, 184 n. 468.
- A. J. FESTUGIERE- 100 n. 56.
- M<sup>a</sup> do Céu Z. FIALHO – 76 n. 208, 79, 80, 137 n. 233, 172 n. 403, 405, 406 e 407.
- E. FISCHER-LICHTE- 17 n.6.
- R. K. FISHER – 62 n. 160, 67 n. 176.
- H. FOLEY – 48 n. 121, 59 n. 150, 66 n. 169 e 170, 67, 95 n. 34, 100 n. 55, 135 n. 225, 142 n. 261, 164 n. 366, 167 n. 378, 203 n. 567, 221 n. 632 e 634, 223 n. 644 e 645, 239 n. 48.
- J. FONTEROSE – 1991 n. 500.
- W. E. FOREHAND – 154 n. 323.
- R. FRIEDRICH- 29 n. 53, 34 n. 70, 35 n.73.
- G. F. FRITZGERALD – 109 n. 93, 121 n. 143, 175 n. 124.
- R.G. GAMBLE – 92 n. 22.
- A. GARVIE – 74 n. 198, 75 n. 206.
- A. GARZYA – 117 n. 132, 180 n. 450, 206 n. 580, 246 n. 73.
- B.GAUGER – 157 n. 343, 158 n. 346.
- G. Morocho GAYO - 55 n. 139.
- G.H. GELLIE - 146 n. 280, 150, 206 n. 580.
- M. GELRICH – 30.

- A. GENTILI – 17 n.7.  
D.V. GEORGE – 116 n. 124.  
P. GIRON-BISTAGNE.  
B. GOFF- 28 n. 50, 90 n. 9, 94 n. 27, 135 n. 225, 174 n. 416.  
S.GOLDHILL – 17 n. 7, 18, 26 n.42, 28 n. 50, 29 n. 53 e 54, 33, 34 n. 72 e 73, 35 n.75 e 76, 38 n. 88, 47 n. 118, 54, 55 n. 139, 59 n. 150, 94 n. 34, 246 n. 75, 251 n. 90.  
I. GOLLWITZER - 71 n. 188, 226.  
R. GOOSSENS – 32 n. 64, 59 n. 150.  
J. GOULD- 59 n. 150, 91 n. 13, 186 n. 477, 199 n. 548.  
B.GOWARD – 172 n. 407, 174 n. 416, 241, 242 n. 55, 245 n. 71, 249 n. 84, 250 n. 87.  
B. GREDLEY – 164 n. 371, 168 n. 386.  
J. R. GREEN- 17 n. 8, 37, 62 n. 159, 66 n. 170.  
N.A. G. GREENBERG – 196 n. 530, 200 n. 557, 204 n. 571 e 574.  
H. GREGOIRE – 127 n. 180 e 185.  
J. GREGORY – 29 n. 53, 37, 116 n. 124, 148 n. 292, 194 n. 522, 251 n. 90.  
J. GRIFFIN- 31 n. 61.  
M. GRIFFITH – 76 n. 207 e 211.  
P. GRIMAL – 165 n. 375.  
G.M.A. GRUBE – 22, 71 n. 188, 72 n. 191, 90 n. 9, 96 n. 36, 99 n. 49, 117 n. 132, 123, 127 n. 187, 135, 139 n. 247, 145 n. 278, 146 n. 280, 151, 154 n. 324, 164 n. 368 e 371, 183, 187, 195 n. 523, 198 n. 541, 203 n. 566, 221 n. 604, 214 n. 610, 218 n. 622, 220 n. 627, 229, 232 n. 23.  
M. GUARDINI – 128 n. 191, 130 n. 201.  
W.K.C. GUTHRIE – 43 n. 107, 55 n. 140.  
E. HALL – 25 n. 38, 29 n. 53, 31 n.62, 47 n. 118, 49.  
M.R. HALLERAN – 91 n. 13, 104 n. 71, 116 n. 126, 120 n. 142, 151 n. 311, 159 n. 351, 163, 170, 171 n. 400 e 401, 172 n. 404 e 406, 173 n. 411, 176 n. 429, 178 n. 440, 179, 210 n. 600, 250 n. 85.  
R.HAMILTON- 24 n. 36, 71 n. 188, 107 n. 88, 108 n. 92, 109 n. 92, 123 n. 163, 125 n. 170, 171 e 175, 127 n. 187, 129 n. 194, 150 n. 308, 230, 233 n. 27, 235 n. 32.  
N.L. G. HAMMOND – 23 n. 31, 77 n. 219, 209 n. 596.  
W. HARRIS – 17 n. 8.  
K. HARTIGAN – 103 n. 65, 121 n. 144 e 146, 122 n. 150 e 151, 123 n. 155, 129 n. 196 e 197, 131 n. 203, 158 n. 345, 205 n. 577, 206 n. 578, 206 n. 580, 209 n. 597.  
E.A. HAVELOCK – 42 n.105.  
M. HEATH – 5 n.2, 6 n.7, 16, 20, 24 n. 36, 61 n. 154, 103 n. 67, 145 n. 278, 146 n. 280, 147 n. 289, 180 n. 448, 243, 245 n. 68.  
A.HENRICHs – 29 n. 53, 38 n. 88, 39 n. 92.  
J.HERINGTON- 8 n.10, 10 n. 15, 11 n.19 e 21, 12, 236 n. 37.  
W.E. HIGGINS – 117 n. 131.  
I.E. HOLMBERG - 128 n. 189.  
A.O. HULTON – 81, 85, 219 n. 623.  
N.C.HOURMOUZIADES – 114 n. 115, 167 n. 382, 189 n. 492, 194 n. 520, 250 n. 85,  
T. K. HUBBARD – 62 n. 160, 66 n. 170.  
L. HUTCHEON – 61 n. 155.  
G. IERANO- 98 n. 47.  
M. IMHOF - 71 n. 188, 104 n. 68, 164 n. 367, 226, 227.  
Richards ISMENE-LADA – 38 n. 88.  
V. JABOUILLE – 51.  
W. JAEGER – 43 n. 108, 44 n. 110, 68 n. 178, 153 n. 319.  
H.D.F. JOHANSEN- 13 n. 25, 111 n. 103 e 104, 112 n. 109.  
C. Lyle JOHNSTONE – 47, 55 n. 138.  
I. J.F. de JONG et J.P. SULLIVAN – 28 n. 50.  
F. JOUAN – 215 n. 613, 216 n. 617, 217 n. 618.  
R. JUST – 185 n. 475, 186 n. 477, 199 n. 548.  
J.C. KAMERBEEK – 49 n. 124, 59 n. 149, 246 n. 73.  
G. A. KENNEDY – 54-55.  
G.B. KERFERD – 42 n. 107, 55 n. 139.  
K. C. KING – 145 n. 279, 148 n. 293.  
G. M. KIRKOD – 78 n. 222.  
H.D.F. KITTO – 52, 78 n. 222, 101, 103 n. 63, 116 n. 124, 121 n. 149, 127 n. 185, 136, 146, 154 n. 324, 164 n. 367, 187, 197 n. 537,  
B. KNOX – 21, 47, 61 n. 154, 67 n. 174, 103 n. 63 e 64, 121 n. 144, 145 n. 278, 161 n. 358, 163 n. 362, 164 n. 365, 167 n. 384, 175 n. 422 e 423, 203, 211 n. 603, 214 n.

- 610, 216, 217 n. 618, 218 n. 621, 221 n. 637, 222 n. 639, 228, 229.
- J. KOPPERSCCHMIDT – 91 n. 13.
- D. KOVACS – 155 n. 328, 194 n. 516 e 518.
- T. KOWZAN – 68 n. 177.
- M. KUNTZ – 94 n. 27, 183 n. 463.
- S. LAWRENCE – 219 n. 625, 220 n. 628, 222 n. 643.
- F. LEE – 154 n. 320 e 325, 160 n. 356.
- K. LEE – 156 n. 333 e 337, 157 n. 338, 161 n. 358, 180 n. 450.
- V. LEINIEKS – 39 n. 91, 40.
- M. R. LEFKOWITZ – 42 n.103, 109 n. 96.
- F. LEO – 104 n.69, 233 n. 27, 234 n. 28.
- A. LESKY – 69 n. 182, 101 n. 57, 105 n. 75, 127 n.180 e 185, 135 n. 222, 146 n. 280, 215 n. 614.
- A.Herbert LEWIN – 10 n. 16, 71 n. 188, 104 n. 69, 106 n. 78, 154 n. 322 e 325, 156 n. 335, 170, 176 n. 428, 178 n. 440, 186, 188 n. 490, 195.
- G.LEY – 128 n. 188.
- M. LLOYD- 5 n.2, 54 n. 134, 107 n. 87, 157 n. 340, 158 n. 346, 180 n. 447 e 449, 181, 184 n. 468, 185 n. 473, 186 n. 478, 206 n. 580, 206 n. 583, 212 n. 606.
- O. LONGO- 20 n. 18, 29 n. 53, 35 n.74, 201 n. 559.
- N. LORAUX – 48 n. 121.
- F. LOURENÇO – 65 n. 167, 105 n. 73, 126 n. 179, 171 n. 400, 174 n. 415.
- G. A. E. LUSCHNIG – 104 n. 72, 105 n. 73, 136 n. 226, 136 n. 228, 137 n. 235, 238 e 239, 139 n. 249, 141 n. 258, 143 n. 267 e 271, 144 n. 275, 164 n. 372, 167 n. 386, 168, 172 n. 405 e 408, 176 n. 431, 179 n. 442, 188 n. 488, 208 n. 589, 210, 220 n. 627 e 629.
- B. E. MACDEMORT – 51 n. 129 e 130.
- C. MANNING – 234 n. 28.
- B. MANNSPERGER- 8 n. 9, 9 n. 12.
- F. de MARTINO – 19.
- E. MASARACCHIA – 105 n. 73, 106 n. 80, 109 n. 95, 123 n. 163, 124 n. 165.
- D. J. MASTRONARD – 23 n. 31, 24 n. 36, 114 n. 115, 134 n. 218, 135 n. 221, 136 n. 231, 137 n. 234, 140, 141 n. 259, 142, 143, 147 n. 286 e 290, 152 n. 317, 155 n. 326, 169 n. 391, 189 n. 492, 210 n. 600, 241 n. 52, 250 n. 85.
- K. MCLEISH – 66 n. 170.
- C. MEIER –18 n.12 e 13, 19 n.16, 20 n. 18, 29 n. 53.
- 42 n. 102, 59 n. 148, 75 n. 201.
- L. MERIDIER - 71 n. 188, 72, 74 n. 197, 78 n. 225, 86 n. 5, 103 n. 65, 104 n. 71, 129 n. 194, 188 n. 491, 225, 233 n. 27.
- R. MERIDOR- 146 n. 281, 191 n.503, 192 n. 505.
- A. N. MICHELINI- 13 n. 26, 42 n.101, 51 n. 128, 59 n. 149, 85 n. 3, 91 n. 21, 102 n. 61, 115 n. 123, 116 n. 124, 117 n. 132, 118, 145 n. 278, 146 n. 280 e 281, 176 n. 426, 178, 206 n. 578, 214 n. 610, 233 n. 26, 241 n. 5.
- S. P. MILLS – 89 n.8, 94 n. 25, 95 n. 29, 103 n. 66, 165 n. 374, 175 n. 422.
- J. D. MIKALSON – 41.
- R. MINADEO – 174 n. 416.
- G. A.MIZEN – 218 n. 622, 221 n. 637.
- R. N. MITCHELL – 172 n.405, 173 n. 409, 410, 174 n. 414 e 418, 179 n. 442.
- G. A. MITZEL - 216 n. 617,
- A. MOREAU - 208 n.591, 214 n. 610.
- J. M. MOSSMAN - 145 n. 278 e 279, 146 n. 280 e 281, 147 n. 290, 150 n. 308, 151 n. 311, 180 n. 450, 184 n. 468, 251 n. 90.
- F. MUECKE – 66 n. 170.
- C. MUELLER-GOLDINGEN – 135 n. 221, 136 n. 229 e 232, 137 n. 234 e 239, 138, 140 n. 254, 141, 142 n. 265, 144 n. 272, 145 n. 276.
- J. MUKAROVSKY – 22.
- G. MURRAY – 216.
- H. NEITZEL - 216 n. 617.
- W. NESTLE- 71 n. 188, 72 n. 191, 86 n. 4, 188 n. 490, 217 n. 618, 226, 233 n. 27.
- H-J. NEWIGER- 23 n. 31, 250 n. 85.
- E. García NOVO – 114 n. 115, 167 n. 382, 168 n. 389.
- F. H. NUÑOZ & Carmen G. VÁZQUEZ – 66 n. 171.
- M. NUSSBAUM- 146 n. 280, 147 n. 290.
- M. J. O'BRIEN – 122 n. 151.
- E. O'NEIL – 190, 191 n. 500 e 501.
- H. ORANJE – 39 n. 91, 41, 90 n. 10, 98 n. 46, 99 n. 53.

- J. OBER & B. STRAUSS – 29 n. 53, 30 n.87.
- S. OHLANDER- 170 n. 394.
- F. de OLIVEIRA & M<sup>a</sup> de Fátima SILVA.
- F. de OLIVEIRA – 20 n. 18.
- S. OWEN – 153, 154, 155 n. 327 e 332, 160 n. 353.
- R. PADEL – 39.
- C. G. PAPI - 131 n. 206.
- D. L. PARMENTIER – 187 , 205 n. 577.
- M. PATERLINI – 96 n. 38.
- P. PAVIS- 17 n.6, 235 n. 33.
- C. PEELLING – 47 n. 119, 75 n. 201, 251 n. 90.
- M.H. da Rocha PEREIRA – 89 n. 8, 90, 163 n. 362, 164 n. 364, 186 n. 482, 187 n. 485, 188 n. 490, 195 n. 527, 197 n. 533, 535 e 536, 209 n. 596.
- M. PFISTER – 17 n.6, 85 n. 4, 235 n. 33, 237 n. 39.
- A. PICKARD-CAMBRIDGE- 8 n.9, 19, n.17, 21 n. 23, 23 n. 31, 91 n. 19, 107 n. 85, 176 n. 429, 247 n. 78, 250 n. 85.
- M. Futre PINHEIRO – 176 n. 427, 177 n. 432.
- A.PODLECKY – 76 n. 215, 77 n. 219, 127 n. 185, 137 n. 233, 143 n. 269.
- M. POHLENZ – 90 n.9, 101 n. 57, 115 n. 120, 146 n. 281, 153 n. 319, 158 n. 344, 174, 221 n. 604, 215 n. 611, 217, 227, 228.
- A. POOLE - 188 n. 488, 191 n. 500, 205 n. 577.
- D.H. PORTER – 116 n. 124.
- J. R. PORTER – 197, 200, 201 n. 559.
- J. PÒRTULAS – 183 n. 467.
- A. POWELL – 48 n. 121.
- B. M.H. Ureña PRIETO – 209 n. 596.
- W. J. PRIOR – 43 n. 107.
- P. PUCCI - 164 n. 368.
- M. de Oliveira PULQUÉRIO - 21 n. 24, 75 n. 201, 205 e 206, 76 n. 208, 77 n. 217, 86, 160 n. 353, 164 n. 366, 169 n. 392, 186, 206 n. 582.
- M. QUIJADA- 9 n. 12, 81 n. 232, 104 n. 70, 132 n. 208.
- N. S. RABINOWITZ – 48 n. 121, 199 n. 548.
- A. Costa RAMALHO – 68 n. 179, 70 n. 184.
- E.R. RAWSON – 137 n. 233.
- Antonio M. R. REBELO – 96 n. 40, 121 n. 147 e 149, 123 n. 157, 131 n. 206.
- J. REDFIELD- 18 n. 18, 236 n. 36, 251 n. 90.
- R. REHM – 19 n. 17, 24 n. 34, 25, 91, n. 15, 17 e 18, 92 n. 20, 94 n. 25 e 28, 167, 239 n. 49.
- Karl REINHARDT – 42 n. 108.
- C. REIS – 18 n.11.
- P. RICOEUR- 26 n. 40, 243 n. 59.
- M. RINGER – 79 n.226.
- O. RODARI – 190 n. 497, 191 n. 501.
- H.J. ROISMAN - 172 n. 405, 174 n.416, 177 n. 436, 178 n. 439, 188 n. 488 e 489..
- J. de ROMILLY – 39 n. 57 e 58, 42 n. 101, 43 n. 106 e 107, 44 n. 109 e 110, 45, 46, 50 n. 127, 114 n. 117 e 119, 134 n.220, 182 n. 462, 188 n. 487.
- G. RONNET - 206 n. 578.
- G. T. ROSENMEYER – 90 n. 12 , 235 n. 35.
- J.-P. RYNGAERT- 17 n.6.
- S. SAÏD – 135 n. 226, 167 n. 386, 247 n. 77.
- C. SANSONE – 122 n. 151, 123, 134 n. 213, 248 n. 82.
- W. SCHADEWALDT- 71 n. 188, 76 n. 214, 227, 233 n. 27, 237.
- H. W. SCHIMDT- 71 n. 188, 76 n. 214, 78 n. 224 e 225, 81 n. 223, 82 n. 239, 86 n. 4, 124 n. 168, 164 n. 367, 171 n. 399, 188 n. 490, 226.
- E. SCHLESINGER- 31 n. 61, 167 n. 379.
- R. SHOLES – 17 n. 10.
- R. SCODEL – 186 n. 482, 188 n. 488.
- R. SEAFORD- 34 n. 70, 35 n.73, 39 n. 91 e 92, 59 n. 150, 90 n. 10, 97 n. 44.
- C.SEGAL – 27 n.45, 28 n. 50, 33, 35 n.73, 36, 39, 40, 43 n.105, 57, 58 n. 147, 59 n. 150, 63 n. 161, 95 n. 34 e 35, 96 n. 37, 99, 127 n. 185, 130, 149 n. 301, 175 n. 422, 177, 179 n. 442 e 445, 220 n. 626, 231, 233 n. 27, 235, 237 n. 45, 242 n. 57.
- B. SEIDENSTICKER – 104 n. 70.
- M. SHAW- 48 n. 121, 142 n. 261.
- H. SIEGEL – 223 n. 644.
- M.S.SILK- 34 n. 70, 59 n. 150, 60 n. 152.
- V. M. Aguiar e SILVA – 18 n.11, 26 n. 41, 64 n.164.
- G.M. SIFAKIS- 19 n. 14, 66 n. 170 e 172.

- Cláudia C. SILVA – 110 n. 99 e 100.  
M<sup>a</sup> de Fátima S. SILVA- 60, 64 n. 165, 68 n. 177, 70 n. 184. 74 n. 197, 135 n. 225, 209 n. 596, 215 n. 612, 215 n. 614, 216, 217, 222.  
N. W. SLATER – 66 n. 170.  
G. SMITH – 105 n. 75, 106 n. 84.  
C. I. L. SOARES- 135 n. 225, 144 n. 275.  
A. H. SOMMERSTEIN – 27, 28, 77 n. 218.  
C. SORUM – 184 n. 471, 186 n. 480, 218, 220 n. 628, 221 n. 632, 222 n. 643.  
A. P. Quintela SOTTOMAYOR – 76 n. 211.  
W.B. STANDFORD – 62 n. 157, 80 n. 228.  
D.P. STANLEY-PORTER – 91 n. 16, 167 n. 381.  
G. R. STATON – 148 n. 297.  
I. C. STOREY – 180 n. 450, 182 n. 461, 183 n. 464 e 467.  
W. STORM – 41, 253.  
J.C.G. STRACHAN – 123 n.158.  
H. von STROHM – 71 n. 188, 106, 108 n. 90, 116 n. 124, 164 n. 371, 165, 180 n. 449, 181, 182 n. 458, 184 n. 470, 233 n. 27, 234 n. 29.  
D. F. SUTTON – 102 n. 62, 121 n. 149.  
M. SUZUKI – 128 n. 192.  
P. SZONDI - 235 n. 34.  
H. SZTULMAN – 163 n. 362, 165 n. 375,  
P. SZONDI – 25.  
O. TAPLIN- 5, 6, 10 n. 17 e 18, 18 n. 12, 22, 27 n. 46 e 48, 38, 39, 63 n. 161, 67 n. 174, 71 n. 186, 73 n. 195, 74 n. 198, 75 n. 201, 203, 205 e 206, 76 n. 209, 212 e 215, 77 n. 217 e 219, 78 n. 220, 83, 103, 111 n. 102, 168 n. 389, 192, 196 n. 531, 235 n. 32, 245.  
T. TARKOW -145 n. 278, 221 n. 604, 248 n. 79.  
W.G. THALMANN – 145 n. 279.  
P. THIERCY – 61 n. 153.  
R. THOMAS – 17 n.8, 42 n. 105.  
E. M. THURY – 105 n. 73, 109 n. 95, 206 n. 580, 221 n. 604.  
T. TODESCO – 227.  
A.TULIN – 98 n. 47.  
A. UBERSFELD – 237 n. 42. 251 n. 89.  
M. VALK – 205 n. 575.  
P. VELLACOTT – 60 n. 153, 91 n. 14.  
W.J. VERDENIUS – 97 n. 43.  
J.-P. VERNANT & P. VIDAL NAQUET- 15, 28 n. 51 e 52, 29 n. 53 e 56, 31 n. 60, 32, 37 n. 80, 40 n. 96, 44 n. 109, 45, 55 n. 139 e 140, 76 n. 209, 89 n. 8, 90, 100 n. 53, 54 e 55, 246 n. 73, 253 n. 95.  
B.VICKERS – 40 n. 126. 61 n. 154.  
G.B. WALSH – 119 n. 140, 154 n. 320, 157, 167 n. 385.  
R.A. H. WATERFIELD - 188 n. 488.  
T. WEBSTER – 63 n. 163, 102, 117 n. 132, 136 n. 228, 145 n. 277, 180 n. 450, 221 n. 604, 219 n. 623.  
M WEST – 199 n. 549, 200 n. 553, 201 n.560.  
H.D.F. WESTLAKE – 191 n. 501.  
C.H. WHITMAN- 103 n. 65, 124 n. 165 e 169, 129 n. 194, 131 n. 204, 132, 134 n. 214, 215 e 217, 157, 253.  
D.WILES – 23, 26 n. 43, 59 n. 150, 245,  
U. WILAMOWITZ- 234 n. 30.  
R.F. WILLETS- 155 n. 330, 161.  
C.W. WILLINK – 91 n. 18, 97 n. 43, 110 n. 99, 196 n. 531 e 532, 197 n. 533 e 540, 199 n. 549, 201 n. 560, 202 n. 565, 205 n. 575.  
J. WILKINS - 113 n. 112, 114 n. 116, 166 n. 377.  
J. R. WILSON - 189 n. 497, 192, 195 n. 527.  
J.J. WINKLER et F.I. ZEITLIN- 29 n. 53, 34, 39 n. 92 e 93.  
R. P. WINNINGTON-INGRAM- 38, 44 n. 110, 67 n. 174, 98 n. 49, 172 n. 403, 172 n. 405 e 407, 173 n. 410, 175, 252 n. 93.  
C. WOLFF – 123 n. 160, 125 n. 170, 155 n. 331, 156 n. 334, 158 n. 345, 159 n. 352, 161 n. 358, 197 n. 536, 200 n. 557, 205 n. 576.  
I.WORTHINGTON – 243 n. 60.  
H. YUNIS- 155 n. 326.  
N. XENIOS – 100 n. 55.  
N.ZAGAGI – 128 n. 191, 131 n. 203.  
L. B. ZAIDMAN & P. S.PANTEL.  
F. I. ZEITLIN – 48 n. 121, 52 n. 132, 59 n. 150, 90 n. 9, 146 n. 280, 147 n. 291, 148 n. 299, 154 n. 324, 157 n. 338 e 341, 161, 173

n. 412, 185 n. 475, 214 n. 610, 251 n. 91,  
252 n. 91.

G. ZUNTZ- 59 n. 150, 89 n.8, 90 n. 9, 91  
n. 14, 101 n. 59, 112 n. 107, 113 n. 113, 127  
n.

.

184 e 187, 134 n. 214, 153 n. 320, 206 n.  
577.