



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POET

VANESSA SILVA ALMEIDA

LAMENTO E LUTO NA TRADUÇÃO DE *SUPLICANTES* DE EURÍPIDES

Fortaleza/Ce

2017

VANESSA SILVA ALMEIDA

LAMENTO E LUTO NA TRADUÇÃO DE *SUPLICANTES* DE EURÍPIDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.

Fortaleza/Ce

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A4521 Almeida, Vanessa Silva.
Lamento e Luto na Tradução de Suplicantes de Eurípides / Vanessa Silva Almeida. – 2017.
209 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
1. Estudos da Tradução. 2. Teatro Grego. 3. Eurípides. 4. Suplicantes. 5. Luto. I. Título.
- CDD 418.02
-

A minha Mãe, Sede de Sabedoria,
a São Jerônimo, meu pai e mestre,
e a minha avó, Raimunda Lúcia, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu alfa e meu ômega, causa única desta pesquisa.

Aos meus pais, a quem tudo devo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, meu primeiro professor de grego, um modelo de *διδάσκαλος*, por ter me alfabetizado e me orientado com sua inteligência sutil em meus primeiros passos até aqui; pela delicadeza com que sempre me tratou; pela atenção que sempre me dispensou, e pela liberdade salutar que me deu para fazer minhas escolhas ao longo desta pesquisa.

À Universidade Federal do Ceará e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, que forneceram toda a estrutura necessária para o bom termo desta pesquisa.

À Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu, a quem devo muito do meu aprendizado de grego.

À banca de qualificação, nas pessoas do Prof. Dr. Walter Carlos Costa e do Prof. Dr. Robert de Brose Pires que iluminaram e valorizaram esta pesquisa com excelentes observações.

Ao Prof. Dr. Marcus Santos Mota que, compondo a banca de defesa juntamente com o Prof. Dr. Walter Carlos Costa, muito enriqueceu o texto final da dissertação com suas preciosas contribuições.

Ao meu noivo, Junior, meu exemplo de dignidade e firmeza, a quem eu dedico todo meu amor, minha confiança e minha admiração.

Ao meu diretor espiritual Dom Lourenço Fleischman, O. S. B., pelo cuidado de minha alma, e à Capela Nossa Senhora da Assunção pelas orações e apoio contínuo.

Ao Yuri, grande amigo, que me mostrou um novo mundo pela beleza das Letras Clássicas.

Aos meus amigos, Pedro e Nicolás, pelo amparo que me deram em momentos difíceis da vida, e à Eduarda, minha afilhada, que fez questão de assistir à defesa.

Aos meus amigos do Instituto Federal do Ceará: os Profs. Me. Francisco Alexandre e Vladymir Bezerra e, de modo especial, à Profa. Me. Ana Danielle Queiroz, pelos momentos divertidos de amizade e pela ajuda com as ferramentas de pesquisa, e à Profa. Me. Maria de Lourdes Neta, pelo apoio, pela amizade e pela companhia sempre agradável.

À Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa – FUNCAP, que forneceu o subsídio necessário para o andamento prático desta pesquisa.

... vox in excelso audita est: lamentationis
fletus et luctus. Rachel plorantis filios suos et
nolentis consolari super eis quia non sunt.

(Jeremias, 31:15)

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o luto e as lamentações fúnebres das personagens da tragédia *Suplicantes*, de Eurípides, no contexto do teatro, da religião e da política grega. Para isso, proponho a tradução da peça citada para o português brasileiro, observando, por meio dela, o modo como os aspectos concernentes ao luto na Grécia antiga podem ser compreendidos por nós. A tradução proposta é feita a partir da edição do texto grego estabelecido por Paley (2010), e apoiada em traduções existentes em línguas modernas, como a portuguesa de José Ribeiro Ferreira (2012), a inglesa de David Kovacs (1998), a espanhola de José Luis Calvo Martínez (1995), entre outras. O primeiro capítulo apresenta algumas definições gerais de teatro e discute o papel do tradutor de teatro em face dessas definições; o segundo trata de modo mais específico do teatro grego em si; o terceiro traz a tradução proposta com as notas e uma breve apresentação de *Suplicantes*; e o quarto apresenta o estudo da peça-objeto no que tange às ações dos personagens nas cenas que mostram as lamentações, o luto e os ritos fúnebres em suas implicações teatrais, religiosas e políticas. Baseio-me, principalmente, em Loraux (1994), Alexiou (2002) e Storey (2008). Por fim, concluo com uma reflexão sobre o processo de tradução e sobre a contribuição da tradução da peça-objeto para os Estudos Clássicos, bem como para os Estudos da Tradução no Brasil.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Teatro Grego. Eurípides. *Suplicantes*. Luto.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the mourning and funeral lamentations of the characters in Euripides' *Suppliants* in the context of the Greek theater, religion and politics. For this, I propose the translation of the mentioned play into Brazilian Portuguese, observing through it the way the aspects regarding to mourning in Ancient Greece can be comprehended by us. The proposed translation starts from the Greek text edition established by Paley (2010), and is supported by translations into modern languages, such as the Spanish one by José Luis Calvo Martínez (1995), the British one by David Kovacs (1998), the Portuguese one by José Ribeiro Ferreira (2012), among others. The first chapter presents some general notions of Theater and discusses the theater translator's role in light of these definitions; the second one regards more specifically to the Greek Theater itself; the third one brings the proposed translation with the notes and a brief presentation of the *Suppliants*; the fourth one presents the study of the play regarding to the characters' actions in scenes of lamentations, mourning and funeral rituals in its theatrical, religious and political implications. In this chapter, I am mainly based on Lourax (1994), Alexiou (2002) and Storey (2008). Finally, I conclude with a reflection upon the translation process as well as the contribution of the translation of the play to the Classical and Translation Studies in Brazil.

Key Words: Translation Studies. Greek Theater. Euripides. *Suppliants*. Mourning.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	TEATRO E TRADUÇÃO	21
2.1.	Alguns conceitos gerais de teatro	21
2.1.1.	<i>O caráter incompleto do texto dramático</i>	21
2.1.2.	<i>Texto escrito, texto encenado e literatura</i>	24
2.1.3.	<i>O caráter não subjetivo (?) do texto dramático</i>	27
2.1.4.	<i>Ausência do narrador</i>	30
2.2.	O uso dos conceitos na tradução teatral	33
2.2.1.	<i>Primeiro impasse: texto e representação</i>	34
2.2.1.	<i>Segundo impasse: tradução em verso e tradução em prosa</i>	30
2.2.3.	<i>Terceiro impasse: a cultura e o tempo</i>	42
3.	TEATRO GREGO	48
3.1.	Os âmbitos do teatro grego	50
3.1.1.	<i>O teatro grego e a mimesis</i>	50
3.1.2.	<i>O teatro grego e a pólis</i>	52
3.1.3.	<i>O teatro grego e a paideía</i>	55
3.2.	A tragédia grega	59
4.	SUPPLICANTES: APRESENTAÇÃO	65
4.1.	A atividade da tradução	65
4.2.	O método	66
4.3.	Sentido <i>versus</i> letra	70
4.4.	A tradução da peça	72
	Ἰκετίδης	75
	Suplicantes	76
5.	SUPPLICANTES: ESTUDO	165
5.1.	Traduzindo o sofrimento	165
5.1.1.	<i>O lamento das mães argivas</i>	167
5.1.2.	<i>O lamento de Adrasto</i>	174
5.1.3.	<i>O lamento de Evádne e de Ífis</i>	178
5.2.	Traduzindo o luto	183
5.2.1.	<i>A honra aos mortos (γέρας θανάτων) em Suplicantes</i>	185
5.2.2.	<i>Os ritos fúnebres em Suplicantes</i>	190
6.	CONCLUSÃO	198
	REFERÊNCIAS	204

1. INTRODUÇÃO

O mito da maldição dos Labdácidas teve um espaço central no pensamento coletivo da Grécia Antiga. A querela entre Polinices e Etéocles pelo trono de Tebas é fruto dessa maldição e é a razão da funesta expedição que os sete guerreiros argivos empreenderam para ajudar Polinices a recuperar o trono usurpado por seu irmão. Esse mito remonta a fontes antigas. Já em Homero se encontram algumas referências¹, bem como nos poemas *Tebaida* e *Epígonos*, pertencentes ao Ciclo Épico, como indicam os fragmentos.²

Em nenhuma dessas versões, porém, há menção à cidade de Atenas. Apenas no final do século V, por volta do ano de 475³, nos festivais de teatro, é que essa lenda é retomada e incorpora Atenas, na figura de Teseu, como responsável pela recuperação dos corpos dos guerreiros argivos que lá pereceram⁴. É Ésquilo quem faz essa incorporação e estabelece uma tradição de associar Atenas com esse mito. Foi justamente esse tema que, no citadino ano, lhe serviu de base para a composição de *Eleusínios*, peça da qual só nos restaram poucos fragmentos.

Baseado também nesse mito e provavelmente inspirado por seu predecessor, Eurípidés compõe *Suplicantes*, peça imprecisa, cheia de mensagens subliminares, críticas e máximas que refletem um contexto difícil para a sociedade ateniense. Como afirma Jouan (1997), *Suplicantes* responde a sua atualidade e, semelhantemente, nas palavras de David Kovacs, na introdução a sua tradução da peça, “*Suplicantes* [...] reflete a realidade política de seus dias”. (KOVACS, 1998, p.3, tradução nossa)⁵. De fato, os cidadãos estavam há alguns anos vivenciando a Guerra do Peloponeso (431-404), e a peça traz vivamente para o palco cenas de verdadeira desolação que só o furor da guerra poderia causar.

Sabe-se que a composição e a encenação de *Suplicantes* se deram durante a Guerra do Peloponeso, mas a data em que ocorreram está longe de ser fixada com precisão. Segundo Storey (2008), qualquer ano entre 424 e 416 pode ser aceito⁶, e muitos acontecimentos

¹ Cf. *Il.* 4. 376 sqq.; 10. 286-8

² *Tebaida*: Frags. IV, V e VII; *Epígonos*: Frag. I (Cf. HUXLEY, 1969, p. 39-50)

³ As referências das obras gregas são anteriores a Cristo. Quando não forem, a referência “d.C.” será indicada.

⁴ De acordo com Ferreira (1986), a associação do mito dos Sete a Atenas pode ter começado no século VI com as propagandas políticas de Psístrato.

⁵ Todas as traduções de autores estrangeiros, com exceção de Loraux (1994;2001), Ubersfeld (2005) e Vernant (2008) são nossas.

⁶ Entre os que situam *Suplicantes* em 424 estão Zuntz (1955) e Webster (1967); Schmid-Stählin (s/d) prefere a data mais recente; Collard (1975), embora não opte por nenhuma data, argumenta que é mais viável a data mais remota.

históricos inseridos nesse período poderiam nos servir de pistas para situarmos a peça nesse intervalo de tempo.

Se admitirmos, por exemplo, que a peça foi escrita e encenada em 424, facilmente seríamos levados a crer que a batalha de Délion nesse mesmo ano – da qual Atenas saiu derrotada – foi uma fonte viva de inspiração para Eurípides, já que o episódio com os beócios, incluindo os tebanos, envolvia a recusa deles em devolver os corpos dos hoplitas mortos na mencionada batalha, mesmo após o pedido feito pelo arauto ateniense⁷.

O resgate dos corpos, o sofrimento causado pela guerra e o cumprimento dos ritos fúnebres são as forças de ação de *Suplicantes*, como concordam Zuntz (1955), Ferreira (1986) e Kovacs (1998), pois a peça, ao encenar a desolação das mães argivas na luta para recuperar os corpos dos filhos, traz uma profunda reflexão sobre a manutenção da “antiga lei dos deuses” (v. 563) e da “norma de toda a Hélade” (v. 311), muito caras à cultura grega. De acordo com Juan (1997), *Suplicantes* pode ser dividida em três grandes partes segundo a ação: a primeira é a súplica das mães à Etra, que por seu lado, intercede junto a Teseu pela recuperação dos mortos (v. 1-364); a segunda é o embate de Teseu com os tebanos e sua vitória (v. 754-777); e a terceira é a representação dos ritos fúnebres (v. 778-1164). Como podemos notar, o resgate dos corpos e a ênfase na necessidade de cumprimento dos ritos fúnebres estão presentes nas três partes.

Entretanto, ainda em relação aos eventos históricos, um ano antes, em 425, há a desastrosa derrota de Esparta na batalha de Pilos. Nessa ocasião, Esparta oferece uma trégua, mas Atenas, envaidecida pela vitória e influenciada pelos discursos de Cléon, recusa-a⁸. Uma referência a isso pode ser encontrada em *Suplicantes* no relato de Adrasto nos versos 739-43, que pode ser uma crítica de Eurípides à falta de prudência dos atenienses, constituindo, assim, mais uma pista para situarmos a peça nesse período.

Já se tiver sido encenada em 420, além da influência temática da batalha de Délion, há o fato de Atenas ter concretizado uma aliança com Argos nesse mesmo ano a fim de se fortalecer na Guerra do Peloponeso.⁹ Essa referência existe na cena final de *Suplicantes*, quando Atena aparece *ex machina* exortando Teseu a selar o trato com Adrasto na fórmula determinada por ela (v. 1187-95). Não se pode deixar de verificar que o *encomium* da hipótese inicial da peça seja verdadeiro, e aqui talvez o percebamos mais vivamente, pois Eurípides

⁷ Tucídides (4. 90-101) narra esse episódio com muita riqueza de detalhes, o que leva a crer que tal episódio causou certa comoção na população ateniense, justamente por estarem em questão e devolução dos cadáveres e o dever sagrado das honras fúnebres, que os beócios, aliados aos tebanos, não respeitaram. (Cf. FERREIRA, 1986, p. 88).

⁸ Cf. Tuc. 4.17, 22, 27.

⁹ *Ibid.*, 44

quer realmente exaltar sua cidade que, em sua visão, é a única capaz de fazer o que é certo. Para Storey (2008), Eurípides logra mostrar que através de Teseu, um rei idealista e democrático, Atenas incorre na eterna gratidão de uma das maiores cidades da Grécia: Argos. Com isso, se mostra superior às outras cidades, principalmente à sua rival Tebas. É Atenas que defende os costumes pan-helênicos e, sozinha, tem a capacidade física e moral de impor sua vontade. Em relação a isso, Mastronade (2010) afirma que a representação dos atenienses como homens destemidos para assegurar os costumes helênicos sagrados era um modelo mítico-histórico nos discursos públicos.

Os fatos históricos e políticos mencionados sem dúvida são úteis para iluminar a interpretação de *Suplicantes*, e mostram o modo como o teatro, utilizando-se dos acontecimentos que circundavam a sociedade ateniense, enraizava-se profundamente nela. Porém, a tragédia não se encerra e nem se esgota na História. É antes um entretenimento poético, e justamente por isso, tem a capacidade de ir além. Como afirma Aristóteles, “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a História”¹⁰ e, sendo assim, *Suplicantes* não precisa ser vista apenas através dos fatos históricos que a cercam. Nesse sentido, Loraux (2001) afirma que “a voz elutada” da tragédia chama por seu público não apenas como uma comunidade política, mas sim como membros da raça humana. E Whol (2015, p. 99) acrescenta que *Suplicantes* é “sempre algo mais do que um simples discurso político”¹¹. Seu tema é o resgate dos corpos dos guerreiros argivos das mãos impiedosas de Creonte, que leva à consideração de duas questões primordiais para o entendimento do universo construído pela peça: o direito e a justiça.

Esses dois valores são indissociáveis. A justiça perpassa todo o teatro grego, “domina a influente *Oresteia* de Ésquilo, embasa a defesa de Antígona do enterro de seu irmão, e na *Electra*, de Eurípides revolve brilhantemente o tema da *Oresteia* ao mostrar que Orestes [...] não agiu com justiça ao matar a mãe” (STOREY, 2008, p. 40)¹². Fernando Couto, na introdução de sua tradução de *Suplicantes*, afirma que Teseu, representando Atenas, desempenha o papel de mantenedor do direito e da justiça. É fato que a inserção de Atenas, e, conseqüentemente, de Teseu no mito do resgate dos corpos dos Sete visou a uma propaganda política¹³, mas também é fato que esses valores tinham um sentido bem mais profundo na vida

¹⁰ *Poet.* 9, 1451b

¹¹ “the play [is] always more than just political discourse.

¹² “It dominates Aeschylus’ influential *Oresteia*, underlies Antigone’s defense of the burial of her brother, and in Euripides’ *Elektra* overturns the theme of *Oresteia* by showing that Orestes [...] has not acted ‘justly’ in killing his mother.”

¹³ Vide nota 4, p.9

dos cidadãos, do contrário, não teriam sido tão bem explorados pelos dramaturgos no teatro grego, e nem, em particular, receberiam tanta atenção de Eurípides na peça em questão.

A origem da querela entre os dois irmãos ocorre devido a uma violação de direito. Etéocles não cede o trono a Polinices quando é chegado o tempo de este governar. Então, no exílio, o irmão usurpado encontra o auxílio necessário para tomar posse do que deveria ser seu por direito, já que “os que ficaram foram injustos com os ausentes” (v. 152)¹⁴. Adrasto, que então passara a possuir vínculo familiar com Polinices devido ao matrimônio deste com uma de suas filhas (v. 145), utiliza esse argumento para justificar sua liderança na expedição contra Tebas, e continua, no verso 154, dizendo a Teseu: “foi para vingar isso que fui”.

De fato, há uma desordem da parte de Etéocles no trato com o direito de Polinices. Ele foi injustiçado, mas a problemática que se insere aqui é que os deuses não viram com bons olhos a empreitada de Adrasto para “corrigir” tal injustiça em favor do genro. Isso, no entender de Teseu, e do próprio Adrasto, é que frustrou o sucesso dos argivos. Adrasto favoreceu “os ânimos em vez da prudência” (v. 161), e o que parecia justo na sua visão, tornou-se a causa da ruína de sua cidade. Quando, então, o rei argivo vem a Teseu “com mão suplicante” (v. 108) pedir que ele recupere os mortos retidos por Creonte em Tebas, Teseu, inicialmente, recusa, pois não seria justo para com Atenas (v. 247) tornar-se aliado de Adrasto, já que ele “desprezou com violência os deuses” (v. 231).

Entretanto, se por um lado os deuses não consentiram na restituição do direito de Polinices ao trono de Tebas através da expedição argiva, por outro, é a própria justiça divina que dessa vez clama através da súplica de Adrasto e das mães dos guerreiros jazentes. Era uma norma divina e pan-helênica prestar as honras fúnebres aos mortos, de modo que a violação dessa norma feria gravemente a justiça e os gregos de modo geral, além de insultar a dignidade humana.¹⁵ Teseu parece não perceber isso de imediato, e é Etra, sua mãe, totalmente identificada com o sofrimento das suplicantes que estão aos seus joelhos (v. 43), que exorta Teseu a observar a justiça e a lei divina: “Primeiramente, filho, as leis divinas exorto-te a considerar, para não errares desonrando-as” (v. 301-2). Etra não quer que o filho cometa o mesmo erro de Adrasto ao desprezar os deuses, e deixa isso bastante claro na exortação que faz a Teseu nos versos 296-331. “Com os injustos é preciso ser audaz” (v. 304), e Teseu deve tomar para si a obrigação de deter “os que violam a lei de toda a Hélade” (v. 311).

¹⁴ Todas as citações de *Suplicantes* são retiradas de minha própria tradução, que é parte componente deste trabalho.

¹⁵ Cf. Georgoulaki (1996, p. 99)

Há na literatura grega uma espécie de cultivo da importância das honras fúnebres e da sepultura aos mortos. Embora não esteja explícita em *Suplicantes* a questão sobrenatural da alma que fica impedida de adentrar ao Hades quando o corpo não é sepultado, essa parece ter sido a primeira razão para justificar a urgência do enterro aos mortos. Como podemos ver, na *Ilíada*, Pátroclo aparece em sonhos a Aquiles instando-o para que este o sepulte depressa, pois, por não ter sido sepultado, ele não conseguia transpor os portões de Hades¹⁶. Semelhantemente, na *Odisseia*, Odisseu encontra-se com o espectro vagante do companheiro Elpenor na entrada do Hades, e este pede para ser sepultado logo, “para que não [se] torne contra [Odisseu] uma maldição dos deuses”¹⁷.

Georgoulaki (1996) comenta sobre a necessidade de se conduzir os ritos fúnebres em honra do morto, repetindo a ideia contida na *Ilíada* e na *Odisseia* mencionadas acima, bem como em outras fontes. Acrescenta ainda que o privilégio do morto envolvia a lamentação (*θρήνος*) e o enterro, e que o corpo se tornava sagrado por se transformar em uma espécie de oferenda aos deuses ctônios. No verso 75 de *Suplicantes* podemos ver uma leve referência a isso quando as mães cantam que “Hades venera este coro”. É o coro que lamenta, concedendo, assim, parte do privilégio mencionado por Georgoulaki (1996) à oferenda que será mais tarde consagrada ao deus dos infernos.

É fato, portanto, que em maior ou menor grau na cultura grega, houve uma preocupação sobrenatural e religiosa acerca da sepultura dos mortos. Era uma impiedade abandonar propositalmente um cadáver às feras ou, por negligência, não sepultá-lo dignamente. É contra essa impiedade que Antígona se posiciona na peça homônima de Sófocles, e não hesita em dar sua vida pela causa que ela sabe ser justa. A questão, no entanto, se torna também política, porque a própria organização da cidade não dissociava um aspecto do outro, ou seja, não dissociava o divino do político.

É, portanto, devido à justiça contida na exortação de Etra, que Teseu se prepara para recuperar os corpos dos guerreiros. Primeiramente, tenta de modo amistoso, por palavras (v. 381-98), mas é interrompido por um arauto tebano que exige, em nome de Creonte, a expulsão dos argivos de Atenas. Ora, o asilo aos suplicantes também é uma norma divina¹⁸ que Tebas parece desconsiderar, assim como parece desconsiderar os direitos dos mortos à sepultura, colocando mais uma vez o ódio acima da justiça. Como afirma Ferreira (1986), *Suplicantes* apresenta um forte caráter antitebano, e Eurípides põe na boca do arauto toda a

¹⁶ Cf. *Il.* 23. 71.

¹⁷ *Od.* 11. 72-4.

¹⁸ O tema do asilo aos suplicantes foi explorado por Eurípides em outra peça, *Heráclidas*.

violência que a cidade deste representava: o desprezo dos valores fundamentais, das instituições públicas e, sobretudo, das normas divinas. Teseu, no entanto, ao ver sua tentativa frustrada, decide empreender uma guerra a fim de preservar o bem comum de toda a Grécia e, por mais paradoxal que possa parecer, através dessa guerra, restituir a paz pelo resgate da justiça.

Duas guerras em prol da restituição do direito e da justiça são, portanto, colocadas diante do público para apreciação: a guerra empreendida por Adrasto em favor da recuperação do trono tebano que, embora não faça parte da ação da peça de Eurípides, constitui indiretamente seu enredo, e a guerra empreendida por Teseu em favor da recuperação dos mortos privados de sepultura em Tebas. A diferença entre as duas reside no fato de que a primeira foi guiada por um espírito de intemperança contrário ao beneplácito dos deuses; a segunda, guiada pela justiça e pelo clamor divino e social do cumprimento de um dever sagrado, sendo, portanto, considerada uma guerra justa¹⁹. Isso faz com que deixemos de esperar em Eurípides um pacifista sentimental, pelo contrário, vemo-lo antes como um defensor dos valores de sua cidade e um combatente dos vícios. Para Paley (2010), Eurípides preenche *Suplicantes* de um tom moralizante, que pode ser observado nas máximas sobre a providência dos deuses (v. 195-227), a vaidade humana (v. 127; 216; 575), a benevolência das instituições públicas (v. 403-8), as consequências da guerra (v. 1090-3), etc. A própria proposição de *Suplicantes* realça o elogio a Atenas que a peça visa a mostrar, ou seja, Eurípides quis, sim, exaltar sua cidade, mas também quis criticar o que precisava ser corrigido, porque seu patriotismo assim o exigia, pois queria o bem de sua cidade.

Para Ésquilo, nos *Eleusínios*, essa exaltação não foi tão longe, as palavras foram suficientes para que Teseu recuperasse os mortos e prestasse-lhes as honras fúnebres²⁰; em *Suplicantes*, Eurípides quer ir além e propõe uma guerra, propõe mais mortos para resgatar outros mortos de uma guerra precedente. Que espécie de pacifista é esse que busca na guerra a restituição da justiça? Ora, não há contra o que argumentar: a guerra é justa, admissível dentro dos princípios de justiça, e até mesmo exigida em determinadas circunstâncias, como é o caso da situação dos argivos.

Sendo a guerra eficaz pra recuperar os mortos e atender o doloroso e humilhante pedido das suplicantes, resta agora a outra força motora de *Suplicantes*: o lamento fúnebre, o

¹⁹ Cf. a introdução à tradução de *Suplicantes* por Fernando Couto, p. 384.

²⁰ Em Plutarco (1. 29) há referência a ambas as tragédias no que concerne ao sucesso de Teseu em recuperar os mortos argivos, mas em nenhum momento há menção à guerra ocorrida em *Suplicantes*. Nesse sentido, parece ter sido a versão de Ésquilo a mais difundida na posteridade.

θηῶς do coro de mulheres argivas chorando seus mortos que perpassará a peça inteira, do párodo ao êxodo, conferindo-lhe seu tom fúnebre e doloroso.

As lamentações das mulheres é o conteúdo substancial de todo o canto coral da peça. Há uma dor maior do que perder os filhos para a morte: é vê-los privado da sepultura. Para as mães argivas só há uma única e amarga consolação: enterrar os filhos dignamente. Chegam ao inexplicável paradoxo de considerar pungente e ao mesmo tempo bela a visão dos corpos dos filhos (v. 782-3). Porém, essa consolação apenas satisfaz a justiça, e não as impedirá de sentir a “maior de todas as dores” (v. 786).

A expressão do sofrimento das mães argivas é um “assomo de lamentos” (v. 71), e elas chegam ao ápice de sua dor quando rasgam as faces com as unhas e tingem a pele de sangue (v. 77-8). Para o teatro grego, talvez não haja apelo mais dramático, tanto é assim que o κομμός acompanhado do γόος foi amplamente explorado na tragédia pelos três tragediógrafos, e nem seria viável dar exemplos, pois seríamos obrigados a buscar referências em praticamente todo o cânone trágico grego.

Em *Suplicantes*, o lamento que se coloca é de duas ordens: masculino (representado por Adrasto), e feminino (representado pelas mulheres do coro). Ambas as figuras desempenham papéis diferentes, embora estejam inseridos na mesma situação. Para Adrasto, pesa a responsabilidade de uma parte formal do rito: a oração fúnebre e o elogio dos que partiram (v. 857-932). De acordo com Alexiou (2002), aos homens era dado cumprir esse papel. Por outro lado, para as mulheres, cabem as atitudes físicas de certa forma exageradas (v. 76-7; 826-7), que, além de fazerem parte do rito fúnebre, são também resultado do tipo de πάθος que elas sofrem: perderam seus filhos, a finalidade de suas vidas²¹, e não há mais nada que lhes valha. Só a morte as faria esquecer essas penas (v. 86).

Louraux (1994) diz que a maternidade representa um τέλος (fim) para as mulheres atenienses, ou seja, os filhos são o objetivo de suas vidas. Sendo assim, perdendo-os, naturalmente são elas as primeiras a assumirem o luto, pois perdem seu papel no mundo. Ainda segundo a autora, isso se dava tanto no gênero trágico como nas regulamentações funerárias das cidades gregas. “Primeiras a gemer e a fazer correr as lágrimas à sua volta, na primeira fila das mulheres de luto são mães que prendem a atenção” (LORAU, 1994, p. 17). Em *Suplicantes*, temos notícia de que o coro é formado de outras mulheres (parentes, esposas e amigas) e até mesmo de crianças (os filhos dos guerreiros) (v. 106), mas são as mães que lideram o grupo (v. 100).

²¹ Cf. Louraux (1994, p. 17)

De todo modo, a tradição legou às mulheres a responsabilidade do luto. De acordo com Costa (2014, p. 33, *grifo do autor*), “o luto passava *necessariamente* pela mulher”, e isso pode ser provado, na tragédia, pelas heroicas figuras de Electra, Antígona, Hécuba, Andrômaca, e, para fazer referência a nossa peça, incluímos as mães argivas e Evádne.

O lamento de Adrasto, por outro lado, se dá de forma diferente: não através de expressões físicas de dor e sofrimento – isso seria indigno para um homem, particularmente no teatro²² – mas pelo aprendizado que ele demonstra adquirir ao longo da peça. Ele reconhece desde o início que a causa de sua ruína foi sua falta de prudência em ter se deixado levar pelo clamor dos jovens, e não ter observado com cuidado os desígnios dos deuses (v. 128; 155-156; 160), e isso, para um rei derrotado e ancião (v. 118, 128; 166) é causa de humilhação. Adrasto não compartilha da mesma dor do coro de mulheres. Sua dor tem nuances diferentes, pois vem da situação rebaixada em que se encontra (v. 164-7). Para Storey (2008), seus lamentos se expressam em total harmonia com o enredo da peça, pois fazem referências diretas ou indiretas a episódios trazidos para dentro da cena: deseja ser engolido pela terra (v. 829) – referência ao destino de Anfiarau (v. 500-1; 925-7); deseja ser arrebatado por um furacão (v. 830), não como uma referência específica a alguém, mas talvez ao vendaval de poeira que acometeu a batalha (v. 687-8); em seguida, deseja ser fulminado pelo raio de Zeus (v. 831), em referência direta ao destino de seu genro Capaneu (v. 495-6).

Adrasto toma para si toda a responsabilidade da derrota, e julga-se merecedor a um só tempo de todas as más sortes de seus guerreiros. E, numa tentativa de compensar as perdas, sua oração fúnebre é carregada de elogios aos mesmos guerreiros que, nos *Sete Contra Tebas*, Ésquilo descreve como cruéis vilões, ímpios e desrespeitadores da moralidade humana.²³

Um dos ápices de *Suplicantes* está na cena do tão discutido e ambíguo suicídio de Evádne, esposa de Capaneu. Para Storey (2008) é o um dos pontos altos do dramatismo da peça. O desejo de morte que as mães em seus gemidos expressam em palavras (v. 86; 796-7), Evádne expressa em ação, atirando-se de um rochedo na pira onde é cremado o corpo de seu marido (1070-1).

É dentro dessa complexa problemática que se insere *Suplicantes*, de Eurípides. E, diante do que foi apresentado nesta introdução, o objetivo deste trabalho é realizar um estudo sobre o luto e as lamentações no contexto desta peça euripídiana, analisando a situação em que os personagens vivenciam-nos: a desolação da guerra e a impossibilidade de sepultar os mortos, levando em consideração o contexto do teatro, da política e da religião grega. O

²² Cf. Platão, *Rep.* III, 395 d-e; Loraux, 1994, p. 16

²³ Cf. Storey, 2008, p. 65.

estudo é realizado através da proposta de tradução para o português brasileiro da peça estudada, de modo a verificar como a tradução pode fornecer os meios de compreensão do universo grego concernentes à morte e aos ritos fúnebres.

A compreensão desses elementos culturais é fundamental para que se complete e se concretize algum conhecimento prévio que se tenha acerca da Antiguidade, principalmente da Grécia Antiga, pois sabe-se que apesar de os estudos sobre a Antiguidade estarem cada vez mais se expandindo no Brasil, o conhecimento só vai sendo adquirido aos poucos, uma vez que o legado que nos chegou dos antigos é fragmentado.

A escolha da peça *Suplicantes*, de Eurípides, como objeto de estudo deste trabalho se deu por dois motivos: primeiro pela carência de traduções em língua portuguesa – ao fazer um levantamento preliminar de traduções publicadas em nossa língua, apenas duas foram encontradas: uma em prosa, feita por Fernando Couto, pela editora portuguesa Rés em 1992, e outra em verso, feita por José Ribeiro Ferreira, publicada em 2012 no Brasil pela editora gaúcha Movimento, em parceria com o Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Em 2015 o Brasil ganhou uma tradução de *Suplicantes* através da publicação em três volumes da tradução do teatro completo de Eurípides, feita por José Antônio Alves Torrano, e publicada em *e-book* pela editora Iluminuras.²⁴

O segundo motivo que me levou a escolher a peça euripidiana em questão como objeto de estudo foi o interesse pelo tema do luto na Grécia Antiga, que é parte fulcral do núcleo temático da peça, e que é abrangido por todos os aspectos da vida e da sociedade grega: a religião, o teatro, e a política.

Os estudos sobre *Suplicantes* concentram-se mais comumente no caráter político que a peça possui. Como exemplo, cito o trabalho de Günter Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, publicado pela primeira vez em 1955, e, em seguida, reimpresso em 1963, bastante citado nos estudos sobre a peça em questão. Este trabalho traz um capítulo sobre *Suplicantes* no contexto da democracia ateniense e da guerra, visto que a peça foi composta alguns anos após o início da Guerra do Peloponeso e, como mencionei no início desta introdução, faz fortes alusões à política e aos acontecimentos da época.

A partir do trabalho de Günter Zuntz, outros foram sendo publicados dentro dessa mesma temática, entre eles, artigos importantes, como o de D. J. Conacher, “Religious and Ethical Attitudes in Euripides’ *Suppliants*”, de 1956, publicado no volume 87 de *Transactions*

²⁴ EURÍPIDES. **Teatro Completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015, v.1 (*e-book*); EURÍPIDES. **Teatro Completo**. São Paulo: Iluminuras, 2016, v. 2 (*e-book*). É neste segundo volume que consta *Suplicantes*.

and Proceedings of the American Philological Association e o de Ann Michelini, “Political Themes in Euripides’ *Suppliants*”, publicado em 1994 no *American Journal of Philology*. Mais recentemente, em 2008, a Duckworth publicou um estudo completo da peça feito pelo pesquisador Ian C. Storey intitulado *Euripides: Suppliant Women*, que embasou boa parte desta pesquisa.

Quanto à escolha da edição do texto grego utilizada, optei pela de Frederick Athorp Paley, publicada pela primeira vez em 1860, sendo uma das edições mais influentes do século XIX. Esta edição ganhou uma republicação em 2010 pela Cambridge University Press com extensões de comentários críticos, diversas correções, e comparações com outras edições. Colocada em cotejo com outras edições, como a Murray (1913), por exemplo, julgou-se que a de Paley (2010) apresenta-se mais completa, e com melhor acesso, visto que os comentários da edição de Murray (1913) são feitos em latim. Outra edição analisada foi a de Diggle (1994), muito comum entre os tradutores de textos euripidianos, que vez por outra serviu para nós como auxílio na comparação com trechos obscuros na edição de Paley (2010).

A metodologia utilizada seguiu uma análise qualitativa da peça estudada. O trabalho se divide em cinco capítulos, incluindo a introdução. O primeiro trata de noções gerais de teatro, de modo a fornecer a base para o desenvolvimento dos capítulos seguintes, pois julgo fundamental a reflexão e o entendimento das particularidades do gênero para empreender a tradução de uma peça e, em seguida, analisá-la. Além das noções gerais, analiso também o papel do tradutor de teatro e sua posição em meio aos conceitos construídos, e os impasses que se apresentam em sua atividade tradutória; o segundo capítulo trata do teatro grego em si e do que ele significava para a sociedade ateniense; o terceiro, por sua vez, traz a tradução propriamente dita, seguida de uma breve apresentação sobre minha experiência pessoal em traduzir *Suppliantes*; finalmente, o quarto capítulo trata do estudo da peça no que tange ao luto e às lamentações dentro do contexto do teatro, da religião e da política grega. Concluo a pesquisa com uma consideração metafórica sobre o processo de tradução e sobre a importância das traduções dos clássicos gregos e, em particular, de minha tradução tanto para os Estudos de Tradução, como para os Estudos Clássicos no Brasil.

Quanto à metodologia utilizada para a tradução propriamente dita de *Suppliantes*, optei pelo verso livre, não por não acreditar na fluidez da métrica, pelo contrário, creio que traduções metrificadas podem, sim, atingir belíssimos graus de fluidez, mas por propor um rigor menor em relação à forma em prol do sentido da peça na língua portuguesa. Baseio-me em comparações feitas com outras traduções da peça para línguas modernas, verificando as escolhas feitas pelos tradutores a partir das edições utilizadas por eles, de modo a atingir não

uma conformidade com as traduções já existentes, mas novas soluções no trato tanto com a língua de partida, como com a língua de chegada. As traduções utilizadas foram: as inglesas de E. P. Coleridge, primeira edição de 1938, da editora Random House, e a de David Kovacs, edição revisada de 1998, da coleção Loeb Classical Library pela Harvard University Press – ambas em prosa; as portuguesas de Fernando Couto e José Ribeiro Ferreira, já citadas anteriormente; a espanhola de José Luis Calvo Martínez, pela editora Gredos, de 1995 – também em prosa; e, por fim, a francesa de H. Grégoire e L. Parmentier, edição de 2002, publicada pela editora Les Belles-Lettres.

2. TEATRO E TRADUÇÃO

2.1. Alguns conceitos gerais de teatro

Minha proposta específica é uma tradução de um texto dramático. Assim, farei aqui um recorte metodológico, e analisarei algumas características do texto dramático em si, para, a partir dele, observar o modo como os elementos da representação podem ser levados em consideração no momento da tradução.

2.1.1. O caráter incompleto do texto dramático

O primeiro aspecto problemático que se nota na atividade de tradução de um texto dramático é o seu caráter de incompletude, isto é, os textos teatrais, em sua maioria, são escritos para serem encenados, e a simples leitura desses textos sempre exigirá algo a mais, algo que não está completamente realizado nas palavras escritas, mas apenas no palco.

De acordo com Bassnett (2003, p. 190), o texto teatral

se apresenta ao leitor como algo incompleto, ou parcialmente realizado, e não como uma entidade inteiramente acabada. Ela se completa apenas no momento do espetáculo teatral, quando toda a potencialidade do texto pode se atualizar na realização cênica, na sua recepção pelo público.

Para a autora, o texto teatral tem íntima relação com sua representação. Apesar de ser completamente possível a leitura silenciosa do texto dramático da mesma forma como se lê um romance, considera-se que ele tem uma finalidade diferente da de um texto propriamente literário, seja ele um romance, um poema, um conto, uma crônica, etc. Ele é escrito e pensado para o palco e apresenta todos os direcionamentos necessários para isso, desde sua divisão estrutural – em episódios e atos – até o uso do recurso das rubricas, no caso do teatro moderno. Raros são os exemplos quando o texto não tem necessariamente a finalidade cênica²⁵.

Taplin (2003) considera que autores como Ésquilo, Aristófanes, Shakespeare, Molière, Racine, Checov, entre outros não escreveram peças apenas por escreverem, mas sim para que suas peças fossem encenadas diante de um público. Na visão de Taplin (2003), para esses autores, a peça encontra seu estado final no palco do teatro.

²⁵ Podemos mencionar como exemplo *As Tentações de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert, que por ser considerada como “inclassificável” (SOUSA, 2011, p. 171), devido à mescla de gêneros que contém, parece não ter sido escrita necessariamente para ser encenada, mas apenas como uma experimentação de Flaubert.

Ubersfeld (2005), em consonância com essa ideia, acredita não ser possível a dissociação do texto escrito de sua representação cênica. Para a autora, longe de serem opostos, texto e representação devem ser entendidos dentro de um mesmo conjunto, isto é, um está em completa consonância com o outro. Ainda segundo autora, há consequências prejudiciais ao teatro quando se estabelece uma oposição entre o texto e a representação. Por um lado, privilegiar o texto e considerar a representação apenas como um acessório do texto pode fazer com que este se cristalize e inviabilize qualquer forma de representação, o que desnaturizaria o texto, que foi escrito para permitir a sua própria representação. Por outro lado, recusar o texto e considerar a representação como a única expressão teatral é arriscar perder o que o teatro tem de perene: o texto. Sem ele, após a representação, o que sobrar?

Para Ubersfeld (2005), essas práticas podem se harmonizar se os estudos sobre teatro – tanto pela via semiótica quanto pela via literária – passarem a observar o fenômeno teatral na interseção destes dois elementos: texto e representação. Além disso, devem observar o que é próprio do texto e o que é próprio da representação, para então estabelecerem a relação de associação que ambos mantêm entre si.

Semelhantemente a Ubersfeld (2005), Pavis (2008) considera a relação entre o texto escrito e a representação como algo intrinsecamente indissociável. Para o autor, o texto faz parte da representação, está no seu interior, e não pode ser posicionado acima, nem ao lado dela.

Seguindo por outra via, Monteiro (2012) acrescenta que o texto teatral também se classifica como um texto literário²⁶. De fato, o texto dramático é literário, mas, como afirmei, seu objetivo se diferencia dos outros textos literários porque sua finalidade é o palco, o espetáculo, e este último elemento, como afirma Aristóteles, não é próprio da poesia²⁷, portanto, teatro, além de ser literatura, é também representação.

Monteiro (2012) chama a atenção para a necessidade de o dramaturgo visualizar a peça em sua imaginação antes de escrevê-la. Daí pode-se depreender a intrínseca relação do texto escrito com sua representação, e o modo como o texto só atinge sua plenitude no momento em que ela acontece. “A própria palavra “teatro”, ocorre primeiramente no século V: *theátron* significa um lugar onde as coisas são vistas, o público são *hoi theatai* – aqueles que vêem, os espectadores” (TAPIN, 2003, p. 1, *grifos do autor*)²⁸.

²⁶ Trato da relação do teatro com a literatura mais adiante.

²⁷ Minha afirmação baseia-se em Aristóteles, que considera a tragédia e a comédia como poesia, mas não o espetáculo cênico. Cf. *Poet.* 1449a18; 1450b16.

²⁸ “The very word ‘theater’ first occurs in the fifth century: *theatron* means a place where things are seen, the audience are *hoi theatai* – those who look on, the spectators”.

Assim, essa relação é revelada pela própria palavra derivada do verbo médio θεάομαι (olhar, contemplar), e isso é fortemente experimentado no teatro grego do século V, pois o público só dispunha de um único meio para entrar em contato com o texto dos dramaturgos: ver, assistir à encenação da peça no palco, com os atores em ação. Aliás, “ação” é também uma palavra chave para se verificar a incompletude do texto dramático. Teatro é ação, e os gregos tinham isso muito claro em mente, tanto é assim que a palavra usada por eles para nomear esse fenômeno é δράμα (ação), que por sua vez deriva do verbo δράω (fazer, agir, executar). Taplin (2003, p. 1) afirma que o teatro é uma “comunicação através da ação”. Os atores entram em ação no palco diante do olhar do público, e essa ação não se encerra nas palavras escritas do texto, mas na visualização real dela, ou seja, na sua representação no palco, e é o próprio texto escrito que exige isso pela sua característica natural da “representatividade” (Cf. UBERSFELD, 2005, p. 6).

Para ilustrar meu ponto, menciono a cena do primeiro episódio de *Suplicantes*, de Eurípides, na qual Teseu, após procurar sua mãe, Etra, em seu palácio sem êxito, encontra-a no templo de Elêusis, cercada por mulheres suplicantes que a retêm em um círculo de ramos, símbolos da súplica²⁹. O público certamente via a posição do ator que interpretava a mãe do rei ateniense, e, do mesmo modo, a posição dos atores que interpretavam as suplicantes³⁰, mas tais posições precisam ser ainda descritas nas falas de Teseu, que se surpreende ao ver a mãe naquela situação: “O que é isto? [...] Minha idosa mãe sentada junto ao altar, e com mulheres estrangeiras [...], cujos cabelos estão raspados e os mantos não são de festa”³¹ (v. 92-94).

Esta indicação da posição dos atores verificada no texto escrito visa à representação, e, sem esta última, o texto fica por exigir algo que não se completa, algo que só pode ser vivenciado na representação, e que a simples leitura do texto só completará pela imaginação do leitor, que não é concreta, e, por isso mesmo, não é definitiva da mesma forma que a visualização real da cena é.

Neste ponto, nos deparamos com uma aparente contradição: Aristóteles considera que entre todos os elementos da tragédia, o mais emocionante é o espetáculo, mas deixa claro no tratado da *Poética* que este é o que menos se relaciona com a poesia. Para o estagirita, a tragédia pode causar o efeito pretendido mesmo sem a visualização do espetáculo, e isto seria

²⁹ Cf. Eur. *Supl.* vv. 92-99.

³⁰ No teatro grego, apenas homens podiam representar, mesmo quando os personagens eram femininos.

³¹ Todas os trechos de *Suplicantes*, de Eurípides, citados nesta pesquisa são retirados de nossa tradução.

preferível ao poeta, pois o mito³² deve estar elaborado de tal modo que mesmo alguém que não veja sua representação possa sentir seus efeitos só de ouvir contar os fatos³³.

Isso parece contraditório porque se o texto dramático só atinge sua plenitude no momento da representação no palco, como pode ser dispensável o espetáculo? Essa pergunta pode ser respondida ao se levar em consideração a outra possibilidade do texto dramático: a da leitura silenciosa de uma determinada peça, que considero completamente possível, e sua visualização no palco de um teatro, bem como os efeitos atingidos por cada uma dessas formas de apreensão do texto dramático. Abordo essa relação na seção a seguir.

2.1.2 Texto escrito, texto encenado e literatura

A partir do que foi apresentado, verifica-se que o texto dramático possui em si uma espécie de bifurcação, ou seja, dois elementos originados em um mesmo ponto, mas que ao longo de seu desenvolvimento, se dividem, fazendo com que se escolha uma direção. Esses dois elementos no teatro são a leitura silenciosa do texto escrito como se este fosse literatura e sua visualização no palco através da encenação. Ao considerar o primeiro elemento, o texto escrito será privilegiado em detrimento da representação; ao considerar o segundo, a representação com todos os seus elementos, inclusive o texto, aparecerá em primeiro plano.

Na visão dos autores anteriormente citados, a finalidade do texto dramático é a representação no palco, e isso o torna diferente de um texto puramente literário. Contudo, considero que ele seja também literário. Sendo assim, é pertinente afirmar que, estando diante dessa bifurcação, tanto os leitores/espectadores, quanto os tradutores devem escolher uma das direções.

A linguagem do teatro partilha das propriedades da fala comum, e, ao mesmo tempo, das belezas literárias, sem ser nem uma, nem outra, ou sendo ambas ao mesmo tempo, pois é constituído desses dois elementos: a literatura é representada pelo texto escrito, e a fala é a voz que o texto ganha ao ser representado. O texto, dentro dessa dualidade, também adquire uma existência dupla, como afirma Ubersfeld (2005), pois tanto existe para preceder à representação, quanto para acompanhá-la.

Antes de ser encenado, o texto teatral é literário, pois, “na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, o teatro participa das expressões literárias” (MONTEIRO, 2012, p. 67). Já quando é encenado, perde, em certa medida, essas expressões,

³² Entenda-se aqui por “mito” o conjunto de ações da peça teatral, ou seja, o enredo.

³³ Cf. Arist. *op. cit.* 1450b16; 1453b1;

para formar novos significados através da vivacidade da fala, do diálogo teatral, e tudo o mais que constitui o espetáculo.

Barbosa (2014, p. 32), considera que nos estudos sobre teatro, especialmente sobre teatro grego, há uma tendência de se privilegiar o texto escrito, encarando “a representação como um problema à parte”, o que é, na visão da autora, bastante prejudicial para o desenvolvimento dos estudos. Em contrapartida, há autores que, apesar de destacarem a importância da representação, dão ao texto escrito um caráter mais visível em relação à encenação.

Bassnett (2003) considera o texto escrito como um ponto de partida, e que a representação é sempre hipotética. Ubersfeld (2005, p. 1), complementando a ideia de Bassnett (2003), afirma que “o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre”. A autora, apesar de não dissociar o texto da representação, não rejeita a possibilidade de leitura do texto de teatro como se ele fosse um romance, ou seja, sempre se pode romancear um texto de teatro, assim como se pode teatralizar um romance. Contudo, a autora faz a ressalva de que o texto de teatro possui, além da incompletude, especificidades que devem ser cuidadosamente observadas tanto na leitura do texto dramático, quanto na adaptação de um romance para o teatro.

Em outra vertente, Araújo e Leandro (2007, p. 106) concebem a representação do texto dramático como algo “efêmero”. Para as autoras, “a palavra oralizada é [...] irrecuperável”. A partir dessa concepção pode-se estabelecer uma importante diferença no modo de encarar o texto dramático: se a palavra oralizada – e tomo “palavra oralizada” por representação, já que esta é constituída daquela – é irrecuperável, então, a compreensão do texto representado necessariamente se faz imediata, já que não há como voltar a um ponto anterior e buscar o que não compreendeu naquele momento. Por outro lado, com o texto escrito apenas para a leitura, não haverá a exigência da compreensão imediata, já que o único elemento que o leitor tem diante de si é a palavra impressa, podendo ele voltar sempre que achar necessário a um ponto anterior para fomentar sua compreensão.

Em outras palavras, a representação do texto tem uma exigência imediata, enquanto que a simples leitura não a possui. Isso, a meu ver, é crucial para a atividade do tradutor, pois, segundo Barbosa (2014), sua tradução deve fornecer também essa exigência, se ele pretende oferecer uma tradução encenável. E, ao mesmo tempo, pode optar por deixar o leitor livre para construir sua compreensão a partir da tradução.

Diante disso, tanto o leitor/espectador, quanto o tradutor – e o tradutor especialmente – se deparam com uma escolha a fazer: encarar o texto dramático como um texto literário para a leitura apenas, ou como um texto cênico, elaborado para a representação no palco.

Se se escolhe a leitura do texto dramático, apenas os elementos literários poderão ser considerados, isto é, a linguagem, o estilo do autor, as metáforas utilizadas por ele, as imagens que poderão ser criadas, etc. Nesse sentido, ele se igualará aos outros tipos de textos literários, e, conseguirá cumprir a função que lhe cabe dentro dessa esfera. O leitor poderá extrair dele seu sumo, seu sentido, pois é no âmbito literário que ele poderá encontrá-los. Interpretamos³⁴ Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro, Gil Vicente, Shakespeare, Molière, Racine e tantos outros dramaturgos na maioria das vezes somente através da leitura, e, da mesma forma, o presente trabalho está pautado apenas na leitura de *Suplicantes*, de Eurípides, e não em uma montagem teatral dela.

Assim, de fato, o texto dramático cumpre sua função literária, mas apenas enquanto texto, não enquanto teatro, pois tudo o que se tecer sobre a representação será hipotético. O efeito pretendido será atingido apenas em sua função literária, através da interpretação e das imagens criadas pelo leitor. De acordo com Marshall (2014, p. 189), “quando se lê uma peça, a imaginação do leitor se liberta. Ela pode acomodar novas informações que o texto apresenta com uma grande elasticidade”³⁵.

Por outro lado, se se escolhe a visualização do texto através da representação no palco, os elementos visuais a representação, o figurino, a luz, o cenário, etc. é que serão considerados em primeiro plano, e as lacunas mencionadas serão preenchidas. Araújo e Leandro (2007), com uma visão semelhante à de Ubersfeld (2005) entendem que o texto dramático está realmente construído sobre lacunas, e isso é comum a qualquer texto poético. No caso do teatro, é a cena que preencherá essas lacunas de modo a fornecer ao espectador a vivacidade da ação. Ele se depara perante o espetáculo e o efeito pretendido se dá de forma visual e, dessa forma, o texto dramático cumprirá seu papel, mas desta vez, em sua função cênica, que é “sua intenção e finalidade” (TRANCÓN, 2006, p. 163), junto da qual a função literária está presente. Nesse sentido, é o texto escrito, que já afirmamos ser também literário, que está ganhando sua dimensão física e performática.

³⁴Por se tratar de teatro, a palavra “interpretar” pode ganhar um sentido ambíguo no contexto do nosso trabalho. Esclarecemos que na frase em questão não falo da interpretação teatral, e sim da interpretação textual, ou seja, o entendimento hermenêutico que se faz da obra dos autores mencionados. Sempre, porém, que tratar da interpretação teatral, usarei as palavras “representar” ou “encenar”.

³⁵“When reading a play, the reader’s imagination is unfettered. It can accommodate the new information the script presents with a generous elasticity”.(MARSHALL, 2014, p. 189)

Acredito que a contradição levantada na seção anterior seja solucionada ao se levar em consideração o que apresento aqui. Concordo com Monteiro (2012) quando ele afirma que o texto dramático é literário, e, por ser literário, cumpre funções de texto literário, inclusive quando atinge seus objetivos ao ser submetido à leitura de alguém. A afirmação de Aristóteles que apresentei anteriormente sobre a não necessidade da visualização da peça para que ela cause seus efeitos sustenta a ideia de que o teatro possui em si as duas formas de apreensão, ou seja, atingem-se os objetivos através da leitura, bem como através da encenação. Isso, entretanto, não está necessariamente relacionado com o caráter incompleto do texto dramático. Concordo que, de fato, ele é incompleto, mas é o leitor/espectador que tem sempre o poder de decidir se quer ou não visualizar o espetáculo em sua plenitude em um palco, completar o texto depois de sua leitura indo a um teatro, ou ainda se quer apreender os sentidos do texto apenas em sua imaginação através da leitura individual e silenciosa.

2.1.3. O caráter não subjetivo (?) do texto dramático

Uma marca distintiva que alguns autores têm imputado ao texto dramático é o seu caráter não subjetivo. As marcas pessoais do autor de textos dramáticos não se apresentam em nenhum nível do discurso, ou seja, o autor de peças teatrais não se constitui como sujeito da enunciação. Ele cede esse lugar aos personagens, que se tornam independentes dele, e ganham vida própria no contexto da representação, pois agem por si mesmos. O discurso passa a ser, portanto, dos personagens, e não do autor. Essa noção é, contudo, bastante complexa e discutível, pois, sabemos que é o gênio do autor que concebe a peça, e, por isso mesmo, o texto se constitui teoricamente de seus pensamentos e visões. Ele delega seu discurso para os personagens, e embora com isso esteja se escondendo em sua escritura, não nega sua autoria.

Entre os autores que defendem o caráter não subjetivo do texto dramático está Ubersfeld (2005). Para a autora, a escritura do texto dramático nunca é subjetiva, nem possui tom confidencial, pois o autor, ao se recusar a falar em seu próprio nome, nunca expressa sua personalidade, seus sentimentos, ou seus problemas. Não há espaço para dilemas, nem considerações do universo particular do autor. O texto dramático é imediato, e, justamente por possuir esse caráter, e pela ausência de narrador – como será visto a seguir – o autor não dispõe desse espaço para expressar-se a si mesmo.

Do mesmo modo, Trancón (2006) afirma que o autor necessita ocultar-se. Para este autor, tal necessidade é suscitada pelo próprio texto, ou seja, é o próprio texto que exige esse ocultamento. O autor de peças teatrais não pode aparecer nem direta, nem indiretamente, pois

o texto dramático não disporá do intermédio do narrador, como foi mencionado no parágrafo anterior. Além disso, de acordo com Trancón (2006), os personagens, a ação, o tema e o conteúdo da peça teatral são os únicos meios de transmissão daquilo que o autor quer passar.

Ora, se o autor tem intenção de passar alguma mensagem, naturalmente seus pensamentos serão expostos através dos personagens de sua peça. Essa afirmação dos autores mencionados, a nosso ver não se sustenta, pois, se assim fosse, não seríamos capazes de reconhecer, por exemplo, o estilo de determinado dramaturgo. Mesmo sem saber o título de uma determinada peça, somos capazes, se reconhecer o estilo e a personalidade do autor, de dizer se é de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Menandro, Shakespeare, Molière, etc. Como, então, o autor não expressa sua subjetividade?

Esconder-se é diferente omitir-se. Falar, portanto, do esconderijo do autor é bastante pertinente em se tratando de teatro. Se pensarmos em teatro como sendo a “arte do ὑποκριτής”, como nas palavras de Barbosa (2014, p. 27), é perfeitamente viável falar na máscara que o autor, assim como os atores, utiliza. Ora, a máscara é um elemento chave da *performance* teatral. No teatro antigo era concreta, usada pelos atores como parte do figurino para representar expressões faciais; no teatro moderno, se configura através da simples investidura do ator no personagem. Pode-se dizer, portanto, que, ao conceber uma peça teatral, o autor se esconde, e se esconder, em termos de teatro, significa vestir uma máscara. Barbosa (2014, p. 29, *grifo da autora*) usa essa metáfora quando diz que “o teatro é uma narrativa em que o autor se esconde atrás de uma máscara, de uma *persona*”.

Como afirmei anteriormente, esconder-se atrás de uma máscara não significa omitir-se, como insinuam Ubersfeld (2005) e Trancón (2006). Tanto é assim que nos gêneros do teatro grego antigo, isso se verifica de modo muito claro. Com sua função social – como se verá mais adiante – o teatro na Grécia antiga, além de ser um instrumento de fuição e de entretenimento, era também um instrumento didático.

Diante disso, havendo uma omissão da parte do autor, jamais essa função poderia ser operada no teatro grego. Pensemos, por exemplo, no tratamento dos assuntos da *pólis* grega na tragédia e, especialmente, na parábase das comédias de Aristófanes. Segundo Duarte (2000), ao se afastar em certo grau da ação teatral propriamente dita, a parábase permitia ao poeta se dirigir ao público mais diretamente, de modo a conciliar a função didática, através da qual censurava ou aconselhava a cidade, e a sua autopromoção, ou seja, a ênfase que ele mesmo dava às suas próprias qualidades, já que a competição dos concursos era bastante acirrada nos festivais, e o poeta precisava convencer para vencer.

Como se verifica, conforme Duarte (2000), o poeta emitia suas opiniões na parábase com vistas a educar a população de modo a cumprir o papel que ele assumiu e, nesse caso, a comédia de Aristófanes é bastante subjetiva, pois, o que se verifica claramente em peças como *Acarnenses*, *Cavaleiros* e *Paz*, por exemplo, é a fala do poeta através de um personagem.

A máscara não deixa de ser usada no discurso do poeta na parábase aristofânica, já que ele se apresenta como um personagem. A parábase é, então, o espaço que ele tem para se dirigir ao público e emitir suas lições, reprimendas e conselhos, apresentando, assim, sua própria visão dos assuntos da cidade. A suposta não subjetividade do texto dramático, portanto, fica completamente nula, pois há um discurso próprio e claro do poeta sobre a experiência dele com a realidade de sua comunidade.

Se o teatro é um *αγών* (disputa), naturalmente se pergunta quem fala o quê no discurso teatral. Se pensarmos em uma peça como *Antígona*, de Sófocles, em que claramente a personagem título defende uma lei divina (o enterro dos mortos) e Creonte, seu tio e rei da cidade defende a lei estatal (o desertor não pode ser enterrado na cidade) podemos nos perguntar ao longo da peça onde está Sófocles e qual é a sua posição; se ele fala através de Antígona ou se fala através de Creonte. A interpretação da peça nos leva a concluir que ele fala em nome de Antígona, pois a defesa da peça é claramente em favor das leis divinas, pelas quais a personagem luta.

Ubersfeld (2005) entende esse fenômeno como uma dupla enunciação, ou seja, dentro do discurso teatral há duas camadas textuais distintas: em uma delas, o autor é o sujeito; na outra, o sujeito é o personagem. Essas camadas se diferenciam pelo grau de imediatismo que cada uma possui. A primeira camada, cujo sujeito é o autor, é absolutamente imediata, e se constitui da totalidade das didascálias, direcionando-se ao diretor e à equipe de encenação; a segunda, por sua vez, é menos imediata, e se constitui dos diálogos dos personagens, direcionando-se ao público.

Dentro, porém, dessa sistematização de Ubersfeld (2005), o teatro grego não se encaixa. Primeiro porque não possui didascálias, segundo porque a subjetividade do autor está em todas as camadas, já que não há níveis de diferenciação sobre o que faz parte do texto da peça, ou dos elementos extra-textuais, como é o caso das indicações cênicas.

O que se verifica, portanto, é a confirmação de nossa refutação: a não subjetividade do discurso teatral não se aplica ao teatro grego, pois o poeta claramente expressa-se a si próprio, seja através do discurso dos personagens, seja ele mesmo um personagem.

2.1.4. Ausência do Narrador

No livro III da *República*, Platão estabelece a diferença entre *diegese* e *mímesis*.³⁶ Recorrei a esta diferença nesta seção de modo mais detalhado, pois a relevância dela se faz necessária para o que será desenvolvido a seguir. Platão, na voz de Sócrates, postula que os poetas e os narradores de fábula³⁷ tecem seus discursos através destas formas: narração simples ou imitação, ou ainda ambas juntas. Ao citar o início da *Ilíada* como exemplo, explica que neste poema os discursos estão articulados de dois modos: no primeiro, “o próprio poeta fala e não tenta desviar o nosso pensamento noutra direção como se fosse outro que falasse e não ele próprio” (PLATÃO, 2009, p. 83, 393a-b); no segundo, “ele diz como se fosse o próprio Crises [personagem da *Ilíada*] e tenta ao máximo nos fazer crer que não é Homero que fala, mas o sacerdote [...]” (PLATÃO, 2009, p. 83, 393b).

Nos exemplos de Platão, percebe-se que no primeiro caso apresentado trata-se da narrativa simples, e no segundo, da imitação. Ao continuar a explicação, ele nos mostra que “há narrativa todas as vezes em que o poeta *relata* as falas ou as ocorrências que há entre as falas” (PLATÃO, 2009, p. 83, 393b, *grifo nosso*). Mais adiante, explica que o contrário pode ocorrer quando a fala do poeta é suprimida em favor dos diálogos, e é isto “o que concerne às tragédias” (PLATÃO, 2009, p. 84, 394b). O filósofo grego, na voz de Sócrates, então, conclui: “[...] a respeito de poesia e ficção, a tragédia e a comédia [...] se fazem totalmente por imitação; o contrário é a que se faz pela narrativa do próprio poeta” (PLATÃO, 2009, p. 84, 394c).

Para Platão, *diegese* e *mímesis* são opostas, e é esta concepção que norteará a presente seção: o teatro não possui o intermédio de um narrador, pois, como nos diz Platão, se não houver o ocultamento do poeta, não pode haver imitação³⁸, portanto, não seria teatro, mas narrativa. Porém, embora opostas, ambas as formas podem ocorrer no desenvolvimento do texto, como é o caso da *Ilíada*, mencionada por Platão, ou, do próprio teatro, que, utilizou em alguns casos a narração como um recurso para trazer à cena elementos que seriam inviáveis ou impossíveis de se encenar no palco, como é o caso, por exemplo, da narração do preceptor de Orestes sobre a falsa corrida de cavalos na *Electra*, de Sófocles (v. 665 – 772), ou mesmo, para citar *Suplicantes*, de Eurípides, a narração detalhada do mensageiro enviado por Teseu sobre a batalha com os tebanos na recuperação dos mortos (v. 632 – 730). Devido às

³⁶ Cf. Plat. *Rep.* III, 392d-394d.

³⁷ “fábula” aqui se refere ao mito, à história apresentada, e não ao gênero textual conhecido como tal.

³⁸ Cf. *Rep.* III, 393c.

limitações das técnicas de encenação, nem uma corrida de cavalos, nem uma batalha seriam possíveis de serem encenadas no palco do teatro grego.

Aristóteles, por sua vez, possui uma visão um tanto diferente da de Platão. O estagirita não estabelece diferença entre narração e imitação. Na verdade, ele integra ambos os conceitos quando diz que

Efectivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca, quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças [...] – a saber: segundo os meios, os objetos e o modo. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que de Homero, porque ambos imitam pessoas de carácter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente. (ARISTÓTELES, 2005, p. 106, 1448a)

Para Aristóteles, a imitação abrange a narrativa como um dos modos de imitar, isto é, ou através do poeta na personalidade de outro ou dele mesmo, como Homero, ou através das ações realizadas pelos personagens, como no caso da tragédia e da comédia. As diferenças entre um e outro modo, para Aristóteles, estão muito mais relacionadas com a essência do assunto tratado na poesia, do que com o gênero textual no qual elas se classificam, ou seja, para o filósofo, não é a diferença entre Homero (epopeia) e Sófocles (tragédia) que se coloca em questão para tratar dos modos de imitação, mas a semelhança que eles têm em imitar o caráter elevado dos personagens. Do mesmo modo, entre Sófocles (tragédia) e Aristófanes (comédia), não é o gênero textual que importa, mas a imitação da ação direta dos personagens, que se opera da mesma maneira.

Ainda que difira da visão de Platão, a visão de Aristóteles não lhe chega a ser oposta. O filósofo reconhece bem que a semelhança entre Homero e Sófocles não reside nas ações, mas no caráter dos personagens – os heróis da epopeia homérica são tão elevados quanto os heróis da tragédia sofocliana; já entre Sófocles e Aristófanes, a semelhança se dá pelas ações dos personagens – Édipo realiza ações no palco do mesmo modo que Diceópolis realiza.

O narrador, em termos literários, seja ele onisciente ou não, tem a função de contar, narrar fatos passados, e se posiciona como mediador entre a pessoa do autor e a do leitor. A ele só é possível tomar tal posição porque ele detém o conhecimento de algo que já aconteceu e ficou na esfera do passado. O presente é inenarrável, e o teatro é a “arte do *hoje*” (UBERSFELD, 2005, p. 1, *grifo da autora*), e é exatamente por isso que o teatro não oferece um lugar à figura do narrador. Toda vez que uma peça é encenada, ela se desenvolve inteiramente no presente, isto é, os espectadores vêm em tempo real, ao vivo, as ações

representadas pelos atores, sem o intermédio de alguém que os conte o que está acontecendo, pois, para que isso fosse possível, o encarregado desta função precisaria acompanhar cada ação, e mesmo cada gesto de um personagem do começo até o fim para então poder contá-los, e ainda assim não estaria narrando o presente, e sim, o passado, por mais recente que este pudesse ser.

Trancón (2006, p. 169) explica esse caráter direto do teatro enfatizando que não há narrador no texto teatral:

No texto teatral, os personagens-atores atuam e falam diretamente, são eles os sujeitos da ação e da enunciação. Não há alguém por cima ou fora deles que nos diga o que esses personagens são, fazem ou dizem. Na novela ou na narração, os personagens fazem e dizem o que o narrador diz que fazem e dizem.³⁹

Sabemos que o narrador possui sempre um ângulo de visão. Se ele é onisciente, seu ângulo de visão é total, pois pode narrar os fatos através do ponto de vista de todos os personagens, controlando por completo os acontecimentos que conta, e optando por revelá-los inteiramente ou não, dependendo de seu propósito; se é um narrador em primeira pessoa, seu ângulo de visão é mais limitado, e ele só consegue narrar o que ele próprio vê, possui apenas seu ponto de vista. Em ambos os casos, há um grau de subjetividade maior ou menor que regula a tarefa do narrador, pois as decisões acerca da narração da história são dele, e de mais ninguém. No primeiro caso, por ter total controle, o narrador pode decidir revelar ou não algum acontecimento que sabe. Se ele decide contar, os leitores necessariamente ficam sabendo, mas, se ao contrário, ele decide suprimir, o leitor nunca saberá; no segundo caso, por ter um ângulo mais limitado e pessoal, só pode narrar os fatos a partir do seu ponto de vista, fazendo com que o leitor compreenda a história narrada através da sua versão, e não da de outro personagem. É assim que a subjetividade regula a tarefa do narrador, e induz o leitor em sua leitura⁴⁰.

No teatro, porém, tal fenômeno não ocorre, pois o que vemos enquanto espectadores é uma ação que se pretende parecer real, desenvolvida no presente, e não é possível esconder ou omitir ações que estão em pleno desenvolvimento em um dado momento presente, diante dos olhos do público.

³⁹ En el texto teatral los personajes-actores actúan y hablan directamente, son ellos los sujetos de la acción y de la enunciación. No hay alguien por encima o fuera de ellos que nos dice lo que esos personajes son, hacen, o dicen. En la novela o la narración, los personajes hacen y dicen lo que el narrador dice que hacen y dicen.

⁴⁰ Esta noção corrobora completamente com o pensamento de Platão que apresentamos anteriormente, quando ele nos diz que o poeta, enquanto narrador, não desvia o nosso pensamento para um discurso que não seja o dele próprio. *Cf. Rep.* III, 393a-b

Sobre este aspecto interessantíssimo do teatro, Trancón (2006) afirma que tudo que vemos e ouvimos em uma encenação teatral é percebido como presente real. E esta característica é uma das que mais evidenciam a especificidade do gênero teatral e sua diferença de outros tipos de texto. O autor, participando da visão de Platão, entende que a diferença patente que há entre narração e drama (ação) é fundamental para que se defina o texto dramático e o diferencie do simples relato.

A narração está para imaginação, ao passo que a representação está para a realidade, e, por esse motivo, ambas são “incompatíveis”, nas palavras de Trancón (2006, p. 169). A narração, por mais que trate de eventos históricos, não pode se fazer real e palpável para o leitor/ouvinte, pois as imagens evocadas serão criadas por ele apenas na esfera imaginativa. A representação, por outro lado, não dá espaço à imaginação, pois é vista pelo espectador real e concretamente no momento presente, e é daí que vem o prazer da fruição teatral.

Trancón (2006) também acrescenta que aquilo que ultrapassa o nível do que é aceitável ou suportável para os espectadores pode recorrer à narração. Como exemplo, menciono a representação das cenas de morte na tragédia grega. Por ultrapassarem o nível do que era suportável ao público grego, essas cenas dificilmente eram vistas no palco, mas sim, narradas por mensageiros ou outros personagens que presenciavam o fato e vinham informar tanto os outros personagens da peça que desconheciam a notícia, quanto o público. Para ilustrar, cito *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Alceste*, de Eurípidés, que trazem cenas de morte dentro desse molde.⁴¹

Para a tradução de textos dramáticos, a percepção da ausência de narrador, especialmente nos textos de teatro grego, é de fundamental importância, pois, por serem esses textos desprovidos de didascálias, a dupla enunciação preconizada por Ubersfeld (2005) se faz ainda mais difícil de ser analisada em suas camadas, e o tradutor precisa ter sempre o cuidado de não acrescentá-las de modo muito óbvio, ocupando um espaço que não é em nenhum grau fornecido pelo texto de partida.

2.2. O uso dos conceitos de teatro na tradução teatral

Usei anteriormente a metáfora da bifurcação para exemplificar a ambiguidade presente nos textos de teatro, especialmente no que concerne à sua relação com a literatura. Explicamos que o texto dramático possui em si duas vias originadas em um mesmo ponto que ao longo de sua trajetória se dividem, e cada uma das vias levará a um destino diferente. O

⁴¹Cf. Sof. *Edip.* v. 154; Eur. *Alc.* v. 44-7.

tradutor, diante dessa bifurcação, tem um caminho a escolher para seguir, e colhe em seguida os frutos de sua decisão do modo mais coerente, pois, as ambigüidades naturais do teatro estarão sempre presentes e tornarão ainda mais difícil sua tarefa. A partir dessa metáfora, analisarei três impasses enfrentados pelo tradutor de textos dramáticos diante dos conceitos apresentados ao longo do primeiro capítulo, a saber: primeiro impasse: texto-representação; segundo impasse: tradução em prosa e tradução em verso; e terceiro impasse: a cultura, o tempo e o espaço.

2.2.1. Primeiro impasse: texto e representação

O teatro, devido a sua origem dionisíaca, é essencialmente duplo, ambíguo, e, para aplicar a metáfora usada, bifurcado. Ubersfeld (2005, p.1) o chama de “arte paradoxal”, ou “a própria arte do paradoxo”. Se é assim no tratamento do texto original, tanto mais o será no tratamento do texto traduzido, pois, além de se considerar os conhecimentos do tipo de texto com o qual o tradutor trabalha, deve-se considerar também as estratégias de tradução cabíveis a esse tipo de texto, aquelas que entram em consonância com suas especificidades. Portanto, o tradutor de textos dramáticos está necessariamente posicionado diante dessa bifurcação, ponderando, refletindo muito cuidadosamente, pois tem sempre diante de si dois caminhos e uma escolha – nem sempre fácil – a fazer.

Diante do que tenho exposto, observo que a análise do texto dramático passa necessariamente pela consideração de todos os seus aspectos, isto é, de suas conexões com a linguagem literária, com a possível leitura silenciosa de uma determinada peça e com a sua também possível representação. Eis, portanto, o primeiro impasse do tradutor teatral: traduzir o texto para a leitura apenas, ou traduzir o texto em suas implicações cênicas, preocupando-se com uma possível representação baseada em sua tradução.

Para estabelecer minhas formulações sobre esta pergunta, retomarei o que postulei ao longo da seção 2.1 bem como as visões dos autores lá apresentados. Iniciarei, contudo, com a consideração de que todo texto tem um propósito, uma finalidade. O propósito do texto dramático, como foi postulado, serve a uma finalidade: a encenação⁴². O tradutor, por sua vez, ao intentar uma tradução, também tem seus propósitos, pois, como ensina Horácio, ele não deve ser apenas um “intérprete servil”⁴³, ou seja, deve possuir sua personalidade e imprimir

⁴²Cf. Bassnett, 2003, p. 190; Ubersfeld, 2005, p. 6; Trancón, 2006, p. 186-187; Monteiro, 2012, p. 67; Zardo, 2012, p. 70; Barbosa, 2014, p. 32.

⁴³Cf. Horácio, *Art. Poét.* v. 133, p. 25.

seu caráter na sua tradução, fazendo com que ela participe da tradição tradutória de seu meio. Contudo, se ele escolhe um determinado texto, ele deve conhecer previamente seus propósitos, e, conhecendo-os, o propósito de sua tradução deve ao máximo se encaixar com os propósitos desse texto.

Delimitados, portanto, os propósitos, o tradutor, então, inicia sua tradução. Para ele, entretanto, é nesse momento que surgem os primeiros impasses, pois possui de um lado o texto, que é algo palpável, e de outro, a representação, que, em contrapartida, é completamente hipotética, visualizada apenas através da imaginação. Porém, se o texto é o único elemento palpável, é, portanto, “com o texto escrito em vez de uma performance hipotética, que o tradutor deve começar” (BASSNETT, 2003, p. 102)⁴⁴.

Para Bassnett (2003) é no texto escrito que o tradutor poderá encontrar as indicações cênicas de que precisará para inserir a representatividade natural do texto dramático em sua tradução. O problema para ele seria reconhecer se essas indicações estão implícitas ou explícitas no texto. Nesse sentido, sanar esse problema se torna fundamental, pois é a partir daí que o tradutor poderá estabelecer suas estratégias de tradução dos códigos intra e extra linguísticos presentes no texto dramático.

As observações de Bassnett (2003) a esse respeito são muito importantes para a prática de tradução de *Suplicantes*, de Eurípides, pois, no caso desta pesquisa, estou lidando com um texto antigo, rico em lacunas, algumas das quais, devido ao tempo e à escassez de fontes, são irrecuperáveis⁴⁵. Além disso, todas as indicações cênicas estão embutidas nas próprias falas dos personagens, uma vez que o teatro grego não dispunha ainda do recurso das rubricas, ou didascálias, tão presentes no teatro moderno⁴⁶.

Não intento com minha tradução uma montagem pronta para o palco, mas um texto traduzido que não inviabilize uma possível encenação em língua portuguesa. Essa preocupação atenderá na minha tradução aos objetivos do texto dramático, não deixando de lado seu caráter essencialmente poético, e permitindo uma informação estética o mais similar possível a do texto de partida.

O caráter poético do texto dramático e, em especial, do texto dramático grego é outro aspecto delicado quando tratamos da relação texto-representação, porque esse caráter bastante complexo que o teatro grego possui é o que estabelece o seu elo com a literatura.

⁴⁴ “[...] it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin”. (BASSNETT, 2003, p. 102).

⁴⁵ Em *Suplicantes* há algumas lacunas entre os versos 178 e 180; 263 e 265; 763 e 765; 807 e 809 que não podem ser recuperadas.

⁴⁶ Cf. Boursheid, 2008, p. 2; Araújo e Leandro, 2007, p. 106.

Corrigan (1961) enfatiza a diferença que há entre escrever para o teatro e escrever para a literatura, e defende que o tradutor de textos dramáticos deve possuir um mínimo de conhecimento da prática teatral para não incorrer no risco de traduzir apenas as palavras em seu sentido literal, tornando a tradução impossível de ser representada, e, conseqüentemente, afastando-a de seu objetivo último, que é a encenação.

Minha posição diante do problema do texto escrito, do texto encenado e sua relação com a literatura é, portanto, intermediária. Entendo que a linguagem teatral é diferente da linguagem literária, como afirma Corrigan (1961), mas estou de acordo com Bassnett (2003) quando ela defende o texto escrito como ponto de partida.

Para mim, traduzir *Suplicantes* de Eurípides nessa esfera, com o propósito de apresentar uma tradução minimamente encenável exige um esforço redobrado. O primeiro desafio é reconhecer as indicações cênicas de que fala Bassnett (2003). No caso da peça em estudo, elas são quase todas implícitas, ou seja, embutidas nas falas dos personagens, pelo fato de não haver rubricas nos textos de teatro grego. Um exemplo disso é o primeiro episódio de *Suplicantes*, no qual Teseu, protagonista da peça, ao chegar ao templo de Deméter a procura de Etra, sua mãe, descreve a posição dela no altar da deusa, e o modo como está vestida,⁴⁷ como já exemplifiquei anteriormente. Ora, os espectadores viam certamente tudo isso no palco. Para eles não era necessário uma descrição. Porém, o texto foi escrito antes da cena, e, certamente, tal descrição é uma indicação prévia para determinar a posição em que o ator que representava a personagem de Etra deveria ficar, bem como o tipo de vestimentas que deveria usar. É, portanto, necessário ao tradutor reconhecer tais indicações e extrair delas sua função cênica para transplantá-las para a tradução sem se afastar do caráter literário próprio do texto teatral grego.

O segundo desafio é justamente lidar com o aspecto poético do texto, com todas as suas características métricas, nas quais reside seu caráter literário e musical. Daí dizer-se que é um trabalho redobrado, pois se a tradução de poesia é reconhecidamente complexa, e talvez até impossível, o teatro grego, sendo também poesia enquanto texto, partilha dessa mesma “impossibilidade”. No caso da tradução de *Suplicantes*, ao tentar equilibrar esse problema, optei pela tradução em versos livres, com o intuito estabelecer um meio termo entre o texto poético e a fluidez da fala. O verso livre possui um determinado ritmo, e embora não esteja vinculado a um metro específico, não chega a desobedecer aos princípios do texto teatral. Além disso, torna a peça mais natural para uma possível encenação nos dias atuais.

⁴⁷ Cf. Eur. *Supl.* vv. 92-97.

O terceiro desafio do tradutor de textos dramáticos é a posição múltipla que ele passa a ocupar ao lidar com o texto e a representação. Se o teatro é em si dúbio, e o ator se torna duas pessoas porque empresta seu corpo e sua fala para uma *persona* através de uma máscara, como afirma Barbosa (2014), o tradutor, por sua vez, também naturalmente se multiplica, pois ao traduzir, lança sua visão para todas as posições exigidas pelo texto e pela representação.

Zatlin (2005), por exemplo, atribui ao tradutor de teatro o papel de dramaturgo. Esse ponto é bastante complexo, pois, assim, o tradutor de certo modo se torna também autor da peça teatral, podendo mesmo alterar, acrescentar ou retirar elementos, e isso poderia interferir de modo prejudicial na tradução. Em contrapartida, Pavis (2008), não só atribui o papel de dramaturgo ao tradutor, como também acrescenta que este deve realizar uma “tradução macrotextual” da peça, isto é, uma análise dramaturgical do texto. Isso faz com que o tradutor visualize melhor a peça que está traduzindo e amplie as fronteiras do texto para o palco. Nesse caso, a posição de dramaturgo ocupada pelo tradutor pode viabilizar um controle melhor por parte dele das estratégias mais viáveis para sua tradução, pois disporá de uma visão mais ampla, podendo preencher espaços por estar de posse deles.

Ubersfeld (2005), como já mostrei, acredita não ser possível dissociar ambos os elementos – texto e representação. E isso também interfere diretamente na tradução de um texto dramático porque se criou uma tendência em se privilegiar apenas o texto escrito⁴⁸, de modo que, para o tradutor, considerar os elementos extralinguísticos que compõem muito mais o espetáculo do que o texto é ocupar não só o papel de tradutor, mas também o de ator e o de diretor.

Nessa mesma esteira, e indo mais além em relação à posição de Zatlin (2005) e Pavis (2008) acima, Barbosa (2014, p. 31) defende que o tradutor não deve apenas ocupar o papel de dramaturgo, mas também de ator e o de diretor. Segundo a autora,

enquanto ator, ele marca o texto traduzido com sua personalidade, ideologia e corpo, enquanto dramaturgo, ele translada as estratégias de teatro na costura de seu texto com isso, evidentemente, altera a sintaxe, a pontuação, as lacunas, os subentendidos, etc., e enquanto diretor, ele elabora, por causa de suas escolhas lexicais e sintáticas, de remanejamentos e manipulações, de ênfases, de tons, etc., uma proposta de espetáculo-cultural-virtual ou, em outros termos, de situação de acontecimento do evento textual.

Essa observação de Barbosa (2014) é bastante pertinente, pois, assim, o tradutor passa mais efetivamente a partilhar da natureza e do objetivo do texto, vivenciando o universo da peça, e experimentando em certa medida o ser dos personagens. Para Barbosa (2014), a

⁴⁸ Cf. Barbosa, 2014, p. 32

tradução de teatro também é uma ação dramática, e, dessa forma, o tradutor naturalmente imprimirá verdade na sua tradução, pois como ator, colocando-se ao lado dos personagens, interagindo com eles, e vivenciando o universo interno da peça, ele convence que sua ação é verdade. Além disso, para a autora, ocupando a posição de diretor, ele dirige a peça e regula todos os seus movimentos, ou seja, o tradutor de teatro, dominando os conceitos, pode adquirir tanto uma micro como uma macro visão do texto, pois, se por um lado ele também é um ator, possuirá uma micro visão, e verá e articulará o universo interno da peça; por outro, como dramaturgo e diretor, possuirá uma macro visão, contemplando o texto de um ângulo externo, dispondo de uma visão ampla e geral que facilitará o controle de suas escolhas tanto lexicais como estilísticas.

No momento da tradução, o tradutor necessita atentar para todas essas questões e ser amparado pelo próprio texto. Monteiro (2012) acredita que o tradutor de teatro deve se aproximar ao máximo do texto para então interpretá-lo e tirar dele o que quer significar. Ressalto, todavia, que o tradutor deve ter cautela para não correr o risco de se afastar do que o próprio texto quer significar, pois, como já mencionei, os propósitos do tradutor devem estar ao máximo em consonância com os propósitos do texto. Além disso, para Monteiro (2012), o tradutor, diante do texto dramático, deve reunir vários sistemas e fazê-los coexistir dentro do universo da peça levando em consideração a relação do público com a representação cênica, devido à sua finalidade.

Diante disso, a tarefa do tradutor de teatro se torna, portanto, uma tarefa quádrupla (tradutor, diretor, ator e dramaturgo). Ele não traduz palavras, traduz teatro, e isso significa ocupar múltiplos papéis. O texto para ele é o ponto de partida para todos os elementos teatrais necessários que aparecerão na língua de chegada, e que ele expressará em sua tradução de modo que ela possa, em consonância com o texto de partida cumprir seu objetivo.

Como argumentei anteriormente, minha posição diante do que foi exposto nesta seção é intermediária. Tentei conciliar da forma mais harmoniosa possível esses dois elementos basilares do texto dramático em minha tradução – o texto escrito com suas características literárias e a encenação com os abundantes elementos da representação – de modo que ela possa cumprir as duas funções – literária e cênica na medida do possível. Este é um desafio que, se superado, fará com que minha tradução cumpra seu objetivo e assim, possa oferecer minha contribuição tanto aos Estudos de Tradução, quanto aos Estudos Clássicos no Brasil.

2.2.2. Segundo Impasse: Tradução em verso e tradução em prosa

Outro difícil impasse enfrentado pelo tradutor de textos dramáticos, em especial do tradutor de teatro grego, é a decisão que ele tem de tomar entre traduzir o texto mantendo o verso, ou traduzi-lo vertendo os versos para a prosa. Não se trata, antes de tudo, de pretender, ideologicamente, realizar uma tradução mais ou menos “fiel” ao texto de partida, mas sim, adequar vários interesses, que vão desde as escolhas pessoais do tradutor até o apelo mercadológico das editoras no momento de uma possível publicação.

O primeiro desafio encontrado diante desse aspecto do texto de partida é a linguagem poética pensada e fixada em um metro. O tradutor conhecendo a fundo todos esses aspectos estruturais, pode, então, traçar suas estratégias de tradução de acordo com o que lhe for mais viável.

O embate que há entre verso e prosa na literatura não se configura do mesmo modo na tradução. Na literatura, as obras são previamente concebidas em uma das modalidades, isto é, em verso (poesia), ou prosa (romance, conto, crônica, etc.); na tradução, porém, ao considerar-se o texto de partida, pode haver uma transposição do verso para a prosa, ou *vice versa*, ou uma manutenção de ambos os estilos, de acordo com os interesses do tradutor, ou do que o circunda, seja a academia, o público em geral, ou o mercado editorial.

O que interessa para esta pesquisa, no entanto, é a reflexão nas estratégias a serem desenvolvidas pelo tradutor no momento em que, tendo diante de si um texto em verso com todas as suas particularidades poéticas e literárias, tem de decidir se mantém o verso, ou verte-o em prosa.

É comum que esse impasse aconteça quando se vai traduzir a epopeia e o teatro – talvez com a epopeia seja ainda mais comum. Muitos exemplos de traduções da *Ilíada*, da *Odisseia* e da *Eneida*, tanto em verso quanto em prosa podem ser dados. Borges (2008) menciona inúmeras traduções das epopeias homéricas, tanto em verso quanto em prosa, e dá destaque para as traduções inglesas feitas a partir do século XVII. Malta (2014), por sua vez, além de destacar as inglesas, menciona também inúmeras traduções francesas. No Brasil, destacam-se Odorico Mendes e Carlos Alberto Nunes com traduções em verso, e Jaime Bruna, com uma tradução em prosa da *Odisseia*.

Em relação ao teatro, pode-se dizer que a mesma tendência acontece. Os exemplos são numerosos, e em muitas línguas modernas encontraremos traduções em ambas as modalidades. Como exemplo, cito as tão conhecidas e comentadas traduções alemãs em verso de *Antígona* e *Édipo Rei*, feitas por Friederich Hölderlin no século XIX, as várias traduções

inglesas em verso de Gilbert Murray, e as famosas traduções, também inglesas, em prosa de Edward P. Coleridge, feitas no início do século XX. No Brasil, o número de exemplos é também abundante. Cito a primeira tradução conhecida em prosa de uma peça do teatro grego em nosso país: a do *Prometeu Acorrentado*, empreendida pelo Imperador Dom Pedro II em meados do século XIX, e em seguida, a transposição em verso da mesma peça feita por João Cardoso de Meneses, o Barão de Paranapiacaba. Não se pode esquecer também das traduções brasileiras de Haroldo de Campos e de Trajano Vieira, nem, mais modernamente, das traduções em verso de José Alves Torrano.

Observa-se que a tendência de empreender traduções em prosa de textos que originalmente são escritos em verso ganhou um impulso maior a partir do século XIX, quando a prosa começou a conquistar um lugar de destaque na literatura devido à ascensão do romance moderno, não apenas na França, mas em vários outros países da Europa, como afirma Lambert (2011). No entanto, essa prática não está relacionada apenas com o destaque dado ao romance como um gênero literário maior, mas também com a tendência que o século XIX adotou de olhar para a literatura com olhos mais cientificistas. Malta (2014) afirma que esse apelo científico em torno da literatura fez com que surgisse uma necessidade de encontrar na tradução literária outros aspectos do texto que iam além do aspecto poético. Para se atingir este fim, era conveniente um “texto solto, capaz, teoricamente, de manter a ‘fidelidade’ ao conteúdo” (MALTA, 2014, p. 6).

Por outro lado, as traduções em verso sempre estiveram presentes quando se tratou de traduções de poesia. A partir do século XIX, apesar de ter havido uma queda dessa prática, como afirma Malta (2014), as traduções em verso permaneceram, o que contribuiu para um estabelecimento de juízo de valor no sentido de se prestigiar mais um modo de se traduzir em detrimento do outro. O prestígio estava, então, com as traduções em verso, segundo Lambert (2011). Às traduções em prosa coube o lugar do folhetim, do acesso popular.

Lambert (2011), apesar de tratar das questões literárias na França em especial, estende determinados pontos de discussão a outros países europeus. Um desses pontos é exatamente a oposição entre verso e prosa existente na literatura. Segundo o autor, essa oposição, gerada de fato nas primeiras décadas do século XIX, causou mudanças drásticas na hierarquia dos valores literários. Com essas mudanças, o teatro, naturalmente, sofreu as consequências, o que se refletiu nas formas de composição das peças de teatro dessa época⁴⁹. Verso e prosa são, portanto, duas formas de composição concorrentes, e a primeira parece se

⁴⁹ Théophile Gautier lamenta-se em sua *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* de que já há alguns anos após o lançamento de sua obra, não se encenou uma peça de teatro em verso nos palcos franceses.

sobrepôr à segunda. O verso, como mencionado no parágrafo anterior, era superior à prosa, principalmente em se tratando de teatro, e Lambert (2011) afirma isso ao mostrar a visão francesa dessa oposição: “quem quer que pratique a prosa sabe, com efeito, que se situa em zonas subalternas da literatura; quem quer que pratique o verso na poesia como no teatro sabe que se insere na verdadeira literatura”. (LAMBERT, 2011, p. 130).

Diante disso, quando se coloca esse embate em destaque, inúmeras reservas e problemas são suscitados pelos estudiosos de modo geral. Vantagens e problemas aparecem como em qualquer estratégia que se trace para a escolha de uma das modalidades – prosa ou verso – e os tradutores, ainda de acordo com Lambert (2011), sempre são colocados em situações de conflito, pois eles se situam entre as fórmulas teatrais estrangeiras e os modelos de tradução preconizados em seu país de origem. Ainda segundo o autor, o dilema do tradutor em decidir-se pela tradução em prosa ou em verso vai de acordo com o propósito de sua tradução, ou seja, se a tradução se dirige à cena, é redigida em verso, correspondendo, por isso, “a uma poética mais clássica” (LAMBERT, 2011, p. 137); se, por outro lado, a tradução se dirige à leitura, é redigida em prosa, “o que a libera de um número impressionante de restrições.” (LAMBERT, 2011, p. 137)⁵⁰.

Esse “número impressionante de restrições”, conforme as palavras de Lambert (2011), do qual o tradutor é liberado na tradução em prosa implica em uma série de problemas, como defende Malta (2014). Traduzir uma peça em prosa implica, primeiramente, em abolir na tradução os problemas métricos formais, já que é consensual a afirmação de que é quase impossível, ou mesmo impossível reproduzir o metro e o ritmo de línguas como o grego e o latim no português ou em outra língua moderna do mesmo ramo⁵¹. É o que Malta (2014, p. 8) classifica como “fidelidade ao conteúdo”. Essa prática, de fato, consegue acomodar, em tese, a fluência das informações e as imagens construídas. Porém, como o próprio autor afirma, o confronto com o texto de partida mostrará que essa “fidelidade” não é tão fiel assim. A tradução em prosa, mais cedo ou mais tarde, tenderá a parafrasear, substituir, acrescentar, ou mesmo omitir termos⁵², o que leva a uma fidelidade apenas parcial ao texto de partida, pois, ao ser fiel ao conteúdo, acaba por trair a forma, que é também parte vital do poema. Além disso, todo o caráter musical do texto, principalmente das falas do coro, é

⁵⁰ Essas considerações de Lambert (2011) são feitas a partir de suas análises da literatura francesa no início do século XIX, porém, aplico à pesquisa por entender que suas observações se adequam com meu propósito.

⁵¹ Cf. o prefácio de Frederico Lourenço a sua tradução da *Odisseia*, p 108.

⁵² Essa prática faz evocar as treze tendências deformadoras elencadas por Antoine Berman em seu *Albergue do Longínquo*.

perdido, muitas vezes, lançando-se mão de uma explicação extra para informar o leitor de que aquele determinado trecho da peça era originalmente cantado.

Por outro lado, traduzir mantendo o verso implica em problemas de outra ordem. Um deles é a impossibilidade da perfeita reprodução do metro e do ritmo da língua de partida na língua de chegada. Vieira (1997), ao comentar as observações de Haroldo de Campos sobre tradução, salienta a importância de verter a forma e não apenas o conteúdo das obras poéticas. Porém, faz a ressalva de que a imitação formal por si só não garante a qualidade estética da obra original, ou seja, há que se pensar no sentido, de modo que a tradução não seja um emaranhado de linhas sem conexão e lógica, mas sim, um produto dotado de beleza estética, capaz de fornecer a apreensão do sentido do texto de partida.

Frederico Lourenço, na nota sobre sua tradução da *Odisseia* diz que “a transposição plena do hexâmetro dactílico para o português é impossível, dada a inexistência na nossa língua de sílabas longas e breves” (LOURENÇO, 2011, p. 108). Se aplicarmos a afirmação do tradutor português à tradução do teatro grego, percebemos imediatamente uma adequação, já que o texto de teatro grego, embora não seja composto em hexâmetros, também se alicerça na quantidade das vogais.

De acordo com Castiajo (2012), o teatro grego acomoda diversos tipos de metro, que vão desde o ditirâmico ao tetrâmetro trocaico, principalmente nos cantos corais. Acrescente-se que essa variação métrica e rítmica se dá no corpo do texto, o que dificulta ainda mais o trabalho de um tradutor que queira empreender uma tradução atentando para a estrutura e para o ritmo do verso.

Diante desse impasse, optei, como já mencionei, pelo verso livre em minha tradução de *Suplicantes*, pois julgo ser um caminho intermediário capaz de conciliar as duas tendências, sem perder, de um lado, o que a prosa perderia (a numeração e a disposição dos versos, uma eventual rima, etc.), e, de outro, sem perder o que a tradução em verso lutaria para manter (a fluidez textual, as imagens, os conteúdos, etc.). Além disso, acredito que o verso livre é capaz de estabelecer o vínculo entre a Antiguidade e os dias atuais, sem que o texto fique distante demais da realidade moderna.

2.2.3. Terceiro impasse: a cultura e o tempo

Para a realização da tradução de qualquer obra literária, os aspectos culturais e temporais se revelam extremamente patentes. Não se pode ignorá-los sob pena de pôr a perder qualquer entendimento mais profundo acerca da obra original, que é um produto do tempo e

da cultura em que foi escrita. Os significados das mensagens mudam de cultura para cultura e de época para época, por isso não dissocio o aspecto cultural do temporal. Camões foi sábio ao compor o famoso verso “mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, que se aplica perfeitamente ao que intento abordar nesta seção do trabalho, e norteará a reflexão sobre a prática de tradução de *Suplicantes*, obra que traz como algumas de suas marcas dominantes a antiguidade do texto e uma grande diferença cultural entre o homem grego do século V a.C., e o homem moderno, e ainda, particularmente, o homem brasileiro.

A cultura de um povo se reflete em todas as manifestações artísticas que ele concebe, e a tradução de uma obra deve estar pautada nesse aspecto, que permeia todo o ser de um povo. Como afirma Pavis (2008, p. 154), “a cultura, assim como a tradução, está sempre entre os dois”; ou, como afirma Burke (2009, p. 15), é “um meio-termo”. As relações com o outro são fundamentais para se estabelecer um diálogo entre as culturas, e, por isso, a tradução não deve ficar restrita apenas ao universo linguístico da obra, mas sim, deve traduzir também as diversas culturas, exercendo, portanto, um papel de mediadora.

Defendendo esse mesmo pensamento, Zardo (2012) enfatiza a importância da tradução voltada para profundo conhecimento da cultura do outro, de modo que esta tradução busque minuciosamente refletir determinada cultura no sentido mais amplo possível.

O que é realizado em um ambiente cultural e um espaço de tempo diferente tem um forte significado naquele dado momento. Ele satisfaz uma necessidade imediata, e completa a vivência de determinado povo em determinada ocasião. Como, então, transpor em uma tradução algo que parece estar tão fixado em seu contexto histórico-cultural? Como estabelecer uma relação cultural e temporal de um texto-fonte com o ambiente atual de uma tradução? Como fazer com que o texto traduzido diga em sua época e em sua cultura o que foi dito há anos, e até mesmo há séculos atrás sem se tornar obsoleto e desprovido de sentido?

Todos esses questionamentos e muitos outros certamente passam pela cabeça do tradutor e instauram nele um impasse difícil, fazendo parecer com que seja impossível encontrar as respostas. Porém, a própria atividade de tradução pode sanar, pelo menos em parte, esse impasse, uma vez que, se o tradutor se sentiu impelido a traduzir determinada obra, é porque ela lhe comunicou algo, e ele é, então, movido pelo desejo de expressar em sua língua a experiência que ele próprio teve perante o texto de partida.

Além disso, para responder a qualquer questionamento sobre o caráter cultural e temporal das obras, há que se ter em mente que as grandes obras produzidas pela humanidade, ditas clássicas, possuem um caráter universal, isto é, sempre terão algo novo a dizer em qualquer época para qualquer cultura, para qualquer homem. Esse caráter universal extrapola

em certo sentido o caráter cultural que cada obra tem em particular, e é atemporal. É isso que faz com que ainda leiamos Homero, os teatrólogos gregos, os oradores romanos, os escritores medievais e renascentistas, e tantos outros.

Desta forma, as obras não estão tão fixadas assim em seu contexto histórico-cultural, e é a tradução que consegue trazê-las para mais perto de nós, apresentando-as, e até mesmo atualizando-as, de modo que esse caráter universal se revele em toda sua plenitude. De acordo com Burke (2009), a tradução foi fundamental para a formação dos movimentos culturais que moldaram a formação humana dos povos, mostrando, assim, que esse caráter universal da obra viabiliza, de uma forma ou de outra, a necessidade das traduções.

Insisto ainda em dizer que a própria atividade de tradução pode responder aos questionamentos suscitados, uma vez que é por meio da própria tradução que o tradutor estabelecerá a relação entre o texto de partida e o ambiente atual em que se encontram seu público, sua época e sua cultura. Porém, para que esse fim seja atingido, é necessário que o tradutor esteja de posse não apenas de um conhecimento técnico da língua de partida, mas, de uma visão sócio-política ampla da cultura daquela língua⁵³.

O último questionamento diz respeito à distância temporal entre o texto e a cultura de partida e o momento contemporâneo ao tradutor. Burke (2009) apresenta uma curiosa metáfora em que o passado é um país estrangeiro. Se considerarmos essa metáfora, veremos que todos nós, monoglotas que somos na maioria das vezes, não conseguimos entender o passado se não dispusermos de um mediador, isto é, o historiador, como diz Burke (2009). Se o historiador necessita ter cuidado ao utilizar termos advindos do seu cotidiano, mas que não faziam parte do momento histórico o qual ele está apresentando, sob pena de causar anacronismos, tanto mais o tradutor, que se depara com os termos no texto de partida sem poder ocultá-los e tendo que achar estratégias – na maioria das vezes difíceis – para apresentá-los da melhor forma, de modo que o leitor entenda em sua época o que determinado autor quis dizer em outra.

O teatro, dentro desse contexto de impassibilidades, como qualquer outra manifestação artística, é fruto de um determinado ambiente histórico e cultural, e esse ambiente é claramente refletido senão na obra inteira, pelo menos em partes importantes dela. “O teatro existe como tal na medida em que é uma atividade cultural, social e artística *específica* [...], uma atividade levada a cabo por seres humanos em um tempo e um espaço concretos” (TRANCÓN, 2006, p. 88, *grifo do autor*). Com uma definição semelhante,

⁵³ Cf. Pavis, 2008, p. 146; Zardo, 2012, p. 145;148; Monteiro, 2012, p. 65-66

Monteiro (2012) concebe o teatro como um transmissor de sua arte para um grupo próximo ou distante em termos de cultura através de vários sistemas que estão intrinsecamente relacionados com a realidade sociocultural.

Por compartilhar da realidade, o teatro se relaciona diretamente com a ordem social estabelecida em determinada época. É nesta ordem social que está inserida a cultura, completamente presente, ou, como nas palavras de Pavis (2008, p. 153), “de tal modo onipresente que não se sabe mais por onde começar a pesquisar, particularmente quando o palco oferece uma multiplicidade de sistemas, de signos, dispondo todos eles de certa autonomia”, e, como complementa Monteiro (2012, p. 64), “todos os signos estão [também] circunscritos a um espaço e a um tempo determinados, que mudam tanto na cultura-fonte quanto na cultura-alvo.”

No caso da cultura grega em particular, embora seja mero *cliché* afirmar que a Grécia é um de nossos berços civilizacionais, não me parece absurdo afirmar que há um distanciamento bastante extenso, tanto temporal quanto cultural, entre o apogeu do teatro antigo e os nossos dias: temporal porque estamos falando de quase vinte e cinco séculos desde a composição da primeira peça preservada até hoje⁵⁴; e cultural porque se trata de um povo pagão, com cultos religiosos, língua, vestimentas, comida, música, dança, modo de vida distintos dos nossos. Não intento dizer aqui que haja alguma obscuridade nas pesquisas sobre a Grécia e tudo o que é abrangido por ela, pelo contrário, há estudos em abundância. Nunca se esmiuçou tanto uma cultura como se esmiuçou a cultura grega, e isso fez com que ela estivesse muito próxima de nós, de modo que constantemente citam-se os tão famosos filósofos e autores gregos em todas as áreas do conhecimento, a mitologia, etc. Aliás, falar de distanciamento temporal e cultural seria perfeitamente cabível a qualquer comparação que fizéssemos entre um país de civilizações antigas, como o Egito, ou a Índia, por exemplo, e o nosso. Porém, embora a Grécia esteja presente em nossa configuração cultural, sua presença é muito tênue no que concerne ao nosso modo de vida, um mote que quase nunca é retomado, e cujo conhecimento é restrito a grupos esparsos de pesquisadores espalhados pelas universidades.

Por isso, o tradutor de teatro grego, por trabalhar com um texto antigo, é chamado a encarar mais esse desafio: traduzir a cultura e o tempo do texto de partida para a sua língua materna. Nada que já não seja parte do trabalho do tradutor, mas acrescenta-se que nesse

⁵⁴ A peça de teatro grego mais antiga que se tem notícia é *Os Persas*, de Ésquilo, encenada em 472 a. C.

sentido é uma tarefa muito mais árdua do que traduzir teatro moderno, cujas referências são, em certa medida, mais fáceis de se recuperar devido à proximidade temporal.

Sendo a tradução teatral um ato hermenêutico, como afirmam Monteiro (2012) e Zardo (2012), é necessária ao tradutor uma capacidade de extrair do texto de partida uma interpretação e, essa interpretação⁵⁵ fará com que ele tome certas atitudes. Dentre elas, Aaltonen (2000) menciona três: a primeira é traduzir o texto na íntegra, pois o tradutor entende que o estrangeiro possui bens culturais desejáveis, e espera trazer para a cultura-alvo, com sua tradução, algumas das particularidades do texto de partida e da cultura que este representa. É o que Barbosa (2014) chama de emulação (*zéllos*), a vontade de dizer para a nossa cultura o que outro disse em um tempo diferente e em outra língua; a segunda atitude é traduzir o texto apenas parcialmente, deixando de lado aspectos mais domésticos em prol apenas da cultura-alvo; e, por fim, a terceira é utilizar o texto de partida somente como um mote, isto é, como um ponto de partida, extraindo-lhe a ideia principal e transferindo-a para a cultura-alvo, o que, na visão de Aaltonen (2000) representa um descaso para com a obra e para com o estrangeiro.

A primeira atitude é a mais viável frente ao texto de teatro grego, tendo em vista que pelo fato de serem textos antigos, são também fontes completas de referências temporais, culturais e históricas do século V a. C., portanto, traduzi-las na íntegra faz-se necessário ao tradutor que esteja tomado desse *zéllos* tradutório. Por sua vez, tanto a segunda quanto a terceira atitude retiram do leitor o direito de experimentar o sabor do estrangeiro, de contemplá-lo e de se apropriar dele para lhe extrair o sumo.

Com vistas a nortear também o tradutor de teatro diante do impasse cultura/tempo na tradução, Pavis (2008) apresenta, como Aaltonen (2000), três atitudes tomadas pelos tradutores após chegarem ao impasse: a primeira é traduzir o texto-fonte sem atentar para alguma eventual adaptação na cultura-alvo, fazendo com que o leitor, mesmo lendo o texto em sua língua, tenha a sensação de que está lendo um texto estrangeiro. Isso, para Pavis (2008) acarreta na rejeição da tradução por parte da cultura-alvo. A segunda atitude é o contrário da primeira, ou seja, adaptar demais o texto de partida, e acomodá-lo na cultura-alvo. O risco mencionado por Pavis (2008) é a domesticação da obra. Acrescento que além da domesticação, ocorrerá o esvaziamento dos valores estrangeiros da obra. E, finalmente, a terceira atitude, que é mais adequada, isto é, buscar um caminho intermediário ao produzir

⁵⁵ A palavra “interpretação” aqui não diz respeito à dramatização, ou à representação teatral, mas sim, ao ato de extrair de um texto o seu sentido.

uma tradução verdadeiramente mediadora, “um corpo condutor”, nas palavras de Pavis (2008, p. 147), que permeie entre as duas culturas respeitando-lhes a proximidade e a estranheza.

São esses alguns dos desafios e impasses enfrentados pelo tradutor, que, na sua prática tradutória, muitas vezes se depara com aquele caminho bifurcado que mencionei anteriormente, e tem que, inevitavelmente tomar decisões, na maioria das vezes difíceis, de magnitudes hercúleas que, se imponderadas, podem comprometer todo o andamento da obra de tradução que está empreendendo.

3. TEATRO GREGO

Não há como pensar em teatro grego sem pensar em conflito. O δράμα grego carrega necessariamente em sua razão de ser um conflito, um embate que se encerra em todos os aspectos de sua realização, desde a composição do texto até o seu momento final: o teatro, como afirma Taplin (2003), volta-se para o palco, para a encenação. Para os gregos, o teatro era um ἄγων que se dava vivamente no palco, de ator para ator através do diálogo e do movimento. Esse movimento consistia da dança, não no sentido de executar um ritmo coreografado, como se conhece modernamente, mas no sentido de imitar uma ação. Aristóteles é claro quando diz que a tragédia imita ações e vida, e não homens, e a ação é o que mais importa⁵⁶.

Storey e Allan (2005) afirmam que para que se entenda o drama, é fundamental que se tenha em mente o conceito de ação. Drama é ação, e para Aristóteles, esse conceito reside nos fatos que são representados⁵⁷. Diferentemente da épica e da lírica, pela primeira vez o homem passa a ser o agente das ações, pois o que é posto em cena se dá dentro do nível da vida cotidiana, com o homem no centro, sendo ele mesmo o responsável por suas ações. É Orestes quem mata a mãe e é perseguido pelas Erínias; é Édipo quem mata o pai, casa-se com a mãe e passa a andar errante em Colono após a descoberta de si mesmo; e é Medeia quem mata os próprios filhos, fugindo, logo em seguida, para Atenas.

Em todos esses exemplos, as ações são de inteira responsabilidade dos personagens. Eles as realizam e arcam em seguida com o que advém delas. Em suas mãos está uma decisão sempre difícil e conflituosa ao extremo, da qual depende o seu destino. E não há, no teatro grego, como conceber uma ação sem conflito. Ele é inerente à ação, ao ἄγων que se dá no palco grego. Zatlin (2005, p.1) compreende o drama como “a história do conflito”. De fato, ele nasce da competição, da contradição, da dualidade dionisíaca, e essas características estão no âmago do teatro grego, configurando-lhe seu ser, sua verdadeira essência.

A origem do teatro é remota. Aristóteles, na *Poética*, menciona que a tragédia surgiu dos cantos ditirambos em honra de Dioniso, e aos poucos foi se desenvolvendo até chegar ao século V, época em que atingiu sua “forma natural”⁵⁸. Essa forma natural que Aristóteles menciona pressupõe um afastamento, ou ainda uma maturação do gênero, que se deu naturalmente pela sua evolução ao longo do tempo. Para que se chegasse a essa maturação,

⁵⁶ Cf. Aristóteles. *Poét.* 1450a32.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.* 1449a15.

mudanças foram necessárias, como, por exemplo, as conhecidas inovações de Ésquilo e de Sófocles em relação ao número de atores, ao diálogo, à cenografia, etc⁵⁹.

Quanto à comédia, esta surgiu dos cantos fálicos, também em honra de Dioniso, mas não se sabe muita coisa sobre a sua evolução⁶⁰. O que se sabe é que ambos os gêneros – tragédia e comédia – passaram a integrar os festivais que aconteciam em diversos locais da Grécia de acordo com a época do ano. Sabe-se que eram quatro os festivais que ocorriam: as Dionísias Rurais, as Leneias, as Antestérias e as Grandes Dionísias. Os concursos dramáticos foram sendo incorporados nesses festivais aos poucos. Apenas no século VI, mais precisamente em 534, é que Psístrato institucionaliza o primeiro concurso de tragédia nas Grandes Dionísias, que foi se tornando o principal festival da Grécia antiga, seguido pelo das Leneias.

A partir da institucionalização desses concursos e da incorporação do teatro na vida pública da *pólis*, tornava-se, então, uma obrigação cívica o financiamento deles. Esse financiamento ficava sob o encargo dos mais ricos e nobres coregos⁶¹, que garantiam a realização dos festivais anualmente. Segundo Oliveira (1993), a entrada no teatro era livre, tanto para ricos quanto para pobres e, mesmo quando foi cobrada uma taxa, Péricles criou o *theórikon*, uma espécie de caixa que cobria a taxa dos cidadãos mais pobres que não tinham condição de pagar⁶². Além disso, a entrada era bastante disputada, pois, segundo Wiles (1997), a efervescência dos espectadores era tão grande, que acabando os lugares nas arquibancadas, muitos subiam em árvores ou em muralhas para conseguir ver o espetáculo.

Como se percebe, o teatro não está na vida grega, nem, em particular, na vida ateniense de forma abstrata. Ao contrário, ele penetra os campos mais práticos e concretos da vida do cidadão grego, fazendo parte de sua rotina, de seus hábitos, de sua educação. Havelock (1982) defende que o teatro grego assumiu no mundo ático as mesmas dimensões da poesia épica, ou seja, passou a regular as funções pedagógicas que Homero sempre desempenhou no mundo grego como um todo. E, nesse sentido, tanto a comédia como a tragédia merecem destaque. Hunter (1999, p. 137, *grifos do autor*) afirma que tanto a tragédia quanto a comédia são “um produto da *pólis* e refletem continuamente sobre a vida da *pólis*”. Porém, esse reflexo de que fala Hunter (1999) não é uma mera cópia. O teatro grego não

⁵⁹ Cf. *Poet.* 1449a15-18.

⁶⁰ *Ibid.* 1449a32-1449b9.

⁶¹ Corego era um título honorífico dado a um determinado cidadão que assumia a responsabilidade da *coregia*, ou seja, o financiamento dos encargos ligados ao coro e ao restante da produção dramática. Entre os custos estão as vestimentas, as máscaras, cenários, efeitos especiais, etc.

⁶² Cf. Oliveira, 1993, p. 87.

reflete a sociedade grega apenas por refletir, mas, ao fazê-lo, questiona-a, revela-a e problematiza-a às vistas do público.

Segal (1993, p. 5) afirma que “as tragédias [...] vêem as atitudes, as práticas, as expectativas e as suposições latentes da comunidade reunida não como meros ideais, mas também como problemas e fontes de contradições, e não apenas para fazer elogios vazios [...], mas para uma reflexão crítica”⁶³. É assim, portanto, que o teatro grego cumpre uma função pedagógica, pois ao abrir para o público a realidade cotidiana, leva naturalmente o público a uma reflexão profunda do que é ser um homem grego e, particularmente, do que é ser um ateniense.

Essa função pedagógica do teatro é clara e pode ser vista nos próprios textos. Em *Rãs*, por exemplo, o *agón* entre Ésquilo e Eurípides não se dá devido à disputa da qualidade literária de seus textos, nem à técnica dramática que cada um utilizou, mas sim, devido à capacidade que tinham de dar conselhos à cidade (v. 1500-3). Oliveira (1993) observa que o verbo *διδάσκειν* nas comédias de Aristófanes é bastante recorrente, o que confirma que, de fato, o teatro assumiu a missão de ensinar seus espectadores sobre as coisas da sociedade, tais como política e religião, sem, contudo, se desvencilhar do divertimento. Daí entendermos o porquê de o teatro ter sido financiado pelos coregos e ter se tornado algo vital para a vida dos cidadãos. Detalharemos estas questões nas subseções que seguem.

3.1. Os âmbitos do teatro grego

3.1.1. O teatro grego e a *mímesis*

Os conceitos de Platão e a noção de *mímesis* são importantes para que se inicie qualquer discussão acerca do teatro grego. Em sua *República*, o filósofo postula que os poetas e os narradores de mitos tecem seus discursos através da *diegese* (narração) e da *mímesis* (imitação)⁶⁴. A *diegese* reproduz pela palavra os fatos do passado, o que estaria mais relacionado com a História; já a *mímesis* representa os eventos no presente, e estaria mais relacionada com a poesia. Já aqui é possível chegar a uma primeira definição: o teatro grego,

⁶³ “The tragedies [...] view attitudes, practices, expectations, and latent assumptions of the assembled community not just ideals but also as problems and sources of contradictions, not for empty praise [...] but for critical reflection”.

⁶⁴ Cf. Plat. *Rep.* III, 392d.

que é baseado no mito, e é escrito por poetas é imitação, pois o poeta, com seu discurso, imita, através da *performance* dos atores⁶⁵, uma ação no presente.

Aristóteles, sendo mais sistemático que Platão, ao elaborar o primeiro tratado sobre teatro grego, mantém a afirmação de que a poesia é imitação, mas não coloca a *diegese* como diversa da *mimesis*. Para o filósofo, os gêneros poéticos se diferenciam por seus meios, objetos e modos de imitação, e não pelo assunto tratado. Como mencionamos anteriormente, para o estagirita, a tragédia – que nos importa por ser o gênero teatral mais amplamente tratado na *Poética* – é a imitação “de ações e de vida, de felicidade e de infelicidade”⁶⁶, não de homens em particular.

Essa imitação de ações e de vida implicava para os gregos uma relação muito estreita com a realidade, com a ordem cotidiana das coisas, com o sistema social e cultural no qual interagem, pois, como afirma Araújo (2016), o teatro grego era um veículo de expressão. Através dele pôde-se falar do homem e sua essência, de política, de religião e de tudo o mais que constituía a πόλις grega. Nesse sentido, a compreensão de teatro grego se faz não apenas a partir de seu âmbito artístico, mas de todas as implicações na vida da πόλις grega.

Não se trata, contudo, de reduzir a função artística, pois ela é o que confere ao teatro toda a sua realização: atores encenando em um palco *imitando* ações. Trata-se apenas, como afirma Oliveira (1993, p. 70-71), de “lembrar que para além da fruição estética, já por si só uma fonte de prazer, os dramaturgos [...] se preocupavam em combinar o divertimento com a educação”. Essa preocupação leva naturalmente a pensar no teatro de modo mais profundo, procurando refletir sobre os aspectos sociais, religiosos, políticos e estéticos que o envolvem, bem como à cidade.

O teatro grego não é a vida real, mas sim, uma imitação dela através de uma reflexão profunda dos valores, que, a meu ver, só pode acontecer através do âmbito artístico, pois a dimensão artística é a realidade específica do teatro, e suplanta, em certa medida, a realidade cotidiana, por ser ela mesma multifacetada, e carregar em si o caráter próprio que o teatro possui de imitar o real no fictício; de imitar a vida na arte⁶⁷.

Barbosa (2014, p. 27) define o teatro grego como “a arte do ύποκριτής, do intérprete”. Esta definição vem corroborar tudo o que foi postulado até aqui, pois se o teatro é uma representação mimética, e está na interseção exata entre a realidade e a ficção, ele só poderia realizar-se através de um *hypocrités*, ou seja, de um ator, um homem real que,

⁶⁵ Muitas vezes o próprio poeta era também um ator no teatro grego. (Cf. MARSHALL, 2014, p. 190).

⁶⁶ Cf. Arist. *op. cit.* 32.1450a16.

⁶⁷ Cf. Trancón, 2006, p. 84.

escondido sob uma máscara, profere, imita outros homens, em suas ações, transformando-os dentro da realidade teatral, e, conseqüentemente, da realidade artística.

A meu ver, tudo o que mencionei pode ser englobado pelo teatro grego, daí afirmar a relação intrínseca que ele estabelece com a vida grega em seus mais variados aspectos. É pela *mimesis* que isso se faz, de modo que o teatro, imitando ações, passou a fazer parte da vida grega da mesma forma como Zeus e todos os outros deuses fazem parte do Olimpo, isto é, não podemos dissociá-los.

3.1.2. O teatro grego e a pólis

Nesta seção, analisarei mais detalhadamente a relação entre o teatro grego e a *pólis*. Essa relação se estabelece a partir da consciência que o homem grego passa a ter do mito, daquilo que forma sua coletividade. “Como uma forma de discurso cívico, o [teatro] grego reflete sobre os modos como a sociedade representa-se a si mesmo através de [...] expressões coletivas [...]”⁶⁸. (SEGAL, 1993, p. 5). Desta forma, o mito passa a ser visto, não mais de forma ingênua, sem contradições, mas sim através de uma visão cidadã e questionadora, e é nesse ponto que o teatro entra literalmente em cena. “O mundo da cidade é submetido a questionamento e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais” (VERNANT, 2008, p. 11). Esses valores, que são naturalmente retirados dos vários âmbitos da vida grega – política, religião, sociedade, etc. – são colocados diante dos olhos cidadãos de modo a fazer com eles vejam (*theóntai*) essa gama de informações, reflitam e aprendam com elas.

Como afirma Araújo (2016, p. 90), o teatro se configura no século V a. C. como uma “instituição social, não apenas artística, [mas] ligada, desde o seu nascimento, à religião cívica”, e essa instituição social,

a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembléias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público (VERNANT, 2008, p. 10).

⁶⁸ “As a form of civic discourse, Greek [Theater] reflects on the ways in which its society represents itself through [...] collective forms”.

Como se pode ver a partir do que é postulado por Vernant (2008), o teatro grego faz parte do sistema que constitui a *pólis* grega, e passa, assim, a constituir também sua identidade. É a própria cidade que é representada. Sendo assim, a assembleia deve reunir os cidadãos para discutirem e refletirem sobre ela e, no domínio do teatro em especial, verem-na (*theaontai*) encenada no palco.

Além de discutirem sobre a cidade, discutia-se também sobre o desempenho dos organizadores dos festivais e o desempenho dos coregos no festival. Para Segal (1993), a necessidade de um bom desempenho da parte dos organizadores dos festivais, dos coregos, e mesmo dos atores, era uma espécie de retorno para a cidade, que investia neles. A análise era feita de forma tão séria que a detecção de alguma negligência da parte tanto dos organizadores quanto do corego poderia implicar em sua incriminação em um processo cuja multa era enorme⁶⁹. Essa medida de controle acontecia porque, já que o teatro grego era um evento de magnitude social e política, era provável que alguns coregos estivessem buscando vantagens particulares, com vistas a alcançar fins políticos, o que era bastante combatido no teatro em Atenas.

Como observa Oliveira (1993), a utilização de temas políticos no teatro grego é muito mais uma ligação com a defesa dos valores do sistema político e da *pólis* em geral, do que com sua utilização para fins pessoais e partidários. Antes de tudo, o teatro era um espetáculo democrático, e se submetia a um controle coletivo justamente para refletir sua total harmonia com os interesses da *pólis*. Tanto é assim que, conforme Wiles (1997), o próprio projeto físico dos teatros em muitas cidades gregas foi desenvolvido com vistas a salientar a estreita relação com a ágora, sendo o centro, a *orchestra*.

A *orchestra* era o centro do teatro grego, mas ela, por sua vez, também possuía um centro: o altar de Dioniso. A presença do deus não deixa que se esqueçam que o teatro tem, em sua origem mais remota, laços fortes com a religião, embora haja pouca coisa nas obras de teatro que faça lembrar a presença do deus do vinho e do delírio báquico. Se o teatro vive das coisas da cidade, a religião deve ocupar papel preponderante, não apenas porque lhe deu origem, mas porque é parte vital da *pólis*, e porque está no cerne dos conflitos do homem/cidade com os outros homens/cidades e com a divindade, e é esse conflito que o teatro grego, e de forma especial, a tragédia, encena.

O grande conflito de Antígona, na peça homônima de Sófocles, se dá entre a cidade e a religião. Enterrar o irmão, embora sendo ele um desertor, é cumprir com a piedade devida

⁶⁹ Cf. Oliveira, 1993, p. 88.

aos deuses, mas, ao mesmo tempo, é descumprir com a obediência à cidade, representada por Creonte. Dentro do mesmo ciclo mitológico e da mesma problemática, *Suplicantes*, de Eurípides traz à cena a defesa de uma lei divina, e por isso mesmo, de toda a cidade, que precisa ser protegida para garantir o bom funcionamento da *pólis*. O herói da peça, Teseu, não hesita em empreender uma guerra contra outra cidade para fazer valer a justiça no cumprimento de leis divinas, válidas para todas as cidades, não apenas para uma só.

Dessa forma, não podemos dissociar o aspecto religioso do teatro. Ele está presente e ajuda o público a fazer reflexões sobre as tensões mais complexas da *pólis*. Essas tensões não poderiam ficar para sempre em choque, e, por isso, o teatro reelaborou o mito a fim de buscar um equilíbrio entre elas e aliviá-las. Esse equilíbrio era feito pelos próprios dramaturgos, pois eles não apresentavam as questões simplesmente por apresentar, mas buscavam solucionar os pontos deficientes, e com isso, atuar ainda mais diretamente na formação de seus homens.

Se analisarmos as comédias aristofânicas, por exemplo, veremos ainda de modo mais prático o modo como essas tensões eram aliviadas e as soluções eram propostas. Para ilustrar, cito *Acarnenses*, que trata especialmente da justiça, e o nome do personagem principal o prova (Diceópolis – cidade justa). A tensão real causada pelo contexto de guerra na cidade – os cidadãos estão vivenciando a Guerra do Peloponeso – é aliviada pela proposta de tréguas com Esparta, feita por Diceópolis na peça citada. Ele consegue convencer metade do coro da peça de que os partidários da guerra estavam errados, e mostra que a melhor saída é a paz e a justiça. Pompeu (2011, p. 47; 49) afirma que “Diceópolis fala à cidade sobre a cidade”, distinguindo “entre a cidade, que não se pode censurar, e a administração humana da cidade, que se pode censurar”. Isto significa que Aristófanes, não critica a cidade propriamente dita, mas os homens que a lideram. Ao censurar esse setor da cidade, o comediógrafo intenta abrir os olhos de seu público para uma solução quase óbvia: a administração da cidade está no erro, mas pode decidir fazer o que é certo, ou seja, estabelecer a paz e a justiça.

Sendo assim, é compreensível que a função cívica do teatro – tragédia e comédia – faz com que seja possível que o dramaturgo faça alguma benfeitoria para cidade. De acordo com Oliveira (1993), sua glória dependia muito mais disso do que de sua qualidade literária. Como já mencionei anteriormente, em *Rãs*, o que está sendo colocado é exatamente a capacidade do dramaturgo de dar conselhos à cidade, de lhe fazer algo de bom e útil, isto é, antes de ser um poeta, o dramaturgo é um cidadão, e como tal, pode e deve contribuir para o bem de sua cidade.

Como podemos ver, o teatro grego, dotado do poder de intervir no bem comum da cidade, foi capaz de discutir, refletir e – por que não dizer? – colocar em prática as questões

mais fundamentais do homem: a política, a religião, a morte, e principalmente, o conhecimento de si mesmo⁷⁰, e isso certamente representou para o homem grego o ápice do seu processo de evolução social.

2.1.3. O teatro grego e a *paideía*

Para os gregos a *paideía* não era de nenhum modo uma ideia abstrata. Ela se fazia presente como um setor concreto na estrutura e na vida da *pólis*. Nesse setor, figurando como um ponto central, está Homero, o educador por excelência da Grécia, como diz Platão em sua *República*⁷¹, e de quem deriva todo o restante da literatura grega.

De acordo com Pereira (2012), não se pode compreender a cultura grega sem algum conhecimento prévio dos poemas homéricos. É lá que estão delineados os ideais mais fundamentais da formação do homem grego: a *τιμή* e a *ἀρετή*. De acordo com Jaeger (2013), esses valores são centrais para a educação grega e perpassam de modo nítido a literatura e a política. No teatro grego, porém, esses valores, embora presentes, passam por uma transformação. Não deixam de fazer parte dessa constituição, mas, “à medida que novas instituições são inauguradas, novos conceitos surgem e novos significantes abundam a todo instante na linguagem política, ecoando, conseqüentemente, no cenário trágico” (ARAÚJO, 2016, p. 91).

Os conflitos do teatro grego são em parte discutidos em torno da ideia de *areté*, pois, na tentativa de transmitir valores essenciais ao público, corrigir erros e ensinar o bom caminho, tanto para o indivíduo quanto para a cidade, os dramaturgos não fazem outra coisa senão se pautar pela ideia de *areté*. Porém, já não se trata mais da *areté* homérica. No século V esse conceito é visto de uma forma mais pragmática na sociedade grega, como afirma Jaeger (2013). Os dramaturgos, na verdade, se utilizam da tradição mítica homérica para reelaborarem a linguagem poética e dar novo vigor ao discurso que a nova configuração social exige.

É essa transformação que faz da tragédia uma manifestação política e uma ferramenta pedagógica. Nas palavras de Oliveira (1993, p. 85),

a tragédia é política e pedagógica na medida em que [...] nela se encontravam o pensamento tradicional, mítico, e a nova racionalidade, a cultura popular e das elites. Em consequência, nas Grandes Dionísias, os cidadãos, que constituíam a audiência

⁷⁰ Cf. Araújo, 2016, p. 95.

⁷¹ Cf. Livro III, 606e.

ou θεάτρον por excelência, tinham a oportunidade de renovadamente consciencializar o fundamento da sua ordem social, a justiça do universo.

Dessa forma, a tragédia não tem alcance apenas local, circunscrita à Grécia, ou, mais particularmente, a Atenas. Seu domínio se estende universalmente, e tanto é assim que o mito não é abandonado, mas reelaborado com vistas a entender as transformações do novo mundo que circunda o homem dos séculos V e IV.

Um bom exemplo que ilustra essa transformação de valores na sociedade grega é a peça *Ájax*, de Sófocles. Quase não reconhecemos o herói homônimo como sendo o mesmo retratado na *Ilíada*. Aquele cujo valor só é inferior ao de Aquiles na *Ilíada*⁷² é em Sófocles um homem deslocado de seu mundo, que não encontra mais o que constitui a sua essência heroica. De acordo com Araújo (2016), Sófocles retira o herói do contexto homérico e o leva para o contexto democrático do século V, onde a firmeza da habilidade na batalha e na assembleia é contrastada com certa frouxidão de conceitos. A *timé* não tem mais um lugar tão fixo e sólido nesse período como entre os guerreiros homéricos, e é exatamente nessa perda de valores que tem lugar a tragédia de *Ájax*, pois ao herói, deslocado de seu contexto “falta a fluência para conciliar a contradição de mundos tão diversos” (ARAÚJO, 2016, p. 93).

Se por um lado *Ájax* não consegue essa conciliação, Odisseu, por outro lado, com sua maleabilidade característica não sente dificuldade em lidar com esses novos valores. Assim, dentro da mesma peça, vê-se o contraste entre os dois personagens. Um que se arruína por não mais encontrar seu lugar no mundo, e outro que se adapta com facilidade aos novos valores que estão formando o homem democrático. Para Araújo (2016), *Ájax* e Odisseu representam exatamente a passagem do período arcaico para o período clássico da Grécia. O primeiro representa a fidelidade aos valores antigos que não cabem mais no século V, enquanto o segundo representa o homem livre na sociedade democrática, voltado para o debate e flexível nos discursos.

Essa transformação, todavia, é colocada no palco com um intuito primordial: ensinar e conscientizar os cidadãos sobre o que está em jogo para a vida da *pólis*. Nesse sentido, o teatro não faz outra coisa senão ensinar, formar. O teatro renova, portanto, o compromisso pedagógico para com a cidade, mostrando que a moderação e a sabedoria são mais importantes do que a força física para a formação do homem democrático e para o bom andamento das coisas da *pólis*. Como afirma Oliveira (1993, p. 71), “a formação do cidadão [grego] era uma atividade de caráter eminentemente político”, ou seja, dava-se através do

⁷² Cf. *Il.* 2. 668-9.

diálogo, jamais pelo combate físico, ou pela guerra. E isso, não era apenas em razão de valores morais, mas também por motivos epistemológicos, pela busca do conhecimento.

Essa penetração da política, ainda segundo Oliveira (1993), se explica por várias razões, entre elas a reinterpretação do mito, as alusões a eventos e a personalidades da época, alegorias contemporâneas, etc. Nesse sentido, a comédia, “geralmente definida por privilegiar a temática política” (OLIVEIRA, 1993, p. 75), ocupa um papel determinante. Em consonância com a tragédia no objetivo de educar e formar os indivíduos em prol da cidade, mas com uma abordagem completamente diferente, a comédia revelou de modo mais aberto as problemáticas mais urgentes da cidade, tais como a má administração, os maus discursos, o descuido para com as leis, etc. A educação é, então, a via pela qual a comédia caminhará para atingir o objetivo da conscientização sobre os valores eficazes para formar uma boa cidade. Nas palavras de Jaeger (2013, p. 421, *grifo nosso*),

A tarefa da comédia converteu-se de dia para dia no ponto de convergência de toda a crítica pública. Não se limitou aos ‘assuntos políticos’, no sentido atual e restrito do termo, mas abrangeu todo o domínio do público no sentido grego originário, isto é, todos os problemas que de uma forma ou de outra afetavam a comunidade. Quando o achava justo, censurava, não só os indivíduos, não só esta ou aquela atividade política, mas também a orientação geral do Estado ou o caráter do povo e as suas fraquezas. Controlava o espírito do povo e metia a foice na educação, na filosofia, na poesia e na música. Era a primeira vez que essas forças eram encaradas na sua totalidade, como expressão da *formação do povo* e da sua saúde interior.

“Formação” talvez seja uma palavra-chave para o teatro grego, e especialmente para a comédia. O comediógrafo toma para si a responsabilidade de formador, pois vê com mais profundidade os problemas pelos quais a cidade passa, enxerga e propõe possíveis soluções. Mas sozinho, ele não pode ir muito longe, precisa da comunidade, do senso coletivo que é característico da cultura grega, e não hesita em apelar para ele, mesmo que seja pela censura, como afirma Jaeger (2013) no trecho citado. A comédia possui essa capacidade de censura e sátira desde cedo, e o faz sempre, pois sempre é necessário. De acordo com Oliveira (1993) ela age como o flagelo dos poderosos nominalmente (*onomastí komoideín*), ou seja, a figura satirizada é colocada diante do público com a liberdade que possui o poeta cômico.

Entretanto, esse ataque nominal não é feito aleatoriamente. Aristófanes sabia diferenciar os indivíduos nas esferas pública e privada, e a primeira era a que importava. Oliveira (1993) afirma que esse ataque da comédia de Aristófanes é dirigido para as pessoas em suas figuras coletivas, como representantes de tipos sociais e vícios generalizados.

O comediógrafo, portanto, desempenhava um papel importantíssimo para a cidade, e ele tinha consciência disso, pois ele mesmo proclamava sua importância em seus versos sob a forma de autoelogio⁷³. De acordo com Duarte (2000, p. 14-15), “ao tomar a palavra para emitir opiniões sobre questões do dia-a-dia, ele assumiu o papel de conselheiro político, moral e religioso em sua comunidade”.

De fato, a educação através do teatro e, em especial, através da comédia ganhou uma dimensão mais séria, devido à presença cada vez mais constante dos sofistas, a quem se deve a ampliação do conceito de *paideia*, mas que, ao mesmo tempo, foram vistos muitas vezes como subversivos, e como uma ameaça para a ordem da cidade⁷⁴. Daí a representação de Sócrates em *Nuvens*, por exemplo, que não se aproxima da cidade real, nem transmite seus anseios. De acordo com Pompeu (2011), Sócrates é ridicularizado e separado da cidade, da arte musical e de *Eros* e, para Platão, essa ridicularização foi responsável pela má fama posterior de Sócrates, bem como pela acusação de Meleto.

Aristófanes, como bom educador, encontra lacunas no ensino sofístico e, por isso, não hesita em censurá-lo em prol de uma educação baseada no discurso justo, o único capaz de levar o indivíduo e a cidade a bom termo. Esse, juntamente com o exemplo moral, é um dos principais anseios de *Nuvens* e, de modo geral, de todo o teatro grego.

3.2. A tragédia grega

Muito sobre a tragédia grega já foi apresentado e discutido na seção anterior. Na presente seção, sistematizarei o tópico e concentrarei a discussão no que se concebe como trágico, aquilo que está presente no âmago da tragédia e nos suscita “terror e piedade”⁷⁵.

Partimos da definição de tragédia que Aristóteles postula na *Poética* (1449b24-27):

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efectua não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

O carácter elevado da tragédia de que fala Aristóteles está relacionado com os temas escolhidos pelos tragediógrafos: a morte, a piedade para com os deuses, o conflito do humano com o divino, etc. Esses temas estão presentes no mito, mas são reelaborados com o intuito de

⁷³ Cf. Duarte, 2000, p. 15

⁷⁴ Cf. Santos, 1994, p. 97.

⁷⁵ Cf. *Poét.* 6. 1449b29.

e elevar os conflitos humanos e aprofundá-los. Para se atingir essa mesma elevação do ponto de vista do espetáculo, a linguagem deveria dispor de ornamentos. Esses ornamentos, para Aristóteles seriam o ritmo e o canto⁷⁶.

Na definição de Aristóteles, duas palavras são chaves para que bem se compreenda a tragédia. São elas: *mímesis* (imitação) e *kathársis* (catarse). Sobre *mímesis* já discorri na subseção 2.1.1. Deter-me-ei, então, na *kathársis*, termo amplamente discutido ao longo do tempo e que suscitou inúmeras interpretações⁷⁷.

A catarse na linguagem da medicina grega é uma purgação de algo que é estranho à natureza de um ser; na tragédia, contudo, é a purgação própria das emoções causada pelo terror e a piedade. Não são todas as paixões humanas que convergem para o trágico, nem a catarse purifica todas elas, mas é relativa somente a essas duas em específico, pois as paixões não são equilibradas, e para que a tragédia atinja seu fim, é necessário que haja uma compatibilidade com a razão, bastando o terror e a piedade, que estão vinculados a um conhecimento e ao entendimento do fenômeno trágico.

Brandão (2009, p. 14-15) afirma que

a matéria prima da tragédia [...] é a mitologia. Todos os mitos são, em sua forma bruta, horríveis e, por isso mesmo, atráxicos. O poeta terá, pois, de introduzir, de aliviar essa matéria bruta com terror e piedade, para torná-los esteticamente operantes. As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia ‘purificada’ vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido.

Como se percebe a partir da citação de Brandão (2009), a catarse opera no nível da razão, embora lide com emoções. É o entendimento racional da situação trágica do herói que consolida o que o enredo busca fazer. Esse entendimento racional leva também a um estado de pureza, um alívio de sentimentos, pois há o conhecimento de que não se trata da realidade, mas sim, da ilusão dramática que cria a realidade especial do teatro.

Para Aristóteles terror e piedade são a finalidade da tragédia e, se por um acaso, a ação do enredo falhar na operação dessas duas emoções, então não haverá tragédia. Elas devem advir naturalmente do enredo da peça. O poeta precisa, portanto, elaborar seu enredo

⁷⁶ Ressalte-se que o canto e a dança não aconteciam em toda a peça, mas em momentos específicos, como nas performances do coro, por exemplo.

⁷⁷ Segundo Brandão (2009), até o ano de 1928 havia cento e cinquenta tomadas de posição em relação ao conceito de catarse.

lançando mão de dois estratagemas: a peripécia e o reconhecimento, com o intuito único de levar o público à catarse através deles. A peripécia é a mudança dos sucessos de forma verossímil e necessária dentro do enredo da peça, e o reconhecimento, por sua vez, é a passagem da ignorância ao conhecimento de algo ou alguém⁷⁸. Esses dois elementos é que delineiam a situação trágica do herói, pois, pela peripécia, ele, ou passa da ventura para a desventura, e vice-versa, bem como passa por cenas de reconhecimento ao longo do desenvolver da tragédia⁷⁹.

Porém, para que seja suscitado no público terror e piedade, o poeta tem de colocar o herói em uma situação genuinamente trágica. Ele não pode se sobrelevar pela virtude, e nem se rebaixar pela vileza, de modo que se tivéssemos um homem muito bom que, pela má elaboração do enredo passasse da felicidade para a infelicidade, não haveria nem piedade nem temor da parte do público, mas sim, revolta; e o contrário também não funcionaria, isto é, se ele passasse da infelicidade para a felicidade, não haveria piedade nem terror, mas sim uma satisfação; já se pelo mesmo motivo, um homem vil passasse da infelicidade para felicidade, do mesmo modo, não haveria piedade nem temor, mas uma repugnância, e no caso contrário, também uma satisfação⁸⁰. A piedade e o terror só operam quando se contempla um erro (*hamartía*) fatal advindo de um homem que se mantém na medida, aquele que está em “situação intermediária”⁸¹ e que, por isso mesmo, se assemelha conosco.

As definições de Aristóteles ajudam a entender o fenômeno trágico a partir da composição do enredo, ou seja, naquilo em que os poetas deveriam se basear para cumprirem com a exigência da tragédia. Porém, os temas escolhidos para essa composição deveriam se encaixar nessa exigência de modo que mantivessem o mito familiar para o público. Como já foi dito antes, a tragédia tem como alicerce o mito, que é reelaborado para refletir o tempo contemporâneo por um olhar ao passado mítico. Assim, o público tinha conhecimento do mito, pois ele fazia parte de sua herança coletiva. Ir ao teatro significava, portanto, ver como o mito seria retrabalhado, como a criatividade do poeta o engendraria naquela ocasião, naquele determinado concurso, como seria sua *performance*. O mito de Electra, por exemplo, é contado pelos três tragediógrafos, mas não se pode dizer de nenhum modo que as peças que encenam um momento da vida da filha de Agamêmnon são iguais. Cada um reelaborou o mito de acordo com suas demandas, e com seu compromisso para com a cidade.

⁷⁸ Cf. Aristóteles, *op. cit.* 1452a22.

⁷⁹ *Ibid.* 14

⁸⁰ *Ibid.* 1452b31.

⁸¹ *Ibid.* 1453a7.

A fonte dos temas é confirmada por Taplin (2000), quando diz que a fonte da tragédia era sempre literária. A tragédia contava uma história de um herói mítico vindo de um glorioso passado gerador de homens esplendorosos, mas como o mito não era canonizado em uma coleção fixa, e a transmissão se dava oralmente, é mais que evidente que tenha sofrido variações e, por isso, os tragediógrafos, apesar de se utilizarem dos mesmos mitos, não contam as mesmas histórias. Novamente, a *Electra* de Ésquilo não é a mesma que a de Sófocles, que por sua vez não é a mesma que a de Eurípides.

Mas se a tragédia comunica uma renovação de valores, uma reelaboração mitológica a partir dos novos conceitos que estão em voga no século V, por que então a história desses heróis antigos, em sua maioria, reis, são colocados no palco do teatro de Dioniso, no auge da democracia ateniense?

De acordo com Vernant (2008), a tragédia não pode refletir uma realidade que lhe é estranha, pois ela própria é quem elabora sua realidade, exprimindo-se na forma de um gênero literário no qual se constituem o pensamento, o mundo e o homem que, no contexto da tragédia, é necessariamente o homem trágico. E no momento em que o *hypocrités* veste a máscara trágica para iniciar o jogo cênico no qual o público toma parte, ele toma as dimensões de um herói mítico, uma figura que a cidade cultua. Esse resgate do herói mítico pela tragédia é uma forma de aproximação, segundo Vernant (2008). Quando sua figura é evocada no palco, ele se torna contemporâneo do público, e estabelece uma ponte entre o passado e o presente; entre o universo do mito e o da cidade. “A mesma personagem trágica aparece ora projetada num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível, encarnando todo o descomedimento dos antigos reis da lenda – ora falando, pensando, vivendo na própria época da cidade [...]” (VERNANT, 2008, p. 13).

A tragédia instaura, portanto, uma tensão, aliás, ela é representação de tensões e, por isso mesmo, os personagens são preferencialmente heróis míticos, pois, através deles, os conflitos do homem tanto com a cidade quanto com os deuses são de caráter ambíguo. Ainda segundo Vernant (2008), esses traços marcam a tragédia grega de modo profundo, pois essa confrontação constante está presente em sua essência. “A tragédia [...] encena a relação do homem com outros homens, e sua (in)comunicabilidade com esses e com o divino” (ARAÚJO, 2016, p. 91).

No início do capítulo afirmei que não se pode conceber a ação sem conflito, e na tragédia grega, isso é ainda mais patente. O conflito da tragédia não é um simples conflito que se resolve pelo diálogo, ou por alguma outra ação, pelo contrário, esse conflito não se resolve, ele está intrínseco a um destino trágico que foge ao controle do herói, uma vez que cometeu o

erro (*hamartía*). Isso é o trágico, ou seja, a impossibilidade de resolver, de solucionar o conflito no qual se insere.

A ação, que é o drama propriamente dito, tem um caráter duplo e ambíguo, pois o herói, por um lado, precisa deliberar consigo mesmo e prever a melhor solução e, por outro, contar com que não está ao seu alcance, ou seja, lançar-se na obscura deliberação dos deuses sem saber se aquilo representa seu sucesso ou sua ruína⁸².

Para que se visualize essas questões de modo mais prático, tomo como exemplo as próprias obras. Se observarmos Édipo, em *Édipo Rei*, por exemplo, se verá que por seguir uma determinação divina, não sabendo que significaria sua própria ruína, ele mata o pai e casa-se com a mãe. A sede da busca pelo conhecimento de si mesmo o torna vítima do próprio destino. Araújo (2016) aplica ao rei tebano a metáfora do caçador que não sabe exatamente o que procura, e tragicamente descobre que ele é a caça de si mesmo. O que pode ser mais trágico do que isso?

Para referir-me à peça de estudo, coloco a situação de Adrasto que, a meu ver, é o herói trágico de *Suplicantes*. A ele é que se aplicam as definições de Aristóteles no que tange à passagem da ventura para a desventura, em decorrência de um erro. Na própria peça há a informação do que se passou com ele antes de fracassar na expedição contra Tebas, e de se encontrar na posição de suplicante diante de Teseu. Tinha ele sabido de um oráculo que dizia para entregar as filhas ao leão e ao javali (v. 140) e, tendo interpretado a ocasião da luta de Tideu e Polinices, exilados em sua terra, como a confirmação do oráculo do deus, entregou as filhas em casamento aos dois e se comprometeu de ajudar Polinices a retomar o trono de Tebas que lhe tinha sido injustamente negado (v. 141-52). Contudo, os deuses não estavam de acordo com a empreitada de Adrasto, e se expressaram através dos conselhos de Anfiarau (v. 155-8), mas ele, perturbado pelo clamor dos jovens, desprezou as advertências divinas, e foi aí que errou fatalmente (v. 156), trazendo a ruína para ele próprio e para a cidade.

Adrasto tinha nas mãos uma decisão a tomar: deixar as coisas ficarem como estavam, ou enfrentar o desconhecido, sem saber se venceria o combate ou não. Não foi moderado, não ponderou bem e foi tomado pela vaidade e pelo clamor dos jovens, e estes últimos, nas palavras de Teseu, é que “promovem guerra sem olhar a justiça” (v. 233). Adrasto desprezou, assim, os deuses, e esse erro é, então, a causa da sua ruína, coloca-o naquela situação intermediária mencionada por Aristóteles, de modo que contemplamos Adrasto com terror e

⁸² Cf.. Vernant, 2008, p. 21.

piedade devido a sua infelicidade presente, que é enfatizada quando ele mesmo estabelece o contraste com sua felicidade de outrora no verso 166.

Os planos divino e humano na decisão de Adrasto são claramente divisados, e vemos que a presença do primeiro é que dá o pontapé inicial para que se delineie a situação futura do herói trágico. De acordo com Vernant (2008), para que haja uma situação trágica, é necessário uma oposição entre os planos divino e humano, e a responsabilidade do herói se faz com intenção e premeditação. Adrasto teve conhecimento da vontade divina, e mesmo assim, preferiu seguir os próprios ânimos, tornando-se o responsável por sua ação.

Se a tragédia é a imitação de ações, fácil é para nós concluirmos que não há ação sem agente, de modo que o poder de seu ato liga-o necessariamente a ele, que decidiu e assumiu a responsabilidade sobre esse ato. “O culpado se define como um indivíduo particular que, sem ser coagido a isso, escolheu deliberadamente praticar um delito” (VERNANT, 2008, p. 50). Sua escolha sempre resulta no oposto do que esperava. No caso de Adrasto, ele esperava destruir os exércitos tebanos e tomar o trono para Polinices, mas na verdade, ele e seus exércitos é que foram destruídos.

Interessante notar que as peças de Eurípides, de um modo geral, não possuem um final infeliz, como se esperaria em *Ésquilo* ou em *Sófocles*. *Suplicantes* termina com o êxito de Teseu em resgatar os corpos dos sete guerreiros que lutam em favor de Argos, e a entrega de seus restos mortais aos seus filhos. Isso não quer dizer, contudo, que a peça não é trágica. Eurípides soube bem explorar essa característica, mas é que para a tragédia, importa que o conteúdo seja trágico, e não necessariamente seu fim. O terror e a piedade não se operam apenas no final da peça, mas ao longo de toda ela. De acordo com Brandão (2009, p. 15, *grifo meu*), “o trágico pode não estar no fecho, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, tragédia, a peça cujo *conteúdo* é trágico e não necessariamente o fecho”.

O conteúdo de *Suplicantes* é excelentemente trágico, e talvez mais claramente trágico do que o de outras peças de Eurípides, como por exemplo, *Helena*. A questão não é passar da infelicidade para a felicidade, pois Aristóteles também prevê essa possibilidade na tragédia, mas sim, distinguir entre conflito trágico e situação trágica. Brandão (2009) explica bem essa distinção. Segundo autor, o conflito trágico é a passagem da ventura à desventura. Os exemplos mais claros são *Édipo Rei*, e *Antígona*. Já situação trágica é o oposto, ou seja, a passagem da infelicidade para a felicidade. O autor menciona como exemplo *Alceste*, *Filoctetes*, *Íon* e *Helena*.

Nesse sentido, postularemos que Adrasto, no enredo de *Suplicantes*, é um personagem em situação trágica, pois, apesar de ter passado da felicidade para a infelicidade

quando fracassou na expedição, sua aparição no enredo já está inserida no contexto da infelicidade, e ele passará à felicidade quando Teseu conceder o objeto de sua súplica. O fracasso de sua expedição não faz parte do enredo da peça. Temos conhecimento dele através do seu diálogo em esticomítia com Teseu no intervalo dos versos 113-192 e, por isso mesmo, não serve para definir sua peripécia dentro da ação da peça.

Diante do que foi exposto, a tragédia pode ser vista com fruto da junção dos conflitos presentes na alma humana desde sempre, mas que somente no século V passaram a ser questionados devido à inserção de novas compreensões sobre o que é ser um homem na dimensão particular, e um cidadão na dimensão cívica. Desta forma, o mito se torna matéria trágica quando é olhado a partir da compreensão adquirida do homem como cidadão, e não mais como um brinquedo dos deuses.

4. AS *SPLICANTES*: APRESENTAÇÃO

4.1. A atividade da tradução

A tradução ocupa um importantíssimo papel na história da civilização. É através dela que as obras estrangeiras chegam aos diversos povos e passam a fazer parte do fundamento de sua formação, do seu patrimônio cultural e intelectual, enriquecendo-a e elevando-a a um patamar sempre mais alto. Muitas obras, que poderiam já estar perdidas para sempre, sobrevivem e vão ganhando novo vigor a cada época e a cada tradução feita. Pensemos, por exemplo, na *Iliada* e na *Odisseia*, de Homero, tidas como as primeiras obras da literatura ocidental, datadas aproximadamente do século VIII a.C. É somente devido às inúmeras traduções que receberam, que esses poemas, tão magnânimos em si mesmo – e ousado dizer que talvez só o sejam para nós por causa das traduções – puderam se tornar aquela verdadeira “biblioteca internacional de obras em prosa e verso”, de que fala Jorge Luis Borges.⁸³

Será, contudo, que as epopeias homéricas não estariam completamente esquecidas, ou mesmo perdidas, se não tivessem ganhado, ao longo desses vinte e oito séculos de existência, tantas traduções em tantas línguas diferentes? Será que todo o encanto que elas exercem nos leitores não só é possível porque eles podem lê-las em suas línguas? Conheceríamos, porventura, algo sobre as civilizações antigas, se não houvesse a preocupação de manter e traduzir ao longo do tempo as obras produzidas nesses períodos? O que seria do cânone literário, das artes e das ciências, por exemplo, se não fosse a tradução para mantê-las e propagá-las em outras línguas? O que saberíamos sobre os gregos e os romanos? Quem seriam para nós, brasileiros e leitores de português, Dante, Cervantes, Shakespeare e tantos outros grandes escritores estrangeiros?

Não é possível ao homem conhecer todas as línguas do mundo, e os políglotas são poucos. A tradução, portanto, pode ser vista como uma juíza de paz cuja função única é unir e conciliar os homens de diferentes países, apresentá-los uns aos outros. Por meio dela, obras de línguas já extintas são transpostas em outras, e ressurgem com um brilho novo e misterioso, o qual leitor contempla sem precisar sair do seu domínio linguístico.

Levando em consideração essa importância, é sempre relevante refletir também sobre o papel do tradutor diante de tão nobre e caridosa tarefa. Uma grande obra deve à tradução muito de sua propagação e de sua ilustre fama mundial, mas para ganhar essa

⁸³Cf. BORGES, 2008, p. 104

dimensão, ela age mais silenciosamente, de modo mágico e oculto no coração do tradutor. Sob o patrocínio de Afrodite, ela toma de Eros as flechas e as atira, de modo que conquista o tradutor e ele já não pode se isentar do desejo de possuí-la. O tradutor, portanto, como leitor de uma língua estrangeira, experimenta o estranho e se encanta com ele. Esse encantamento gera uma ânsia caritativa de querer que seus patrícios experimentem o mesmo, que viajem ao estrangeiro e contemplem as maravilhas que ele tem para oferecer. É, então, a partir desse desejo ardente de partilha que ele decide traduzir.

“Que prazer se equipara a esse, o de partilhar a alegria com aqueles que se ama? A afeição, o amor-próprio, e mesmo a vaidade saem ganhando. Tais devem ter sido os motivos e o estado de espírito do primeiro homem que traduziu uma obra literária” (LARBAUD, 2001, p. 71). Palavras verdadeiras e muito atuais essas, que servem, entre outras coisas, para expressar a confirmação de qualquer tradutor que pare para analisar os próprios sentimentos causados pelos resultados de sua empreitada.

Traduzir *As Suplicantes*, de Eurípides, revelou-se uma tarefa difícil, e, por isso mesmo, bela. O teatro grego, em toda a sua essência ritualística, tem muitos mistérios, é escorregadio e enganador, mas não se pode esperar algo diferente da parte de Dioniso. Os iniciados esperam, sim, a obscuridade, a fugacidade perturbadora que mais parece o suplício de Tântalo. E o tradutor que se propõe a aceitar esse suplício, não se desprende tão facilmente dele, pelo contrário, deseja-o, e deseja-o ardentemente, porque, diferentemente do suplício de Tântalo, este do tradutor é um suplício de amor, não de dor.

Segundo Larbaud (2001, p. 71) “traduzir uma obra que nos agradou é penetrar nela mais profundamente do que podemos fazer pela simples leitura, é possuí-la mais completamente, de certa forma, é apropriar-nos dela.” Mais uma vez, as palavras do tradutor francês se mostram verdadeiras e atuais, pois a tradução de *Suplicantes* se revelou tão presente e tão viva, a ponto de extrapolar as páginas desta pesquisa, sinal de que já me encontrava apropriada dela para sempre.

4.2. O método

É de suma importância que o tradutor avalie e pondere os métodos que estão disponíveis para se atingir um fim na tradução que ele decidiu empreender. É nesse ponto que sua cautela deve chegar ao ápice, pois a tradução não pode correr aleatoriamente, e muito menos, como reforça Schleiermacher (2010), misturar os métodos, sob pena de fracassar completamente em sua tentativa. Por isso, o autor polonês considera apenas dois caminhos

possíveis para o tradutor seguir na empreitada de sua tradução: o primeiro caminho consiste em deixar o autor à vontade em seu lugar de origem e conduzir o leitor até ele; o segundo, por sua vez, é o oposto disso, ou seja, consiste em deixar o leitor em sua zona de conforto e levar o autor até ele. Ambos os caminhos são completamente diferentes, e, por isso mesmo, não podem atingir resultados semelhantes.

Com esses dois caminhos, o tradutor parece estar diante de uma encruzilhada, pois, se tenta passar ao seu leitor o mesmo prazer que experimentou diante do estrangeiro, corre o risco de estrangeirar demais a língua de chegada; e, se por outro lado tenta estabelecer uma relação imediata entre o seu leitor e o autor da obra, como se esse leitor estivesse diante de um autor de sua língua, corre o risco de cair na domesticação.

Apresentarei, portanto, de forma sucinta, cada um dos caminhos como postos na visão de Schleiermacher (2010), e, em seguida, justificarei a escolha do primeiro caminho como método para a minha tradução de *Suplicantes*, proposta neste trabalho, explicando as razões porque o julgamos mais adequado.

Segundo Schleiermacher (2010), esses dois métodos possuem em si suas dificuldades. O primeiro método exige do tradutor um esforço a mais em conhecer plenamente a língua de partida, de modo que ele possa transmitir em sua tradução o mesmo sentimento que ele próprio tem diante do estrangeiro. É como se o tradutor trouxesse o seu leitor para a mesma posição em que ele se encontra, não ultrapassando com isso os limites da contemplação do estrangeiro, e fazendo com que a língua de chegada receba a língua de partida e se molde a ela. No entanto, isso só pode acontecer se houver da parte do público algum grau de receptividade ao estrangeiro, pois, se os sistemas linguísticos de ambas as línguas são diversos, e não é possível alcançar o todo através de equivalências, o tradutor tem que se esforçar para não apresentar ao leitor contorções forçadas ou arranjos linguísticos antinaturais. Assim, já que esse método exigirá do tradutor um “transplante de literaturas”, para usar as palavras de Schleiermacher (2010, p. 75), esse método só terá sentido e valor para um público que assimile facilmente o estrangeiro.

Por outro lado, se no primeiro método a língua de chegada se deixa moldar pela língua de partida, no segundo método, os limites ficam completamente condicionados à língua de chegada, ou seja, é ela que aparece plenamente em todo o seu vigor, pois é como se o autor, que na verdade é estrangeiro, falasse na língua de chegada. Aqui, o esforço do tradutor consiste em transformar o autor em um falante de sua própria língua. Para Schleiermacher (2010), esse método carrega, no mínimo, uma falta de sentido, pois é inútil separar uma pessoa de seu pensamento e insistir que este possa ser o mesmo em duas línguas diferentes.

Além disso, parece-nos vão o esforço de cogitar as possibilidades discursivas de um determinado autor se ele falasse em determinada língua e não em outra, pois tal esforço se funda apenas em meras especulações, retira do autor as influências que o moldaram e o formaram em sua própria língua, e faz com que o leitor transite aleatoriamente entre o que é particular de seu próprio universo linguístico e o que lhe é estranho; entre o que é próprio do autor e o que é criação do tradutor.

Schleiermacher (2010) termina seu ensaio mais propenso a defender o primeiro método, pois, diferentemente do segundo, o tradutor que o segue vai por uma linha menos arbitrária. Desde o começo, põe o seu leitor diante do fator estranho, e faz com que ele tenha a consciência de que o autor pertence a outro universo, escreveu e pensou em outra língua.

Apesar de todas as dificuldades apresentadas em ambos os métodos, parece-nos mais proveitoso, de fato, o primeiro método – levar o leitor até ao autor. A tradução que proponho de *Suplicantes*, de Eurípides, para o português, que leva em consideração os comportamentos e as atitudes de um povo situado temporal e espacialmente distante de nós só pode, a meu ver, ter êxito, se seguir esse primeiro método, pois assim, é possível fazer com que o leitor da tradução entenda por um contato mais direto com o estrangeiro que os homens ao longo dos séculos, e em várias partes do globo, pensaram, falaram, comportaram-se de maneiras diversas. Essa consciência – e por que não dizer aprendizado? – é fundamental, pois, no presente caso, trata-se da tradução de uma obra produzida em um país que contribuiu sobremaneira para influenciar toda a civilização ocidental.

Por que, então, tolher o leitor e dar a ele uma visão falsa e vazia do universo do autor? Ou ainda, para que forçá-lo a uma identificação com seu próprio universo, ao ponto de ele não conseguir sair, como diz Schleiermacher (2010), de uma transição aleatória e limitada entre o que é seu e o que é do tradutor? Isso só o impediria de desfrutar do autor, e de nada adiantaria, pois ele já possui as obras escritas em sua própria língua com as quais pode se identificar. É como se alguém viajasse a um país estrangeiro e fosse impedido, por exemplo, de provar da verdadeira culinária daquele país, recebendo apenas reproduções de receitas com o tempero idêntico ao do seu país de origem. Do que desfrutaria esse visitante? O que seria novo para ele? De que adiantaria ele ter saído de seu país e ter viajado para tão longe? Que experiência e que prazer ele teria diante do estrangeiro se ele se expusesse apenas ao que é seu?

Não é obrigatório saber uma língua estrangeira para desfrutar da culinária de um país estrangeiro, assim como também não é obrigatório saber uma língua estrangeira para ler e apreciar uma obra escrita nessa língua. Por isso, acredito que fornecer ao leitor uma tradução

em que ele consiga apreciar o estrangeiro e aprender com ele é enriquecedor não só para o leitor, mas também para toda a literatura nacional⁸⁴.

Um dos fatores que me levaram a adotar o primeiro método apresentado por Schleiermacher (2010) é o fato de que Eurípides, assim como os outros autores clássicos gregos e romanos, estão distantes de nós tanto pelo tempo, quanto pelo espaço geográfico. Além disso, a língua grega ática, por exemplo, há séculos não é mais falada, e se em uma tradução, optássemos por trazer o autor para a língua de chegada, como o leitor poderia recuperar um dia o que está subjacente no texto de partida?

Isso, contudo, parece não ocorrer na tradução de obras em línguas modernas, em que, se o tradutor escolhe trazer o autor para sua língua, o leitor, se quiser se esforçar um pouco para acessar o que realmente a obra quer mostrar, facilmente consegue, através de comparações, ou mesmo de contatos pessoais com quem sabe a língua, recuperar o conteúdo estrangeiro.

Outro fator que me leva necessariamente à escolha do primeiro método de tradução apresentado por Schleiermacher (2010), está coincidentemente baseado nas regras de hospitalidade observadas pelos próprios gregos, no cuidado que eles tinham na recepção dos estrangeiros, que era uma matéria religiosa, sendo punidos por Zeus aqueles que não a observassem devidamente. O estrangeiro era, portanto, recebido com afabilidade, com cuidado, de modo que ficasse à vontade na casa de seu anfitrião.

Assim também faço com a língua grega em minha tradução para o português da referida peça de Eurípides. Encaramos a tradução figuradamente como se ela fosse uma oportunidade para o português, nossa língua materna, receber a língua grega como uma visitante ilustre, de modo que possa recebê-la bem, acomodá-la sem forçá-la a nenhum tipo de adaptação ao modo de ser do português, mas fazer com que ela se sinta à vontade para se expressar com toda sua força, com toda a sua beleza, com todo o aparato de conhecimento que pode fornecer ao leitor e formá-lo para que se torne um indivíduo melhor para sua casa, para seu país, para sua sociedade.

Não se trata, porém, no caso da presente tradução, de grecizar o português. Não se trata de dar ao leitor transliterações e termos incomuns que soariam estranhos aos seus ouvidos. Nossa língua pode dar ao grego o que ela tem de melhor sem afetar a identidade desta última, e sem, do mesmo modo, forçá-la a apreender o que é genuinamente nosso. Acredito, portanto, que tornar o português um lar hospitaleiro (*óikos*) para o grego se

⁸⁴Cf. LARBAUD, 2001, p. 73

acomodar, ou seja, fazer com que ele se sinta em casa, e não seja forçado a perder sua identidade é uma tarefa válida, e está em completa consonância com os autores que escolhemos como suporte.

4.3. Sentido *versus* letra

É, então, apropriado levantar aqui a tão disputada oposição que há muito tem permeado os estudos de tradução: sentido *versus* letra. Os antigos são unânimes em defender a tradução pelo sentido em vez daquela pela letra.

Entre os latinos, começamos por Cícero. Em seu *De Optimo Genere Oratorum*, que é um dos primeiros textos a refletir formalmente sobre a atividade de tradução, ele diz que não traduziu os discursos de Ésquines e Demóstenes palavra por palavra, mas sim, traduziu o seu “caráter” e sua “força de expressão”.⁸⁵ Em seguida, Horácio, em sua *Arte Poética*, alerta para o cuidado de não se verter palavra por palavra como um *fidus interpretes*,⁸⁶ e Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria*, defende que a tradução seja uma luta em busca do sentido.⁸⁷

Continuando com os latinos, São Jerônimo, patrono desta pesquisa, seguindo as lições daqueles que considera seus mestres – Cícero e Horácio – explica na *Carta LVII a Panmaquio* que quando traduzia os gregos, não o fazia buscando palavra por palavra, mas procurava a ideia, o sentido do original.⁸⁸

Para São Jerônimo, o apego em demasia à letra é o que os gregos chamavam de *kakozelia*, isto é, “zelo pernicioso”, “mau zelo”, e seria uma antítese muito evidente algo considerado como mau e pernicioso levar alguém, não importando a empreitada, a bom termo. O pensamento do santo eremita é claramente baseado nas palavras do apóstolo São Paulo quando este fala que “a letra mata, mas o Espírito vivifica.”⁸⁹ A letra para São Jerônimo é, portanto, secundária na atividade do tradutor. Ele deve utilizar-se dela em prol do sentido, e não de uma preocupação material ou estética, como, por exemplo, imaginar que a graça do texto original se perderá na tradução se o tradutor alterar a ordem de palavras.

Nesse sentido, o tradutor da *Vulgata* reforça seus argumentos ao desafiar os seus críticos defensores da manutenção da letra a traduzir Homero palavra por palavra. Logo eles

⁸⁵ Cf. CÍCERO, 2011, p. 14.

⁸⁶ Cf. HORÁCIO, 2013, v. 133.

⁸⁷ Cf. 10. 5.

⁸⁸ Cf. JERÔNIMO, 1996, p. 51.

⁸⁹ II Cor. 3, 6.

veriam que o todo soaria estranho e que “a sequência de palavras é ridícula”.⁹⁰ De fato, a estrutura do grego, assim como a do latim, não exige uma ordem de palavras muito rígida, já que estas são reconhecidas por suas desinências de caso, não importando a posição que ocupam em uma frase. Desta forma, um tradutor que queira verter um poema do grego ou do latim para a sua língua, verá que seguir a ordem de palavras é fazer de sua tradução um emaranhado de palavras e frases sem sentido algum, como o próprio santo afirma.

São Jerônimo não quer dizer com isso que se deva traduzir as obras aleatoriamente à maneira que deseja o tradutor. Há que se ter o devido respeito pela língua de partida, pelo autor, pelo texto, bem como pela língua de chegada. Para demonstrar essa preocupação, o santo de Estridão pondera sobre a adequação das expressões, dizendo que há muitas delas em grego que traduzidas literalmente não soam bem em latim, e, o oposto também é verdadeiro, ou seja, muitas expressões latinas “desagradariam os gregos se traduzíssemos palavra por palavra” (JERÔNIMO, 1996, p. 67).⁹¹

Partindo desse mesmo princípio, o renascentista Leonardo Bruni, em sua *De Interpretatione Recta*, atenta para o cuidado em não se traduzir palavras isoladas, que, na verdade, denotam um sentido diferente daquele que pode ser obtido no conjunto completo de uma frase.⁹² Para ele, a tradução de palavras isoladas demonstra o desconhecimento do tradutor em relação à língua de partida, e ocasiona a indução dos leitores ao erro, além de diminuir a grandeza do autor e de sua obra. O respeito a ambos é para Bruni essencial.

Para dar mais um exemplo de renascentista que refletiu sobre a tradução, menciono Alonso de Cartagena. Este tradutor espanhol considera que cada língua tem sua maneira de falar, concluindo que se o tradutor segue apenas o rigor da letra, sua tradução provavelmente se tornará obscura e perderá “grande parte da doçura”,⁹³ já que o sentido ficará ofuscado pelo cuidado excessivo com as palavras e frases isoladas.

Por fim, Giovanni Boccaccio, que empreendeu uma tradução para o italiano de um texto de Tito Lívio, não é adepto da tradução pela letra. Para o autor do *Decamerão*, a tradução deve expressar, antes de tudo, a intenção do autor.⁹⁴

Desta forma, acredito que para seguir o primeiro caminho apresentado por Schleiermacher (2010), do qual falamos na seção anterior, é necessário atentar mais para o sentido do texto do que para a letra. Não digo, como isso, que a abandonarei por completo. A

⁹⁰Cf. JERÔNIMO, 1996, p. 67.

⁹¹ “[...] desagradarán a los griegos, si las trasladamos palabra por palabra”. (JERÔNIMO, 1996, p. 67)

⁹²Cf. FURLAN, *op. cit.* p. 57.

⁹³Cf. *Ibid.*, p. 87.

⁹⁴Cf. GUERINI, 2005, p. 53.

manutenção da letra é necessária para refrear as paráfrases em demasia, ou a supressão de termos importantes, o que não procurei fazer, em absoluto, na tradução de *Suplicantes*. Porém, se a presente tradução intenta colocar o leitor frente ao sofrimento causado pela morte dentro do ambiente grego da tragédia, bem como observar e compreender os comportamentos e atitudes que eles tomavam em uma situação de luto e desespero, verificando o modo como isso era levado ao palco, é necessário que esses elementos, de caráter particularmente grego, brilhem em toda sua plenitude diante do leitor, não com simples estrangeirismos formais, mas com o espírito grego, e com a hospitalidade – tão prezada por eles – que o português pode oferecer, de modo que o leitor contemple esse brilho prazerosamente, que vá absorvendo toda a verdade do estrangeiro através de sua língua materna, e que aprenda com ele o sentido das coisas da vida, abrindo, então, espaço para todo o ensinamento que ele tem a passar.

4.4. A Tradução da peça

Para ilustrar melhor a adequação ao primeiro método apresentado por Schleiermacher (2010), e para justificar as escolhas feitas, exemplificarei na prática com trechos da presente tradução.

O título “Suplicantes” refere-se ao coro de mães argivas que vão suplicar ao rei de Atenas, Teseu, o mais influente rei da Grécia, a devolução dos cadáveres de seus filhos mortos no cerco de Tebas, os quais estão sendo privados da sepultura pelo rei desta cidade, Creonte, que considera-os indignos, pois levantaram-se contra sua cidade. A peça começa com essas mães abraçando os joelhos de Etra, mãe de Teseu, e depondo ramos súplices em volta dela. Para o grego, o movimento de abraçar os joelhos de alguém, e a apresentação de ramos súplices eram elementos que representavam o ritual da súplica.⁹⁵ Acaso posso privar um possível leitor dessa informação simplesmente porque na cultura de língua portuguesa a súplica não é feita dessa maneira? Que prazer não pode experimentar o leitor ao contemplar uma cena como essa, em que o espírito grego está presente com toda sua força? Que aprendizado não pode ele adquirir com isso?

Ao contrário, se adaptasse na tradução esses comportamentos de acordo com os comportamentos da cultura da língua portuguesa, se em vez de traduzir a frase de Etra: “[...] ἰκτῆρι θαλλῶ προσπίτνουσ’ ἐμὸν γόνυ, πάθος παθοῦσαι δεινόν [...]” (EURÍPIDES, 2010, p. 374, v. 10-11), que diz: “[...] com ramos súplices prostram-se nos meus joelhos, sofrendo

⁹⁵ Cf. *Supl.* v. 36; 39; 43; 102-103.

terrível desgraça [...]”, eu optasse por traduzir, por exemplo, como: “com as mãos postas prostram-se nos meus joelhos, sofrendo terrível desgraça”, porque na cultura da língua de chegada é assim que se suplica, acredito que, além de fugir ao sentido, estaria causando um grave dano ao leitor da tradução, pois estaria privando-o da verdade e da contemplação real do mundo grego, fornecendo a ele apenas um simulacro. Não se trata, portanto, apenas do sentido primário da frase, mas sim do sentido mais profundo, isto é, do sentido que esses movimentos tinham para a sociedade grega, e, mais precisamente, para a tragédia.

Desta forma, o que busco neste trecho não é apenas o sentido da súplica, este poderia ser recuperado de diversas maneiras em diversas línguas, e em diversas culturas, já que todas têm seu modo próprio de suplicar, mas sim, o sentido da súplica grega. Não basta traduzir o sentido de uma súplica qualquer, mas sim o sentido que aquela súplica tinha para os gregos, e qual o sentido dela dentro da peça. Isso só pode ser alcançado se o leitor for colocado em uma posição na qual ele veja sem barreiras o estrangeiro, para que ele compreenda esse sentido, e não, supor como o autor expressaria tais e tais coisas se falasse a língua do leitor, como sugerido na segunda estratégia do ensaio de Schleiermacher (2010).

Essa contemplação do estrangeiro, todavia, não deve se dar pelo estranhamento de termos que soariam estranhos no português. Como disse em outra ocasião nesta mesma pesquisa, o português acomodará o grego e fará com que ele se sinta em casa, oferecendo-lhe o melhor de si, atentando para o que Bruni salienta sobre a preservação do conteúdo e da boa escrita. “O tradutor experiente será aquele que preserva um e outra” (BRUNI, 2006, p. 59).

O tradutor, em sua posição, está naturalmente entre o autor a quem traduz e o leitor que lerá sua tradução. Somente ele pode gerenciar essa relação, já que o leitor não conhece a língua de partida, nem o autor escreveu na língua de chegada, sendo, por isso mesmo, necessária a tradução. Dessa forma, o que ganharia o leitor da tradução ao ler Eurípides, por exemplo, como se ele falasse português? O que o levaria a lê-lo, já que em língua portuguesa, ele tem também grandes escritores que expressam a vivacidade da sua língua e de sua cultura? Ora, o que leva um leitor a ler uma tradução de Eurípides, ou de qualquer outro autor estrangeiro, além do enredo de suas obras, dos valores universais que elas possuem, a meu ver, é a curiosidade de contemplar o grego, o estrangeiro e tudo o que ele construiu e deixou como legado para a humanidade. Novamente, enfatizo que não se trata de grecizar o português com transliterações e outros termos incomuns que causariam estranhamento ao leitor, mas de fazer com que a língua de chegada seja uma boa anfitriã, oferecendo-lhe o que ela tem de melhor em termos de fonemas, vocabulários, construções sintáticas, etc.

TRADUÇÃO

ΙΚΕΤΙΑΔΕΣ**ΥΠΟΘΕΣΙΣ**

ή μὲν σκηνή ἐν Ἐλευσῖνι· ὁ δὲ χορὸς ἐξ Ἀργείων γυναικῶν, αἱ μητέρες ἦσαν τῶν ἐν Θήβαις πεπτωκότων ἀριστέων. τὸ δὲ δράμα ἐγκώμιον Ἀθηνῶν.

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ.

ΑΙΘΡΑ.

ΧΟΡΟΣ.

ΘΗΣΕΥΣ.

ΑΔΡΑΣΤΟΣ.

ΑΓΓΕΛΟΣ.

ΕΥΑΔΝΗ.

ΙΦΙΣ

ΠΑΙΔΕΣ

ΑΘΗΝΑ.

SUPLICANTES

PROPOSIÇÃO

A cena se passa em Elêusis. O coro é de mulheres argivas, as mães dos nobres guerreiros que foram para Tebas. O drama é um elogio a Atenas.

PERSONAGENS DO DRAMA

ETRA.

CORO DE SUPLICANTES.

TESEU.

ADRASTO.

ARAUTO.

MENSAGEIRO.

EVÁDNE.

ÍFIS.

CORO DE CRIANÇAS.

ATENA.

ΑΙΘΡΑ

Δήμητερ ἐστιοῦχ' Ἐλευσῖνος χθονὸς τῆσδ', οἳ τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς, τῆσδ', οἳ τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς, εὐδαιμονεῖν με Θησέα τε παῖδ' ἔμῶν πόλιν τ' Ἀθηνῶν τὴν τε Πιθθέως χθόνα, ἐν ἧ με θρέψας ὀλβίοις ἐν δώμασιν	1 5
Αἴθραν πατὴρ δίδωσι τῷ Πανδίωνος Αἰγεῖ δάμαρτα, Λοξίου μαντεύμασιν. ἐς τάσδε γὰρ βλέψασ' ἐπηξάμην τάδε γραῦς, αἶ λιποῦσαι δώματ' Ἀργείας χθονὸς ἰκτῆρι θαλλῷ προσπίτνουσ' ἔμῶν γόνυ,	10
πάθος παθοῦσαι δεινόν· ἀμφὶ γὰρ πύλας Κάδμου θανόντων ἑπτὰ γενναίων τέκνων ἄπαιδές εἰσιν, οὓς ποτ' Ἀργείων ἄναξ Ἄδραστος ἦγαγ', Οἰδίπου παγκληρίας μέρος κατασχεῖν φυγάδι Πολυνεῖκει θέλων γαμβρῷ. νεκροὺς δὲ τοὺς ὀλωλότας δορὶ θάψαι θελοῦσῶν τῶνδε μητέρων χθονὶ εἶργουσιν οἳ κρατοῦντες οὐδ' ἀναίρεσιν δοῦναι θέλουσι, νόμιμ' ἀτίζοντες θεῶν.	15
κοινὸν δὲ φόρτον ταῖσδ' ἔχων χρείας ἐμῆς Ἄδραστος ὄμμα δάκρυσιν τέγγων ὄδε κεῖται, τό τ' ἔγχος τὴν τε δυστυχεστάτην στένων στρατεῖαν ἦν ἔπεμψεν ἐκ δόμων·	20

ETRA

Deméter, guardiã desta terra de Elêusis, ⁹⁶	1
e vós, sacerdotes, que conduzis o templo da deusa, felicitei a mim, a meu filho Teseu, à cidade de Atenas e à terra de Piteu, na qual ⁹⁷	
meu pai, a mim, Etra, nutrindo em opulentos lares	5
ofereceu-me como esposa, ao filho de Pandíon, Egeu, conforme os oráculos de Lóxias. ⁹⁸	
Esta súplica, pois, faço, olhando para estas anciãs, que, deixando os lares da terra argiva, com súplices ramos prostram-se aos meus joelhos, ⁹⁹	10
sofrendo terrível desgraça: pois ao redor das portas cadmeias, morrendo os sete nobres filhos, ¹⁰⁰	
sem eles estão; eles, que outrora o rei de Argos, Adrasto, guiara, por parte da herança de Édipo querer garantir para o degredado Polinices, ¹⁰¹	15
seu genro. E os mortos, sulcados pela lança, suas mães querem enterrar nesta terra, mas impedem-na os poderosos, que não os recolhem, nem consentem em devolvê-los, violando a norma divina.	
E compartilhando o fardo com estas que precisam de mim,	20
Adrasto, com os olhos marejados de lágrimas, aqui jaz, lamentando as armas e a mais desgraçada expedição que enviara de seu palácio.	

⁹⁶ Etra se encontra no templo de Deméter, em Elêusis, porque fazia sacrifícios em agradecimento pela época de colheita, como se pode confirmar nos versos 28-31.

⁹⁷ A terra de Piteu é Trezena, onde nasceu Etra.

⁹⁸ Lóxias é um dos nomes de Apolo, que quer dizer “oblíquo”, “obscuro”. O oráculo de que faz menção Etra foi revelado a Egeu em virtude de uma consulta feita por ele para saber o porquê de não ter tido filhos nos dois casamentos que tivera. Como consta na Biblioteca de Pseudo-Apolodoro (3.15.6), o oráculo dizia o seguinte: “não desates a boca do odre, ó, melhor dos homens, até que tenhas chegado a Atenas”. Como não entendera as palavras de Apolo, Egeu retornou seu caminho, mas passou por Trezena, onde o sábio Piteu decifrou o oráculo e entregou-lhe a filha Etra em casamento após tê-lo embriagado para que se deitasse com ela e a engravidasse. Cf. Plutarco, *A Vida de Teseu*, III-VII.

⁹⁹ O movimento de prostração das anciãs argivas é indicado pelo participio feminino προσπίπτουσα, que por trazer agregado ao radical a preposição προσ- como prefixo, enfatiza ainda mais a dramaticidade da cena.

¹⁰⁰ Cf. a tragédia de Ésquilo, *Os Sete Contra Tebas*.

¹⁰¹ Polinices havia se casado com a filha de Adrasto também em decorrência da interpretação de um oráculo de Apolo, como se verá adiante nos versos 138-146.

ὄς μ' ἐξοτρύνει παῖδ' ἐμόν πεῖσαι λιταῖς
 νεκρῶν κομιστὴν ἢ λόγοισιν ἢ δορὸς 25
 ῥώμη γενέσθαι καὶ τάφου μεταίτιον,
 μόνον τόδ' ἔργον προστιθεὶς ἐμῷ τέκνω
 πόλει τ' Ἀθηνῶν. τυγχάνω δ' ὑπὲρ χθονὸς
 ἀρότου προθύουσ', ἐκ δόμων ἐλθοῦσ' ἐμῶν
 πρὸς τόνδε σηκόν, ἔνθα πρῶτα φαίνεται 30
 φρίζας ὑπὲρ γῆς τῆσδε κάρπιμος στάχυς.
 δεσμὸν δ' ἄδεσμον τόνδ' ἔχουσα φυλλάδος
 μένω πρὸς ἀγναῖς ἐσχάραις δυοῖν θεαῖν
 Κόρης τε καὶ Δήμητρος, οἰκτίρουσα μὲν
 πολιὰς ἄπαιδας τάσδε μητέρας τέκνων, 35
 σέβουσα δ' ἱερὰ στέμματ'. οἷχεται δέ μοι
 κῆρυξ πρὸς ἄστυ δεῦρο Θησέα καλῶν,
 ὡς ἢ τὸ τούτων λυπρὸν ἐξέλη χθονός,
 ἢ τάσδ' ἀνάγκας ἱκεσίους λύση, θεοὺς
 ὅσιόν τι δράσας· πάντα γὰρ δι' ἀρσένων 40
 γυναιξὶ πράσσειν εἰκός, αἵτινες σοφαί.

ΧΟΡΟΣ

ἱκετεύω σε, γεραιά, γεραιῶν ἐκ [στρ. ἀ
 στομάτων, πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν,
 ἄνα μοι τέκνα λῦσαι φθιμένων
 νεκύων, οἳ καταλείπουσι μέλη 45
 θανάτῳ λυσιμελεῖ θηρσὶν ὀρείοισι βοράν,
 ἐσιδοῦσ' οἰκτρὰ μὲν ὄσων δάκρυ' ἀμφι [ἀντ. ἀ

Com súplicas, ele me impele a obter de meu filho
 a guarda dos corpos, ou por palavras, ou pela força 25
 da lança, e que das exéquias seja partícipe.
 Essa tarefa, apenas, propõe a meu filho
 e à cidade de Atenas. E por acaso, em nome da colheita ¹⁰²
 da terra, ofereço sacrifícios, tendo vindo de meu palácio
 a este templo, onde primeiro revela-se 30
 que brotou sobre a superfície desta terra a espiga fecunda. ¹⁰³
 Presa neste frouxo laço de ramagem, ¹⁰⁴
 permaneço junto aos santos altares das duas deusas,
 Coré e Deméter, lamentando essas mães ¹⁰⁵
 envelhecidas, privadas de seus filhos, e, ao mesmo tempo, 35
 apiedando-me dos seus ramos sagrados. Por isso,
 meu arauto foi à cidade chamar aqui Teseu,
 para que afaste desta terra a aflição dessas pessoas,
 ou solte esses laços suplicantes oferecendo algo
 agradável aos deuses, pois tudo através dos homens 40
 é conveniente que as mulheres sábias façam.

CORO

1º Estásimo

Suplico-te, anciã, com minha boca 85
 envelhecida, aos teus joelhos caindo:
 recupera nossos filhos dentre os mortos
 que deixaram para trás os membros, 45
 por morte deslaçados, repasto para as feras montanas.
 Olha quão desolados meus olhos lacrimantes Ant.Est. 1

¹⁰² Etra aproveita a oportunidade de estar no templo de Deméter por acaso para dirigir à deusa uma prece pelas mães argivas, como fica subentendido nos versos 34-36.

¹⁰³ Esta é uma metáfora homérica Cf. Hom. *Hino a Deméter*, 153; 471ss; *Il.* 23, 599. Refere-se ao mito de Triptólemo, o civilizador de Elêusis, que aprendeu com Deméter a arar a terra e dela recebeu o grão com que primeiro a semeou. Por isso, Elêusis é considerada como a terra de onde brotou a primeira espiga.

¹⁰⁴ Os ramos fazem parte do ritual da súplica. No caso dessa cena, Etra está no meio de um círculo formado por esses ramos do qual ela não pode sair sob pena de violar o rito sagrado (ver adiante o verso 103). Daí o jogo de palavras expresso por δεσμὸν δ' ἄδεσμον (v. 32), ou seja, os laços não atam literalmente por serem apenas ramagem, mas, ao mesmo tempo, prendem-na, já que ela não pode abandonar os suplicantes sem violar a lei divina. Cenas semelhantes de súplicas com os ramos podem ser encontradas em *Suplicantes*, de Ésquilo vv. 237-476, em *Heracleidas*, de Eurípides v. 124.

¹⁰⁵ Coré, segundo algumas versões do mito, é o nome pelo qual Perséfone era chamada antes de ser raptada por Hades para os infernos. Em grego, o nome Κόρη significa “garota, menina jovem”, e faz referência à virgindade.

βλεφάρους, ῥυσὰ δὲ σαρκῶν πολιῶν	50
καταδρύμματα χειρῶν· τί γάρ; ἄ φθιμένους παῖδας ἐμοὺς οὔτε δόμοις προθέμαν οὔτε τάφων χώματα γαίας ἐσορῶ. ἔτεκες καὶ σύ ποτ', ὦ πότνια, κοῦρον	[στρ. β'55]
φίλα ποιησαμένα λέκτρα πόσει σῶ· μετά νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας, μετάδος δ', ὅσσον ἐπαλγῶ μελέα τῶν φθιμένων οὖς ἔτεκον·	
παράπεισον δὲ σόν, ὄν, λισσόμεθ', ἐλθεῖν	60
τέκνον Ἴσμηγὸν ἐμάν τ' ἐς χέρα θεῖναι νεκύων θαλερῶν σώματα + λάϊνον τάφον. ὀσίως οὔχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτου-	[ἀντ. β'63]
σα προσαιτοῦσ' ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας· ἔχομεν δ' ἔνδικα, καὶ σοί	65
τι πάρεστι σθένος ὥστ' εὐτεκνία δυστυκίαν τὰν παρ' ἐμοὶ κεθελεῖν οἰκτρὰ δὲ πάσχουσ' ἰκετεύω τὸν ἐμὸν παῖδα τάλαιν' ἐν χερὶ θεῖναι νέκυν, ἀμφιβαλεῖν λυγρὰ μέλη παιδὸς ἐμοῦ	70
ΗΜΙΧΟΡΙΟΝ	
ἀγὼν ὃδ' ἄλλος ἔρχεται γόων γόοις	[στρ. γ'
διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων χέρεις. ἴτ' ὦ ξυνοδοὶ κακοῖς, ἴτ' ὦ ξυναλγηδόνες,	

e quão enrugada minha carne envelhecida, 50¹⁰⁶
 dilacerada pelas minhas unhas. Que fazer? Ai!¹⁰⁷
 Os meus filhos mortos, em casa não pude
 velar, nem contemplar a terra de seus túmulos.
 Tu que um dia geraste, ó soberana, um filho, (Est. 2) 55
 fazendo amado o leito para o teu esposo,
 compartilha comigo teus sentimentos,
 e compartilha o quanto eu, miserável, sofro pelos mortos
 que gerei.
 Convence, pois, teu filho, suplico-te, a ir 60
 ao Ismeno, e em minhas mãos depor
 os corpos dos jovens mortos sem sepultura pétreia.
 Não por piedade, mas por necessidade é que me prostro (Ant. Est. 2) 63
 suplicante, vindo aos altares ardentes
 dos deuses. Temos por nós a justiça, e está 65
 em teu poder, agraciada que és com teu filho, o infortúnio
 de mim
 afastar. Sofrendo lamentosa, suplico-te¹⁰⁸
 que deponha meu filho em minhas tristes mãos
 agora morto, que eu cubra os tristes membros de meu filho. 70

SEMICORO

Outro assomo de gemidos vem suceder (Est. 3)
 a estes gemidos. Ecoam as mãos das servas.¹⁰⁹
 Vinde, ó companheiras nos males!
 Vinde, ó companheiras nas dores!

¹⁰⁶ A edição de Paley (2010), que uso para presente tradução, apresenta algumas irregularidades no que diz respeito à disposição dos versos. Em outras ocasiões percebe-se que o editor juntou alguns versos muito curtos em apenas um, e, por isso, a numeração dos versos algumas vezes fica em um intervalo menor que o comum, que é de 5 em 5. Cf. adiante o intervalo dos versos 610-615.

¹⁰⁷ Essa interjeição em grego é expressa por *û*, com a aspiração, denotando gemido, pranto.

¹⁰⁸ O argumento das mães argivas está fortemente pautado na norma divina. Esta norma assegurava ao suplicante não ser rechaçado em sua necessidade. José Ribeiro Ferreira, na introdução de sua tradução desta mesma peça, afirma que este argumento é uma das forças de ação de *Suplicantes*, de Eurípides.

¹⁰⁹ Infere-se aqui que este eco é resultado das várias batidas no próprio peito que as mães argivas davam em sinal de luto, dor e desespero. Cf. Sof. *Electra*, v. 84sqq.

χορὸν τὸν Ἴαιδας σέβει,
 διὰ παρηΐδος ὄνυχᾶ λευκὸν
 αἵματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
 τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὄρωσι κόσμος.
 ἄπληστος ἄδε μ' ἐξάγει χάρις γόων [ἀντ. γ'
 πολύπονος, ὡς ἐξ ἀλιβάτου πέτρας 80
 ὑγρὰ ρέουσα σταγῶν,
 ἄπαυστος αἰεὶ γόων·
 τὸ γὰρ θανόντων τέκνων
 ἐπίπονόν τι κατὰ γυναῖκας
 ἐς γόους πέφυκε πάθος. ἔ. ἔ. 85
 θανοῦσα τῶνδ' ἀλγέων λαθοίμαν.

ΘΗΣΕΥΣ

τίνων γόων ἤκουσα καὶ στέρνων κτύπον
 νεκρῶν τε θρήνους, τῶνδ' ἀνακτόρων ἄπο
 ἠχοῦς ἰούσης; ὡς φόβος μ' ἀναπτεροῖ
 μή μοί τι μήτηρ, ἦν μεταστείχω ποδί, 90
 χρονίαν ἀποῦσαν ἐκ δόμων ἔχη νέον.
 ἔα·
 τί χρῆμα; καινὰς ἐσβολὰς ὄρω λόγων·
 μητέρα γεραιὰν βομίαν ἐφημένην,

Hades venera este coro¹¹⁰ 75
 Com as unhas rasgai as faces,
 tingi de sangue a pele branca,¹¹¹
 pois os que olham pelos mortos são dignos de honra.¹¹²
 Insaciável me carrega esta volúpia de lamentos, Ant.Est. 3
 sofredora, como se de um elevado rochedo 80
 corresse uma gota de chuva
 incessantemente, sempre lamentando.
 Pois pelos filhos mortos,
 penoso vem às mulheres
 o sofrimento que traz o pranto. Ai! Ai!¹¹³ 85
 Na morte, esqueceria destas penas.

TESEU

1º Episódio

De quem são os gemidos e os golpes nos peitos que ouço,¹¹⁴
 e os cantos fúnebres que deste recinto sagrado
 ecoam? Como move-me o medo
 de que minha mãe, que busco há 90
 muito, longe do palácio, tenha novidade!¹¹⁵
 Eh!
 O que é isto? Vejo novas ocasiões para palavras:
 minha idosa mãe sentada junto ao altar,

¹¹⁰ Não se trata de um coro musical e dançante que expressa alegria, mas sim, um coro de lamentações e prantos.

¹¹¹ O texto em grego traz o adjetivo acusativo φόνιου, em forma poética, que enfatiza a dramaticidade da cena ao estabelecer o contraste entre a vivacidade da cor vermelha do sangue com a brancura (λευκόν) da pele das mulheres.

¹¹² Verso de difícil compreensão. De qualquer forma, a doutrina de alguém ser honrado por olhar pelos mortos é citada aqui como um argumento para justificar a rigorosidade com que as mães argivas se flagelavam. Os mortos em si não se beneficiavam em nada com tais atitudes, mas serviam como uma satisfação vazia dos vivos. Cf. Eur. *Troi*. 1248.

¹¹³ As interjeições são elementos de fundamental importância para o discurso teatral, pois expressam os mais vivos sentimentos dos personagens. No entanto, devido a não correspondência semântica entre a língua de partida e a língua de chegada, elas podem ser uma verdadeira pedra no sapato do tradutor. Como se trata de um texto teatral, reconheço que o som de uma interjeição é diferente da simples escrita gráfica que a representa. Portanto, um “ai” emitido sonoramente com profundidade e tristeza é, a meu ver, tão dramático quanto o ã do texto grego. Além disso, há que se atentar para o fato de que a fala do coro era cantada, ou seja, a emissão das interjeições certamente era fortemente intensificada.

¹¹⁴ Sobre os golpes no peito em sinal de dor, vide nota 109.

¹¹⁵ Teseu parece não perceber de imediato que sua mãe está presente, e teme que as lamentações que ouve sejam relacionadas a uma possível morte repentina. No verso seguinte, a interjeição ãα expressa sua surpresa em ver a mãe ali, sentada no meio do círculo suplicante, e só então percebe que não se trata de sua morte.

- ξένας θ' ὁμοῦ γυναῖκας, οὐχ ἓνα ρύθμῳ
κακῶν ἐχούσας· ἕκ τε γὰρ γερασμίων 95
ὄσσων ἐλαύνουσ' οἰκτρὸν ἐς γαῖαν δάκρυ,
κουραὶ δὲ καὶ πεπλώματ' οὐ θεωρικά.
τί ταῦτα, μήτερ; σὸν τὸ μηνύειν ἐμοί,
ἡμῶν δ' ἀκούειν· προσδοκῶ τι γὰρ νέον.
- ΑΙ. ὦ παῖ, γυναῖκες αἶδε μητέρες τέκνων 100
τῶν κατθανόντων ἀμφὶ Καδμείας πύλας
ἑπτὰ στρατηγῶν. ἰκεσίοις δὲ σὺν κλάδοις
φρουροῦσί μ', ὡς δέδορκα, ἐν κύκλῳ, τέκνον.
- ΘΗ. τίς δ' ὁ στενάζων οἰκτρὸν ἐν πύλαις ὄδε;
ΑΙ. Ἄδραστος, ὡς λέγουσιν, Ἀργείων ἄναξ. 105
ΘΗ. οἱ δ' ἀμφὶ τόνδε παῖδες; ἦ τούτου τέκνα;
ΑΙ. οὐκ, ἀλλὰ νεκρῶν τῶν ὀλωλότων κόροι.
ΘΗ. τί γὰρ πρὸς ἡμᾶς ἦλθον ἰκεσίᾳ χερί;
ΑΙ. οἶδ'· ἀλλὰ τῶνδε μῦθος οὐντεῦθεν, τέκνον.
ΘΗ. σὲ τὸν κατήρη χλανιδίοις ἀνιστορῶ. 110
λέγ' ἐκκαλύψας κρᾶτα καὶ πάρες γόον·
πέρας γὰρ οὐδὲν μὴ διὰ γλώσσης ἰόν.
- ΑΔΡΑΣΤΟΣ**
- ὦ καλλίνικε γῆς Ἀθηναίων ἄναξ,
Θησεῦ, σὸς ἰκέτης καὶ πόλεως ἦκω σέθεν.
- ΘΗ. τί χρῆμα θηρῶν καὶ τίνος χρεῖαν ἔχων; 115
ΑΔ. οἶσθ' ἦν στρατεῖαν ἐστράτευσ' ὀλεθρίαν.
ΘΗ. οὐ γὰρ τι σιγῇ διεπέρασας Ἑλλάδα.
ΑΔ. ἐνταῦθ' ἀπώλεσ' ἄνδρας Ἀργείων ἄκρους.

- e com mulheres estrangeiras, sofrendo muitos
males: pois de seus olhos 95
senhoris lançam-se lágrimas de lamento.
Seus cabelos estão raspados e seus mantos não são de festa.¹¹⁶
Que é isso, mãe? A ti compete revelar-me,
e a mim, escutar, pois pressinto novidade.
- ETR. Filho, essas mulheres são as mães dos guerreiros 100
que morreram ao redor das portas cadmeias,
os sete generais. E com ramos súplices,
elas me fazem guarda, como bem vês, filho, em círculo.¹¹⁷
- TES. E quem é este que geme às portas em prantos?¹¹⁸
- ETR. Adrasto, segundo dizem, rei dos argivos. 105
- TES. E as crianças ao redor são filhos dele?
- ETR. Não. São filhos dos mortos que pereceram pela lança.
- TES. Por que vieram a nós com mão suplicante?
- ETR. Eu sei o porquê. Mas delas é a palavra agora, filho.¹¹⁹
- TES. A ti, envolto no manto, pergunto. 110
Descobre a cabeça, cessa com o pranto e fala,
pois nada chega a termo, senão pela fala.
- ADRASTO**
- Ó vitorioso rei da terra de Atenas, Teseu,
venho como teu suplicante e de tua cidade.
- TES. O que buscas? E do que tens necessidade? 115
- ADR. Sabes da funesta expedição que comandeis?
- TES. Como não? Pois não atravessaste a Hélade em silêncio.
- ADR. Ali perdi os homens mais nobres de Argos.

¹¹⁶ Cf. Eur. *Alc.* v. 512.

¹¹⁷ Vide nota 104.

¹¹⁸ Este verso orienta bem sobre as posições dos personagens na cena. Parece evidente que Adrasto não estava no mesmo local que o coro de mães. Enquanto elas circundam Etra dentro do templo, ele jaz prostrado (v. 22) ao lado, ἐν πύλαις, como referido por Teseu, rodeado pelas crianças (v. 106) que formarão o coro secundário a partir do verso 1123.

¹¹⁹ Etra já mostrou o conhecimento da situação das suplicantes, mas julga que elas próprias são as pessoas mais adequadas para contar os acontecidos a Teseu.

- ΘΗ. τοιαῦθ' ὁ τλήμων πόλεμος ἐξεργάζεται.
- ΑΔ. τούτους θανόντας ἦλθον ἐξαιτῶν πόλιν. 120
- ΘΗ. κήρυξιν Ἑρμοῦ πίσυνος, ὡς θάψης νεκρούς;
- ΑΔ. κάπειτά γ' οἱ κτανόντες οὐκ ἐῷσί με.
- ΘΗ. τί γὰρ λέγουσιν, ὅσια χρήζοντος σέθεν;
- ΑΔ. τί δ'; εὐτυχοῦντες οὐκ ἐπίστανται φέρειν.
- ΘΗ. ζύμβουλον οὖν μ' ἐπῆλθες; ἢ τίνος χάριν; 125
- ΑΔ. κομίσαι σε, Θησεῦ, παῖδας Ἀργείων θέλων.
- ΘΗ. τὸ δ' Ἄργος ἡμῖν ποῦ 'στιν; ἢ κόμποι μάτην;
- ΑΔ. σφαλέντες οἰχόμεσθα. πρὸς σὲ δ' ἤκομεν.
- ΘΗ. ἰδίᾳ δοκῆσάν σοι τόδ' ἢ πάση πόλει;
- ΑΔ. πάντες σ' ἴκνουσιν Δαναῖδαι θάψαι νεκρούς. 130
- ΘΗ. ἐκ τοῦ δ' ἐλαύνεις ἐπτὰ πρὸς Θήβας λόχους;
- ΑΔ. δισσοῖσι γαμβροῖς τήνδε πορσύνων χάριν.
- ΘΗ. τῷ δ' ἐξέδωκας παῖδας Ἀργείων σέθεν;
- ΑΔ. οὐκ ἐγγενῆ συνῆψα κηδεῖαν δόμοις.
- ΘΗ. ἀλλὰ ξένοις ἔδωκας Ἀργείας κόρας; 135
- ΑΔ. Τυδεῖ τε Πολυνείκει τε τῷ Θηβαιγενεῖ.
- ΘΗ. τίν' εἰς ἔρωτα τῆσδε κηδεῖας μολῶν;
- ΑΔ. Φοίβου μ' ὑπῆλθε δυστόπαστ' αἰνίγματα.
- ΘΗ. τί δ' εἶπ' Ἀπόλλων, παρθένους κραίνων γάμον;
- ΑΔ. κάπρω με δοῦναι καὶ λέοντι παῖδ' ἐμῷ. 140
- ΘΗ. σὺ δ' ἐξελίσσεις πῶς θεοῦ θεσπίσματα;
- ΑΔ. ἐλθόντε φυγάδε νυκτὸς εἰς ἐμὰς πύλας
- ΘΗ. τίς καὶ τίς; εἰπέ· δύο γὰρ ἐξαυδᾶς ἅμα.
- ΑΔ. Τυδεὺς μάχην ξυνῆψε Πολυνείκης θ' ἅμα.
- ΘΗ. ἦ τοῖσδ' ἔδωκας θηρσὶν ὧς κόρας σέθεν; 145

- TES. Tais são os infortúnios que a guerra traz.¹²⁰
- ADR. Esses mortos venho reclamar à cidade. 120
- TES. Confiado nos arautos de Hermes para enterraes os mortos?
- ADR. Sim, mas os poderosos não me permitem.
- TES. E o que alegam, se o que pedes é sagrado?¹²¹
- ADR. Qual? Não sabem carregar o peso do sucesso.
- TES. Então vieste me pedir conselho? Ou por qual motivo? 125
- ADR. Quero que tu recolhas, Teseu, os filhos dos argivos.
- TES. E tua Argos, onde está? Ou as jactâncias foram em vão?
- ADR. Resvalamos, fracassamos. E a ti recorremos.
- TES. Mas essa decisão é tua em particular, ou de toda a cidade?¹²²
- ADR. Suplicam-te todos os dânaos que sepultes os mortos. 130
- TES. E por qual motivo conduziste sete tropas a Tebas?
- ADR. Para fazer aos meus dois genros esse favor.
- TES. E casaste tuas filhas com qual dos argivos?
- ADR. Não as uni com nativos de minha pátria.
- TES. Entregaste donzelas argivas a estrangeiros? 135
- ADR. Sim. A Tideu e ao tebano Polinices.
- TES. E o que te levou a propor essa aliança?
- ADR. Induziram-me os obscuros enigmas de Febo.¹²³
- TES. E o que disse Apolo para realizares o casamento das donzelas?
- ADR. Que ao javali e ao leão eu desse minhas filhas. 140
- TES. E como tu interpretaste o oráculo do deus?
- ADR. Vieram de noite dois exilados à minha porta...
- TES. Dize-me quem é um e outro, pois falas de dois ao mesmo tempo.
- ADR. Tideu e Polinices travaram combate um com o outro.
- TES. E a estes entregaste tuas filhas, como a feras? 145

¹²⁰ Em muitas ocasiões desta peça encontraremos censuras à guerra, o que mostra que Eurípides, assim como Aristófanes, não coadunava com as razões que levaram Atenas a travar a guerra contra Esparta na Guerra do Peloponeso.

¹²¹ Uma das linhas de pensamento mais fortes de *Suplicantes*, de Eurípides, é o dever sagrado de sepultar os mortos. Cf. a introdução de José Ribeiro Ferreira à sua tradução da peça para o português.

¹²² Teseu, na visão de Plutarco, por exemplo, é tido como o restabelecedor da justiça ao matar o Minotauro. Diante da situação das suplicantes, ele restabelecerá também a justiça ao enterrar os mortos.

¹²³ Vide nota 98.

- ΑΔ. Μάχη γε δισσοῖν κνωδάλοιν ἀπεικάσας.
 ΘΗ. ἦλθον δὲ δὴ πῶς πατρίδος ἐκλιπόνθ' ὄρους;
 ΑΔ. Τυδεὺς μὲν αἶμα συγγενὲς φεύγων χθονός.
 ΘΗ. ὁ δ' Οἰδίπου παῖς τίτι τρόπῳ Θήβας λιπών;
 ΑΔ. ἀραῖς πατρώαις, μὴ κασίγνητον κτάνοι. 150
 ΘΗ. σοφὴν γ' ἔλεξας τήνδ' ἐκούσιον φυγὴν.
 ΑΔ. ἀλλ' οἱ μένοντες τοὺς ἀπόντας ἠδίκουν.
 ΘΗ. οὐ πού σφ' ἀδελφὸς χρημάτων νοσφίζεται;
 ΑΔ. ταύτη δικάζων ἦλθον, εἴτ' ἀπωλόμην.
 ΘΗ. μάντις δ' ἐπῆλθες ἐμπύρων τ' εἶδες φλόγα; 155
 ΑΔ. οἴμοι· διώκεις μ' ἢ μάλιστ' ἐγὼ σφάλην.
 ΘΗ. οὐκ ἦλθες, ὡς ἔοικεν, εὐνοία θεῶν.
 ΑΔ. τὸ δὲ πλέον, ἦλθον Ἀμφιάρεώ γε πρὸς βίαν.
 ΘΗ. οὕτω τὸ θεῖον ῥαδίως σ' ἀπεστράφη.
 ΑΔ. νέων γὰρ ἀνδρῶν θόρυβος ἐξέπλησσε με. 160
 ΘΗ. εὐψυχίαν ἔσπευσας ἀντ' εὐβουλίας.
 ΑΔ. [ὁ δὴ γε πολλοὺς ὄλεσε στρατηλάτας.]
 ἀλλ', ὃ καθ' Ἑλλάδ' ἀλκιμώτατον κάρα,
 ἄναξ Ἀθηνῶν, ἐν μὲν αἰσχύναις ἔχω
 πίτνων πρὸς οὐδας γόνυ σὸν ἀμπίσχειν χερί,
 πολὺς ἀνὴρ τύραννος εὐδαίμων πάρος·
 ὅμως δ' ἀνάγκη συμφοραῖς εἴκειν ἐμαῖς.
 σῶσον νεκροὺς μοι, τὰμὰ τ' οἰκτίρας κακὰ
 καὶ τῶν θανόντων τάσδε μητέρας τέκνων,
 αἷς γῆρας ἤκει πολὺν εἰς ἀπαιδίαν, 170
 ἐλθεῖν δ' ἔτλησαν δεῦρο καὶ ξένον πόδα

- ADR. Em verdade pareceu-me com a luta de duas bestas.
- TES. E como vieram, então, deixando as fronteiras da pátria?
- ADR. Tideu, por sangue de parente, fugia do país.¹²⁴
- TES. E o filho de Édipo, de que modo deixou Tebas?
- ADR. Pela maldição paterna; não mataria o irmão.¹²⁵ 150
- TES. Foi sábia esta fuga que me contas.
- ADR. Mas os que ficaram foram injustos com os ausentes.¹²⁶
- TES. Ou talvez o irmão o priva de seus bens.
- ADR. Foi para vingar isso que fui, e foi então que me arruinei.
- TES. E consultaste adivinhos e observaste a chama dos sacrifícios? 155
- ADR. Ai de mim! Atinges-me precisamente onde falhei.
- TES. Não foste, como parece, com o favor divino.
- ADR. E mais: fui contra a vontade de Anfiarau.¹²⁷
- TES. E assim, facilmente, voltas as costas à divindade?
- ADR. É que o clamor dos jovens me perturbou. 160
- TES. Favoreceste os ânimos em vez da prudência.
- ADR. [Exatamente isso que destruiu tantos generais].
Mas diante da pessoa mais forte da Hélade,
ó rei de Atenas, tenho vergonha
de me prostrar por terra e abraçar-te os joelhos, 165
eu, ancião e outrora feliz soberano.
Contudo, a necessidade obriga a ceder às desgraças:
Salva a meus mortos, apieda-te de meus males,
e também destas mães cujos filhos estão mortos,
a quem a velhice encanecida encontrará privadas deles, 170
e que se atreveram a vir aqui em terra estrangeira pôr¹²⁸

¹²⁴ Tideu havia matado o irmão, Melanipo, e veio para Argos para se purificar com Adrasto.

¹²⁵ Cf. Sof. *Éd. Rei.*, *Ant.*, e *Éd. Col.*

¹²⁶ Adrasto se refere a Etéocles, que ficou em Tebas após a fuga de Polinices.

¹²⁷ Anfiarau era cunhado de Adrasto e adivinho de sua corte; Paley (2010) considera que o texto em grego, no que tange a este verso, está fora do ritmo com o uso do nome de Ἀμφιάρεώ, que foge ao metro. Tal uso pode ser uma inovação de Eurípides, já que a tragédia costuma adotar a terminação –εως para alguns nomes próprios, justamente para caber no metro. Um exemplo disso é o mesmo nome de Ἀμφιάρεώ, usado por Ésquilo como Ἀμφιάρεως. Cf. Esq. *Os Set.* v. 565.

¹²⁸ Este é mais um argumento que fortalece a temática da peça: a obrigatoriedade imposta pela lei divina de amparar o estrangeiro e oferecer-lhe exílio. Nos versos seguintes, Adrasto reforça o que o coro diz nos versos 63-64, que não é por piedade, mas por necessidade que se encontram ali.

- θεῖναι μόλις γεραῖα κινουῖσαι μέλη,
 πρεσβεύματ' οὐ Δήμητρος ἐς μυστήρια,
 ἀλλ' ὡς νεκρούς θάψωσιν, ὧν αὐτὰς ἐχρῆν,
 κείνων ταφείσας χερσὶν ὠραίων τυχεῖν. 175
- σοφὸν δὲ πενίαν τ' εἰσορᾶν τὸν ὄλβιον,
 πένητά τ' ἐς τοὺς πλουσίους ἀποβλέπειν
 ζηλοῦνθ', ἵν' αὐτὸν χρημάτων ἔρωσ ἔχη,
 τὰ τ' οἰκτρὰ τοὺς μὴ δυστυχεῖς δεδοικέναι.
 [τόν θ' ὕμνοποιὸν αὐτὸς ἂν τίκτη μέλη 180
 χαίροντα τίκτειν· ἦν δὲ μὴ πάσχη τόδε,
 οὔτοι δύναιτ' ἂν οἴκοθέν γ' ἀτώμενος
 τέρπειν ἂν ἄλλους· οὐδὲ γὰρ δίκην ἔχει.]
 τάχ' οὖν ἂν εἴποις, Πελοπίαν παρῆς χθόνα
 πῶς ταῖς Ἀθήναις τόνδε προστάσσεις πόνον; 185
 ἐγὼ δίκαιός εἰμ' ἀφηγεῖσθαι τάδε.
 Σπάρτη μὲν ὠμὴ καὶ πεποίκιλται τρόπους,
 τὰ δ' ἄλλα μικρὰ κάσθενῆ· πόλις δὲ σὴ
 μόνη δύναιτ' ἂν τόνδ' ὑποστῆναι πόνον·
 τὰ τ' οἰκτρὰ γὰρ δέδορκε καὶ νεανίαν 190
 ἔχει σὲ ποιμέν' ἐσθλόν· οὗ χρεῖα πόλεις
 πολλαὶ διώλонт' ἐνδεεῖς στρατηλάτου.
- ΧΟ. κάγῳ τὸν αὐτὸν τῷδέ σοι λόγον λέγω,
 Θησεῦ, δι' οἴκτου τὰς ἐμὰς λαβεῖν τύχας.
- ΘΗ. ἄλλοισι δὴ 'πόνησ' ἀμιλληθεῖς λόγῳ 195
 τοῖῳδ'. ἔλεξε γὰρ τις ὡς τὰ χεῖρονα

- os pés, movendo penosamente os membros envelhecidos,
 não como embaixadoras para os mistérios de Deméter,
 mas para sepultar os mortos, que deveriam ser elas,
 enterradas pelas mãos dos filhos ainda na flor da juventude. 175
- Pois é sábio que o rico ponha os olhos na penúria,
 e que o pobre olhe para os ricos
 emulando-os, para que às riquezas tenha amor,¹²⁹
 e que os afortunados tenham o infortúnio.
- [E que o autor de hinos, ao engendrar seu canto,¹³⁰ 180
 contente o faça. Pois se não passa por esse sentimento,
 se aflito vive em casa, de fato não consegue
 deleitar os outros. Pois nada assegura-lhe o direito].
- Talvez dirás, certamente, como atravessas a terra Peloponesa
 e a Atenas propões esta tarefa? 185
- Eu mesmo posso explicar:
 Esparta é cruel e tem volúvel caráter,¹³¹
 as outras cidades, pequenas e débeis. É a tua cidade
 a única capaz de empreender esta tarefa,
 pois olha os desvalidos e tem em ti 190
 um jovem e intrépido pastor. Por tal necessidade, cidades
 inúmeras pereceram, por falta de um chefe.
- COR. Também eu as palavras dele te dirijo,
 Teseu, toma meus infortúnios com compaixão.
- TES. Com outros já me esforcei em debater sobre este¹³² 195
 assunto: diz-se que há mais males

¹²⁹ O sentido aqui não é de desprezo do rico em relação ao pobre, e nem de cobiça deste em relação àquele. A mensagem de Eurípides é de que o rico tema o infortúnio e procure evitá-lo, e, em contrapartida, o pobre busque a prosperidade moderada pelo exemplo do rico.

¹³⁰ Os versos 180-183 parecem ser uma interpolação, pois não se ligam exatamente em conteúdo com o que Adrasto vem falando até o verso 179. A edição de Murray (1913), por exemplo, indica uma possível lacuna.

¹³¹ É sabido que Eurípides tinha certa antipatia pelos espartanos. Isso pode ser comprovado pelos famosos versos 445-446, da peça *Andrômaca*, que diz: ὃ πᾶσιν ἀνθρώποισιν ἔχθιστοι βροτῶν Σπάρτης ἔνοικοι. (Ó, espartanos, mais odiados entre os mortais por toda a humanidade!). (tradução minha)

¹³² A partir daqui até o verso 249, Teseu inicia uma profunda reflexão sobre os benefícios da divindade e a insatisfação injusta dos homens. Talvez seja o principal momento da peça no qual o próprio Eurípides expressa uma síntese de seus pensamentos religiosos e políticos. O significado moral desta exposição é que a insatisfação gera o orgulho, e o orgulho foi o que causou as desgraças de Adrasto.

πλείω βροτοῖσιν ἐστὶ τῶν ἀμεινόνων.
 ἐγὼ δὲ τούτοις ἀντίαν γνώμην ἔχω,
 πλείω τὰ χρηστὰ τῶν κακῶν εἶναι βροτοῖς·
 εἰ μὴ γὰρ ἦν τόδ', οὐκ ἂν ἦμεν ἐν φάει. 200
 αἰνῶ δ' ὃς ἡμῖν βίοντον ἐκ πεφυρμένου
 καὶ θηριώδους θεῶν διεσταθμίσαστο,
 πρῶτον μὲν ἐνθεὶς σύνεσιν, εἶτα δ' ἄγγελον
 γλῶσσαν λόγων δούς, ὥστε γινώσκειν ὅπα,
 τροφήν τε καρποῦ τῆ τροφῆ τ' ἀπ' οὐρανοῦ 205
 σταγόνας ὑδρηλάς, ὡς τὰ γ' ἐκ γαίας τρέφη
 ἄρρη τε νηδύν· πρὸς δὲ τοῖσι χεῖματος
 προβλήματ', αἶθρον ἐξαμύνασθαι θεοῦ,
 πόντου τε ναυστολήμαθ', ὡς διαλλαγὰς
 ἔχοιμεν ἀλλήλοισιν ὧν πένοιτο γῆ. 210
 ἂ δ' ἔστ' ἄσημα κού σαφῶς γινώσκομεν,
 ἐς πῦρ βλέποντες καὶ κατὰ σπλάγγων πτυχὰς
 μάντις προσημαίνουσιν οἰωνῶν τ' ἄπο.
 ἄρ' οὐ τρυφῶμεν, θεοῦ κατασκευὴν βίῳ
 δόντος τοιαύτην, οἷσιν οὐκ ἀρκεῖ τάδε; 215
 ἀλλ' ἢ φρόνησις τοῦ θεοῦ μεῖζον σθένειν
 ζητεῖ, τὸ γαῦρον δ' ἐν φρεσὶν κεκτημένοι
 δοκοῦμεν εἶναι δαιμόνων σοφώτεροι.
 ἦς καὶ σὺ φαίνη δεκάδος, οὐ σοφὸς γεγώς,
 ὅστις κόρας μὲν θεσφάτοις Φοίβου ζυγεῖς 220
 ξένοισιν ὧδ' ἔδωκας ὡς ζώντων θεῶν,
 λαμπρὸν δὲ θολερῶ δῶμα συμμείξας τὸ σὸν
 ἤλκωσας οἴκους· χρῆν γὰρ οὐδὲ σώματα
 ἄδικα δικαίοις τὸν σοφὸν συμμιγνύναι,
 εὐδαιμονοῦντας δ' ἐς δόμους κτᾶσθαι φίλους. 225
 κοινὰς γὰρ ὁ θεὸς τὰς τύχας ἡγούμενος

que bens para os mortais.
 Eu, porém, tenho a isso contrária opinião:
 mais bens que males acontecem aos mortais,
 pois, se assim não fosse, já não estaríamos sob o sol. 200
 Glorifico o que entre os deuses livrou
 da desordem e da selvageria nossa vida,
 primeiro infundindo a razão, dando-nos depois a língua,
 mensageira de palavras, para conhecer-lhes o sentido,
 o alimento do fruto, e a este, as úmidas gotas 205
 do céu, que nutrem o que brota da terra
 e regam seu ventre. Ademais, para o inverno,
 deu-nos abrigo, e afastou-nos a intempérie do deus,
 deu-nos a arte de navegar por mar, para, por troca,
 adquirir uns com os outros o que falta em nossa terra. 210
 E o que é obscuro e não conhecemos claramente,
 os adivinhos no-lo revelam pela observação do fogo,
 segundo as dobras das vísceras¹³³, e do voo das aves.
 Acaso não somos exigentes para com isso não nos contentarmos,
 se a divindade nos concedeu tal condição de vida? 215
 Mas nossa inteligência busca ser mais forte que a da divindade
 e tendo o orgulho no coração,
 imaginamos ser mais sábios que ela.
 Também tu pareces ser desse grupo. Não foste sábio
 quando, subjugado pelos decretos de Febo, deste assim 220
 as filhas aos estrangeiros, como se os próprios deuses as entregassem,¹³⁴
 e ao mesclares com sangue impuro teu honrado lar,
 feriste tua família. Pois o homem sábio
 nunca deve misturar os injustos com os justos,
 mas procurar os amigos nos lares que são prósperos. 225
 Pois o deus, comuns destinos conduzindo,

¹³³ As dobras das vísceras (σπλάγγων πτυχῶς) representam o sacrifício de animais feito pelos adivinhos para obterem o beneplácito dos deuses.

¹³⁴ “como se fosse da vontade dos deuses.”

- τοῖς τοῦ νοσοῦντος πῆμασιν διώλεσε
 τὸν συννοσοῦντα κούδεν ἠδικηκότα.
 ἐς δὲ στρατείαν πάντας Ἀργείους ἄγων,
 μάντεων λεγόντων θέσφατ', εἴτ' ἀτιμάσας 230
 βία παρελθὼν θεοὺς ἀπόλεσας πόλιν,
 νέοις παραχθείς, οἵτινες τιμώμενοι
 χαίρουσι πολέμους τ' αὐξάνουσ' ἄνευ δίκης,
 φθείροντες ἀστούς, ὁ μὲν ὅπως στρατηλατῆ,
 ὁ δ' ὡς ὑβρίζη δύναμιν ἐς χεῖρας λαβῶν, 235
 ἄλλος δὲ κέρδους οὔνεκ', οὐκ ἀποσκοπῶν
 τὸ πλῆθος εἴ τι βλάπτεται πάσχον τάδε.
 τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες· οἱ μὲν ὄλβιοι
 ἀνωφελεῖς τε πλειόνων τ' ἐρῶσ' αἰεὶ·
 οἱ δ' οὐκ ἔχοντες καὶ σπανίζοντες βίου 240
 δεινοί, νέμοντες τῷ φθόνῳ πλέον μέρος,
 ἐς τοὺς ἔχοντας κέντρ' ἀφιᾶσιν κακά,
 γλώσσαις πονηρῶν προστατῶν φηλούμενοι·
 τριῶν δὲ μοιρῶν ἢ ἕν μέρει σφάζει πόλεις,
 κόσμον φυλάσσοις ὄντιν' ἂν τάξει πόλις. 245
 κᾶπειτ' ἐγὼ σοι σύμμαχος γενήσομαι;
 τί πρὸς πολίτας τοὺς ἐμοὺς λέγων καλόν;
 χαίρων ἴθ'· εἰ γὰρ μὴ βεβούλευσαι καλῶς,
 αὐτὸς πιέζειν τὴν τύχην, ἡμᾶς δ' ἐᾶν.
 ΧΟ. ἤμαρτεν· ἐν νέοισι δ' ἀνθρώπων τόδε 250
 ἔνεστι· συγγνώμην δὲ τῷδ' ἔχειν χρεῶν.
 ΑΔ οὔτοι δικαστὴν σ' εἰλόμην ἐμῶν κακῶν
 . ἄλλ' ὡς ἰατρὸν τῶνδ', ἄναξ, ἀφίγμεθα.

- com a calamidade do que está doente, destrói
o que é são, mesmo sem este ter cometido injustiça.
Ora, conduzindo todos os Argivos para a expedição,
desonraste os decretos dos adivinhos, 230
e, desprezando com violência os deuses, arruinaste a cidade
levado por jovens que se comprazem com honras,
que promovem guerras sem olhar a justiça,
e que matam os cidadãos, um como comandante,
outro rebelando-se ao adquirir o poder, 235
e um terceiro, por causa da riqueza, não examina
se o povo se prejudica ou sofre com isso¹³⁵.
Três são as classes de cidadãos: os ricos
são perigosos e sempre desejosos de mais;
os que nada têm e carecem de recursos 240
são terríveis, compartilham da inveja além da medida,
lançando males aos que possuem riquezas,
enganados pelas palavras de chefes indignos;¹³⁶
das três classes, a do meio salva as cidades,¹³⁷
mantendo a ordem que a cidade dispôs. 245
E vou depois disso, teu aliado me tornar?
Que justa razão dou para os meus cidadãos?¹³⁸
Adeus, vai-te! Pois se não deliberaste bem,
suporta a sorte, e nos deixa.
- COR. Errou. Mas nos jovens está a causa. 250.
Para com este devemos ter compaixão.
- ADR. De modo algum te tomei para juiz de meus males,
mas vim a ti, ó rei, para seres médico deles,¹³⁹

¹³⁵ Eurípides pode estar se referindo às autoridades da cidade que fomentaram a guerra com Esparta.

¹³⁶ A comparação com os versos 176-179 permite observar o ideal e o real no pensamento de Eurípides, ou seja, o modo como os ricos e os pobres deveriam agir, e o modo como eles realmente agiam.

¹³⁷ Seria uma classe intermediária, nem rica demais, e nem pobre ao extremo. As medidas intermediárias fazem parte da cultura grega. O mais conhecido exemplo é a definição de Aristóteles sobre a constituição dos heróis trágicos. Cf. 1453a.69

¹³⁸ O pensamento de Teseu é todo voltado para o povo, para a cidade. Ele é considerado por Plutarco um modelo de chefe democrático.

¹³⁹ Este verso é variável de edição para edição. Na edição de Murray (1913), por exemplo, é o verso 252. Na presente edição de Paley (2010), é transferido para o verso abaixo, o 253.

οὐδ' εἴ τι πράξας μὴ καλῶς εὐρίσκομαι,
 τούτων κολαστὴν κάπιτιμητὴν, ἄναξ, 255
 ἀλλ' ὡς ὀναίμην. εἰ δὲ μὴ βούλη τάδε,
 στέργειν ἀνάγκη τοῖσι σοῖς· τί γὰρ πάθω;
 ἄγ', ὃ γεραιαί, στείχετε, γλαυκὴν χλόην
 αὐτοῦ λιποῦσαι, φυλλάδος καταστροφῆ
 θεοῦς τε καὶ γῆν τὴν τε πυρφόρον θεᾶν 260
 Δήμητρα θέμεναι μάρτυρ' ἡλίου τε φῶς,
 ὡς οὐδὲν ἡμῖν ἤρκεσαν λιταὶ θεῶν.

Χο.

ὃς Πέλοπος ἦν παῖς, Πελοπίας δ' ἡμεῖς χθονὸς
 ταῦτ' ὀπατρῶν αἶμα σοὶ κεκτήμεθα.
 τί δρᾶς; προδώσεις ταῦτα κάκβαλεῖς χθονὸς 265
 γραῦς οὐ τυχούσας οὐδὲν ὧν αὐτὰς ἐχρῆν;
 μὴ δῆτ' ἔχει γὰρ καταφυγὴν θῆρ μὲν πέτραν,
 δοῦλος δὲ βωμοῦς θεῶν, πόλις δὲ πρὸς πόλιν
 ἔπτηξε χειμασθεῖσα· τῶν γὰρ ἐν βροτοῖς
 οὐκ ἔστιν οὐδὲν διὰ τέλους εὐδαιμονοῦν. 270
 βᾶθι, τάλαιν', ἱερῶν δαπέδων ἄπο Περσεφονείας,
 βᾶθι καὶ ἀντίασον γονάτων ἐπι χεῖρα βαλοῦσα,
 τέκνων τεθνεώτων κομίσει δέμας, ὃ μελέα ἴγώ,
 οὓς ὑπὸ τείχεσι Καδμείοισιν ἀπώλεσα κούρους.
 ἰώ μοι· λάβετε φέρετε πέμπετε ἀείρετε μεσφῶδ. 275

ταλαίνας χερὸς γεραιᾶς.

πρὸς σε γενειάδος, ὃ φίλος, ὃ δοκιμώτατος Ἑλλάδι,
 ἄντομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ σὸν γόνυ καὶ χέρα δει-
 λαία·

nem vim, se em algo não me encontro honrado,
para seres acusador e castigador deles, ó rei, 255
Mas para me ajudares. Se não o queres,
forçoso é resignar-me com isso. Que posso mais fazer?
Ide, anciãs, marchai. O tênue ramo
coroadado de folhagem, aqui mesmo depositai.
Tomai os deuses, a terra, a deusa portadora do fogo, 260
Deméter, e a luz do sol por testemunhas,
de que nossas súplicas não bastaram aos deuses.¹⁴⁰
COR. *****¹⁴¹
...Que de Piteu era filho, e nós, naturais da terra Pelópia
esse sangue paterno contigo partilhamos.
Que fazes? Trairás esses laços? Expulsarás do país 265
as anciãs não obtendo nada do que precisam?
Não! Pois tem a fera a cova como refúgio,
o escravo, o altar dos deuses, e uma cidade busca
outra ao arrebentar a tempestade. Pois entre os mortais
nada há que seja venturoso até o fim.¹⁴² 270.
Deixa, infeliz, a sacra terra de Perséfone, Est.
deixa, mas roga, e os joelhos abraça-lhe:¹⁴³
o corpo dos meus filhos mortos recupera, ó, mísera que sou!
os jovens que perdi sob os muros cadmeus.
Ai de mim! Tomai, amparai, acompanhai, conduzi Semi
as mãos da infeliz anciã. 275
Pela tua barba, ó amigo, ó filho mais nobre da Hélade,
Imploro, cingindo-te os joelhos e as mãos.
Desgraçada de mim!

¹⁴⁰ O recurso discursivo de Adrasto é intencional. Ele enfatiza que sua atitude, juntamente com a das anciãs que o acompanham está respaldada na proteção divina. Ao recusar, é Teseu quem atenta contra as leis sagradas.

¹⁴¹ Existe aqui uma lacuna com a qual todos os editores concordam. Os versos que faltam seriam do coro, que apelaria a Teseu em nome de sua origem comum: tanto as suplicantes quanto o rei ateniense são descendentes de Pélops.

¹⁴² Semelhantemente a Adrasto, as suplicantes exigem de forma muito sutil seus direitos divinos.

¹⁴³ Percebe-se que o discurso é transferido para a primeira pessoa do singular. Provavelmente, quem abraça os joelhos de Teseu para suplicar é o corifeu. E novamente, a cena da súplica se torna ainda mais dramática devido aos movimentos de linguagem corporal e à prece dirigida ao rei ateniense.

- οἴκτισαι ἀμφὶ τέκνων μ' ἰκέταν 280
- ἢ τιν' ἄλάταν οἰκτρὸν ἰήλεμον οἰκτρὸν ἰεῖσαν,
μηδ' ἀτάφους, τέκνον, ἐν χθονὶ Κάδμου χάρματα
θηρῶν ἀντ.
- παῖδας ἐν ἀλικία τᾶ σᾶ κατίδης, ἰκετεύω.
βλέψον ἐμῶν βλεφάρων ἔπι δάκρυον, ἃ περι σοῖσι
γούνασιν ὧδε πίτνω τέκνοις τάφον ἐξανύσασθαι. 285
- Θη. μήτερ, τί κλαίεις λέπτ' ἐπ' ὀμμάτων φάρη
βαλοῦσα τῶν σῶν; ἄρα δυστήνους γόους
κλύουσα τῶνδε; κάμῃ γὰρ διήλθῃ τι.
ἔπαιρε λευκὸν κρᾶτα, μὴ δακρυρροεῖ
σεμναῖσι Δηοῦς ἐσχάραις παρημένη. 290
- Αι. αἰαῖ. **Θη.** τὰ τούτων οὐχὶ σοὶ στενακτέον.
- Αι. ὦ τλήμονες γυναῖκες. **Θη.** οὐ σὺ τῶνδ' ἔφυς.
- Αι. εἶπω τι, τέκνον, σοὶ τε καὶ πόλει καλόν;
- Θη. ὡς πολλά γ' ἐστὶ κάπῳ θηλειῶν σοφά.
- Αι. ἀλλ' εἰς ὄκνον μοι μῦθος ὄν κεύθω φέρει. 295
- Θη. αἰσχρόν γ' ἔλεξας, χρήστ' ἔπη κρύπτειν φίλοις.
- Αι. οὔτοι σιωπῶσ' εἶτα μέμγομαί ποτε
τὴν νῦν σιωπὴν ὡς ἐσιγήθη κακῶς,
οὐδ' ὡς ἀχρεῖον τὰς γυναῖκας εὖ λέγειν
δείσασ' ἀφήσω τῷ φόβῳ τοῦμὸν καλόν. 300
ἐγὼ γέ σ', ὦ παῖ, πρῶτα μὲν τὰ τῶν θεῶν
σκοπεῖν κελεύω μὴ σφαλῆς ἀτιμάσας·
σφάλλει γὰρ ἐν τούτῳ μόνῳ, τᾶλλ' εὖ φρονῶν.
πρὸς τοῖσδε δ', εἰ μὲν μὴ ἀδικουμένοις ἐχρῆν

- Apieda-te desta suplicante, que pelos filhos
anda errante a entoar penoso, penoso canto fúnebre. 280
- Insepultos, filho, na terra cadmeia para deleite
das feras Ant.
- estão meus filhos na tua idade. Volve o olhar, suplico-te.
Olha o pranto dos meus olhos, e aos teus joelhos
assim me prostro para obter para meus filhos uma sepultura.¹⁴⁴ 285
- TES. Mãe, por que choras, lançando fino véu sobre
teus olhos? Acaso os dolorosos gemidos delas
escutas? Pois também a mim atingiram.
Ergue tua cabeça branca e não chora:
ante o sagrado altar de Deo estás sentada.¹⁴⁵ 290
- ETR. Ai! Ai!¹⁴⁶ TES¹⁴⁷. A ti não é dado lamentar as desventuras delas.
- ETR. Ah! Pobres mulheres! TES. Tu não és uma delas.
- ETR. Posso, filho, dizer algo para ti e para a cidade?¹⁴⁸
- TES. Sim, pois também das mulheres provém muitas sábias decisões.
- ETR. Mas me trazem incerteza as palavras que tenho comigo. 295
- TES. É indigno o que dizes, privar os amigos do que é útil.
- ETR. Não silenciarei, então, nem me censurarei mais tarde
por ter guardado o presente silêncio prejudicialmente,
nem – por ser inútil às mulheres o bem falar –
temo, por receio, desistir de dizer o que é correto. 300
- Em primeiro lugar, filho, as leis divinas
exorto-te a considerar, para não errares desonrando-as:
pois só nisto erras, embora prudente sejas no resto.¹⁴⁹
Além disso, se com os injustos não fosse preciso

¹⁴⁴ Desde o verso 269, o coro lamenta-se mais vivamente, pois vê a resistência de Teseu em atender à súplica.

¹⁴⁵ Deo é uma forma poética do nome de Deméter. Aqui Teseu admoesta para que sua mãe não traga para o altar da deusa uma atmosfera fúnebre. É interessante a alusão aos romanos. Embora em período posterior, eles usavam vestes brancas no templo de Deméter: “vestes Cerealibus albas sumile” (OVIDIO, *Fast.* IV, 619), justamente para não levarem ao templo da deusa qualquer evidência de pesar.

¹⁴⁶ Os lamentos de Etra começam a se confundir com o das suplicantes. No texto em grego, esse lamento é indicado pela interjeição *αἰῶ*, que procurei presenvar no português devido à sonoridade semelhante.

¹⁴⁷ A fala de Etra e de Teseu estão no mesmo verso. É o que chamamos de *monodías*.

¹⁴⁸ Tomando o papel feminino na sociedade grega como referência, a personagem de Etra é vista como prudente por pedir permissão ao filho para emitir sua opinião, uma vez que a sabedoria feminina nesse contexto não é valorizada. É sempre ao homem que cabe os conselhos e as decisões. Cf. versos 40-41; *Sof. Aga.* 339.

¹⁴⁹ Etra percebe a resistência de Teseu em relação à súplica de Adrasto e das mães argivas, e aconselha o filho a assegurar o direito proveniente dos deuses para com os suplicantes.

τολμηρὸν εἶναι, κάρτ' ἄν εἶχον ἡσύχως·
 νυνὶ δὲ σοὶ τε τοῦτο τὴν τιμὴν φέρει,
 κάμοι παραινεῖν οὐ φόβον φέρει, τέκνον,
 ἄνδρας βιαίους καὶ κατείργοντας νεκροὺς
 τάφου τε μοίρας καὶ κτερισμάτων λαχεῖν
 ἐς τήνδ' ἀνάγκην σῆ καταστῆσαι χερί, 310
 νόμιμά τε πάσης συγγέοντας Ἑλλάδος
 παῦσαι· τὸ γάρ τοι συνέχον ἀνθρώπων πόλεις
 τοῦτ' ἔσθ', ὅταν τις τοὺς νόμους σῶζῃ καλῶς.
 ἐρεῖ δὲ δὴ τις ὡς ἀνανδρία χερῶν,
 πόλει παρὸν σοι στέφανον εὐκλείας λαβεῖν, 315
 δείσας ἀπέστης, καὶ συὸς μὲν ἀγρίου
 ἀγῶνος ἦψω φαῦλον ἀθλήσας πόνον,
 οὗ δ' ἐς κράνος βλέψαντα καὶ λόγχης ἀκμὴν
 χρῆν ἐκπονῆσαι, δειλὸς ὢν ἐφηυρέθης.
 μὴ δῆτ' ἐμός γ' ὢν, ὃ τέκνον, δράσης τάδε. 320
 ὄρᾱς, ἄβουλος ὡς κεκερτομημένη
 τοῖς κερτομοῦσι γοργὸν ὡς ἀναβλέπει
 σὴ πατρίς; ἐν γὰρ τοῖς πόνοισιν αὖξεται·
 αἰ δ' ἥσυχοι σκοτεινὰ πράσσουσαι πόλεις
 σκοτεινὰ καὶ βλέπουσιν εὐλαβούμεναι. 325
 οὐκ εἶ νεκροῖσι καὶ γυναιξὶν ἀθλίαις
 προσωφελήσων, ὃ τέκνον, κεχρημέναις;
 ὡς οὔτε ταρβῶ σὺν δίκη σ' ὀρμώμενον,
 Κάδμου θ' ὀρῶσα λαὸν εὖ πεπραγότα,
 ἔτ' αὐτὸν ἄλλα βλήματ' ἐν κύβοις βαλεῖν 330
 πέποιθ'· ὁ γὰρ θεὸς πάντ' ἀναστρέφει πάλιν.
 χρῆν ἐκπονῆσαι, δειλὸς ὢν ἐφηυρέθης.
 Χο. ὦ φιλότατη μοι, τῷδέ τ' εἴρηκας καλῶς
 κάμοί· διπλοῦν δὲ χάσμα γίνεται τόδε.
 Θη. ἐμοὶ λόγοι μὲν, μήτηρ, οἱ λελεγμένοι

ser audaz, manteria o silêncio

Mas é isto, portanto, que trará tua honra,
e a mim não causa medo aconselhar-te, filho.

Esses homens violentos que impedem os mortos
de terem a sorte da sepultura e das honras fúnebres,
a esta obrigação impõe-lhes com teu braço, 310
e detém os que confundem a lei de toda a Hélade.

Pois é isso o que mantém as cidades dos homens unidas:
quando cada um preserva retamente suas leis.

Mas alguém, então, dirá que por fraqueza do braço,
podendo tu ganhar para tua cidade uma coroa de glória, 315
temeste e recuaste; e que com o javali selvagem¹⁵⁰
travaste combate, esforçando-te em simples trabalho,
mas quando olhaste para o elmo e a ponta da lança,
e precisaste enfrentá-los, revelaste-te um covarde.

De modo algum! Sendo meu filho, não farás isso. 320

Vês como tua pátria, quando
tachada de irrefletida, lança um olhar terrível
aos zombadores? Pois é nas lidas que se fortalece.¹⁵¹

E as cidades apáticas que atuam obscuras,
obscuras também olham e se retraem. 325

Não socorrerás, filho, aos mortos
e às infelizes mulheres que estão em necessidade?

Não temo por ti; em justiça marchas,
quanto ao povo de Cadmo, vejo-o afortunado,
mas de que ainda haverá outro lance de dados, 330
estou convencida, pois o deus revolve tudo do avesso.

COR. Ó, amicíssima minha, tanto a este falaste bem,
Quanto a mim. Duplo é o regozijo.

TES. Minhas palavras, mãe, proferidas

¹⁵⁰ Etra se refere aqui à caçada do javali de Cálidon, da qual Teseu tomou parte, juntamente com Meleagro, Jasão, Atalanta e outros heróis (Cf. STEPHANIDES, 2000, p. 215).

¹⁵¹ Esse trecho é considerado de difícil compreensão pelos editores. (Cf. PALEY, 2010, p. 392).

ὀρθῶς ἔχουσ' ἐς τόνδε, κάπεφηνάμην 335
 γνώμην ὑφ' οἷων ἐσφάλῃ βουλευμάτων·
 ὀρῶ δὲ κάγῳ ταῦθ' ἄπερ με νουθετεῖς,
 ὡς τοῖς ἐμοῖσιν οὐχὶ πρόσφορον τρόποις
 φεύγειν τὰ δεινά. πολλὰ γὰρ δράσας καλὰ 340
 ἔθος τόδ' εἰς Ἑλληνας ἐξελεξάμην,
 ἀεὶ κολαστῆς τῶν κακῶν καθεστάναι.
 οὐκουν ἀπαυδᾶν δυνατὸν ἐστὶ μοι πόνους.
 τί γάρ μ' ἐροῦσιν οἳ γε δυσμενεῖς βροτῶν,
 ὄθ' ἢ τεκοῦσα χύπερορροδοῦσ' ἐμοῦ
 πρώτη κελεύεις τόνδ' ὑποστῆναι πόνον; 345
 δράσων τάδ' εἶμι, καὶ νεκροὺς ἐκλύσομαι,
 λόγοισι πείθας· εἰ δὲ μή, βίᾳ δορὸς
 ἤδη τόδ' ἔσται κοῦχὶ σὺν φθόνῳ θεῶν.
 δόξει δὲ χρήζω καὶ πόλει πάσῃ τόδε.
 δόξει δ' ἐμοῦ θέλοντος· ἀλλὰ τοῦ λόγου 350
 προσδοῦς ἔχοιμ' ἂν δῆμον εὐμενέστερον.
 καὶ γὰρ κατέστησ' αὐτὸν ἐς μοναρχίαν
 ἐλευθερώσας τήνδ' ἰσόψηφον πόλιν.
 λαβὼν δ' Ἄδραστον δεῖγμα τῶν ἐμῶν λόγων
 ἐς πλῆθος ἀστῶν εἶμι· καὶ πείσας τάδε, 355
 λεκτοὺς ἀθροίσας δεῦρ' Ἀθηναίων κόρους
 ἤξω· παρ' ὄπλοις θ' ἤμενος πέμψω λόγους
 Κρέοντι νεκρῶν σώματ' ἐξαιτούμενος.
 ἀλλ', ὦ γεραιαί, σέμν' ἀφαιρεῖτε στέφη
 μητρός, πρὸς οἴκους ὡς νιν Αἰγέως ἄγω, 360
 φίλην προσάψας χεῖρα· τοῖς τεκοῦσι γὰρ
 δύστηνος ὅστις μὴ ἀντιδουλεύει τέκνων·
 κάλλιστον ἔρανον· δοὺς γὰρ ἀντιλάζυται

para ele se mantém firmes. Mostrei 335
 minha opinião sobre os propósitos pelos quais foi arruinado,
 mas também vejo as razões pelas quais me admoestas,
 que não é coerente com meus costumes
 fugir dos perigos. Pois realizando tantos belos feitos, 340
 este hábito aos helenos demonstrei:
 sempre apresentei-me como flagelo dos maus.
 De modo algum me é possível recusar esta tarefa.
 Pois o que me dirão os inimigos dentre os mortais,
 quando tu, que me geraste e que temes por mim
 és a primeira a instar para que me encarregue desta tarefa? 345
 Farei isto, e liberarei os mortos,
 convencendo pelas palavras. Do contrário, será pela força
 da lança então, e não terei a censura dos deuses.¹⁵²
 Mas eu também preciso deliberar com toda a cidade.¹⁵³
 E ela deliberará, pois é meu desejo. Ora, se da palavra 350
 lanço mão, terei o povo bem disposto.
 Pois também eu o conduzi à soberania,
 libertando esta cidade, com o voto igualitário.¹⁵⁴
 E tomando Adrasto como prova de minhas palavras,
 vou à assembleia deles, e tendo-os convencido, 355
 e reunido jovens atenienses escolhidos, virei
 aqui. A postos em armas, enviarei mensagens
 a Creonte, reclamando os corpos dos mortos.
 Mas, ó, anciãs, afastai as sagradas guirlandas¹⁵⁵
 de minha mãe, para que ao palácio de Egeu eu a leve, 360
 tomando sua mão querida. Pois desprezível
 é o que entre os filhos não recompensa os pais.
 É o mais belo serviço, pois dando, recebe em troca

¹⁵² A guerra, nesse caso, não seria injusta, e teria a anuência dos deuses. A culpa estaria com quem a provocou.

¹⁵³ Novamente, o apego e a valorização de Teseu à democracia. Cf. nota 138.

¹⁵⁴ Teseu quer dizer aqui que todo cidadão ateniense tinha voto na assembleia porque ele fora o primeiro a emancipar o povo ático dos vários governantes (βασιλεῖς), e estabelecer uma comunidade sob o comando de um único líder (Cf. Tuc. *Hist.* II, 15). Deu a Atenas uma constituição e ficou à frente do poder executivo.

¹⁵⁵ Agora que a súplica foi atendida, Etra pode ser liberada dos ramos que a prendiam.

	παίδων παρ' αὐτοῦ τοιάδ', ἂν τοκεῦσι δῶ.	364
Χο.	ἰππόβοτον Ἄργος, ὃ πάτριον ἐμὸν πέδον, ἐκλύετε τὰδ', ἐκλύετε ἄνακτος ὅσια περὶ θεοῦς καὶ μεγάλα Πελασγία καὶ κατ' Ἄργος. εἰ γὰρ ἐπὶ τέρμα καὶ τὸ πλεόν ἐμῶν κακῶν ἰκόμενος ἔτι ματέρος ἄγαλμα φόνιον ἐξέλοι, γᾶν δὲ φίλιον Ἰνάχου θεῖτ' ὀνή- σας. καλὸν δ' ἄγαλμα πόλεσιν εὐσεβῆς πόνοσ,. χάριν τ' ἔχει τὰν ἔσαεί. τί μοι πόλις κρανεῖ ποτ'; ἄρα φίλιά μοι τεμεῖ, καὶ τέκνοις ταφὰς ληψόμεσθα; ἄμυνε ματρί, πόλις, ἄμυνε, Παλλάδος, νόμους βροτῶν μὴ μαιίνειν. σύ τοι σέβεις δίκαν, τὸ δ' ἦσσον ἀδικία νέμεις, τὸν τε δυστυχῆ πάντα ρύει.	[στρ. α. [ἀντ. α 370 [στρ. β' 375 [ἀντ. β' 380
Θη	τέχνην μὲν αεὶ τήνδ' ἔχων ὑπηρετεῖς πόλει τε κάμοι, διαφέρων κηρύγματα· ἐλθὼν δ' ὑπὲρ τ' Ἄσωπὸν Ἴσμηνοῦ θ' ὕδωρ σεμνῷ τυράννω φράζε Καδμείων τάδε· Θησεύς σ' ἀπαιτεῖ πρὸς χάριν θάψαι νεκρούς, συγγείτον' οἰκῶν γαῖαν, ἀξιῶν τυχεῖν, φίλον τε θέσθαι πάντ' Ἐρεχθιδῶν λεῶν. κἂν μὲν θέλωσιν, αἰνέσας παλίσσυτος στεῖχ'· ἦν δ' ἀπιστῶσ', οἶδε δεύτεροι λόγοι· Κῶμον δέχεσθαι τὸν ἐμὸν ἀσπιδηφόρον. στρατὸς δὲ θάσσει κάξετάζεται παρὼν Καλλίχορον ἀμφὶ σεμνὸν εὐτρεπῆς ὄδε. καὶ μὴν ἐκοῦσά γ' ἀσμένη τ' ἐδέξατο	385 390

- dos filhos o que ele mesmo deu aos genitores. 364
- COR. Ó, Argos, apascentadora de corcéis, minha terra pátria! 2º *Estásimo*
Est. 1
- Escutaste, escutaste isto do rei,
sua piedade para com os deuses, para com a grande Pelásgia,
bem como para com Argos.
- Oxalá também o termo supremo de meus males Ant. Est. 1
chegara, ele recuperaria ainda o filho assassinado 370.
de uma mãe, e faria querida a terra de Ínaco ajudando-a.¹⁵⁶,
Belo adorno para as cidades é o esforço piedoso, Est. 2.
pois tem para sempre gratidão.
- O que para mim decidirá a cidade? Um pacto amigo 375.
firmará comigo e um túmulo para os filhos obteremos?
Socorre, socorre uma mãe, ó cidade de Palas, Ant. Est. 2
e que não se manche as leis dos mortais.
- Tu que veneras a justiça, o mínimo de injustiça
admites, e proteges todos os desafortunados. 380
- TES. Já que tendo esta arte, sempre serves 2º *Episódio*
à cidade e a mim, transmitindo ordens,
atravessa agora o Asopo¹⁵⁷ e as águas do Ismeno
e ao augusto tirano dos Cadmeus comunica isto:
‘Teseu te pede o favor de lhe permitires enterrar os mortos, 385
pois habitando terra vizinha, espera ter esse direito
e obter a amizade de todo o povo de Eristeu¹⁵⁸.
E se eles se dispuserem, agradece, e volta
pressuroso, mas, se recusarem-se, eis a segunda mensagem:
que esperem meu exército de escudeiros. 390
O exército está acampado e passando por revista
e aqui, junto do sacro Calícoro¹⁵⁹ está disposto.
Além disso, prontamente e de bom grado aceitou

¹⁵⁶ Ínaco foi o primeiro rei de Argos. São Jerônimo, no *Chronicon*, considera que seu reinado durou cerca de 50 anos (1856 – 1806 a. C.). Posteriormente, um rio da cidade ganhou o seu nome.

¹⁵⁷ O Asopo era um rio importante ao Sul da Beócia. Separava Tebas e Plateia.

¹⁵⁸ Eristeu era rei de Argos. A mando de Hera, ficou responsável por distribuir a Hércules os doze trabalhos.

¹⁵⁹ Fonte sagrada a noroeste do templo de Elêusis. Deméter teria descansado aí em sua busca por Perséfone.

πόλις πόνον τόνδ', ὡς θέλοντά μ' ἦσθετο.

ἔα· λόγων τίς ἐμποδῶν ὄδ' ἔρχεται;

395

Καδμεῖος, ὡς ἔοικεν οὐ σάφ' οἶδ' ὅτι,

κῆρυξ. ἐπίσχεσ, ἦν σ' ἀπαλλάξῃ πόνου

μολῶν ὕπαντᾶ τοῖς ἐμοῖς βουλευμασιν.

ΚΗΡΥΞ

τίς γῆς τύραννος; πρὸς τίν' ἀγγεῖλαι με χρῆ

λόγους Κρέοντος, ὃς κρατεῖ Κάδμου χθονὸς

400

Ἐτεοκλέους θανόντος ἀμφ' ἑπταστόμους

πύλας ἀδελφοῦ χειρὶ Πολυνείκουσ ὕπο;

Θη. πρῶτον μὲν ἦρξω τοῦ λόγου ψευδῶσ, ξένε,

ζητῶν τύραννον ἐνθάδ', οὐ γὰρ ἄρχεται

ἐνὸς πρὸς ἀνδρός, ἀλλ' ἐλευθέρα πόλις.

405

δῆμος δ' ἀνάσσει διαδοχαῖσιν ἐν μέρει

ἐνιαυσίαισιν, οὐχὶ τῷ πλούτῳ διδουσ

τὸ πλεῖστον, ἀλλὰ χῶ πένης ἔχων ἴσον.

Κη. ἐν μὲν τόδ' ἡμῖν ὥσπερ ἐν πεσσοῖσ δίδωσ

κρεῖσσον· πόλις γὰρ ἦσ ἐγὼ πάρειμ' ἄπο

410

ἐνὸς πρὸς ἀνδρός, οὐκ ὄχλω κρατύνεται·

οὐδ' ἔστιν αὐτὴν ὅστις ἐκχαυνῶν λόγοις

πρὸς κέρδος ἴδιον ἄλλοσ ἄλλοσε στρέφει,

ὁ δ' αὐτίχ' ἠδὺσ καὶ διδουσ πολλὴν χάριν,

ἐσαῦθις ἔβλαψ', εἶτα διαβολαῖσ νέαισ

415

κλέψασ τὰ πρόσθε σφάλματ' ἐξέδου δίκης

ἄλλωσ τε πῶσ ἂν μὴ διορθέων λόγουσ

a cidade esta tarefa, quando o meu desejo percebeu.

Eia! Quem é este que chega, interrompendo minhas palavras? 395

Cadmeu, como parece, embora não saiba ao certo,¹⁶⁰

é um arauto. Espera, talvez te livre da tarefa,

e vindo, condiga com meus propósitos.

MENSAGEIRO TEBANO¹⁶¹

Quem é o tirano desta terra? A quem devo comunicar

as palavras de Creonte, que governa a terra cadmeia, 400

tendo morrido Etéocles junto da cidade de sete

portas pelas mãos do irmão Polinices?¹⁶²

TES. Primeiramente, comesas o discurso erroneamente, estrangeiro,

procurando o tirano desta terra, pois não é governada

por um homem só, mas é uma cidade livre. 405

E o povo governa, por sua vez, em sucessões

anuais. Não se concede aos ricos

privilégios, mas também o pobre tem iguais direitos.¹⁶³

M.TE. Nisto, como no tabuleiro¹⁶⁴, tu me dás

preferência, pois a cidade de que venho 410

por um só homem, não pela plebe, é governada,

e não há quem a envaideça com discursos

para proveito próprio, revolvendo-a de um lado para o outro.

Algumas vezes, amável, concedendo-a muitos favores,

outras, prejudicando-a; depois, com novas calúnias 415

esconde as faltas prévias, escapando à justiça.

Além disso, se não julga bem as palavras,

¹⁶⁰ Provavelmente, o figurino do personagem indicava que ele era um tebano. Este era um recurso do teatro grego para fornecer aos atores as rubricas, ou seja, o que cabia a cada uma fazer e falar. No teatro grego essas rubricas estão embutidas nas próprias falas dos personagens.

¹⁶¹ O diálogo de Teseu com o arauto tebano é uma representação da situação política da Grécia. Eurípides intenta mostrar através da comparação entre os dois modelos de governo, tirania e democracia, o que é melhor para a sociedade. Claramente, Eurípides fala pela boca de Teseu, e se coloca ao lado da classe popular. A fala do arauto é toda construída de modo que Teseu possa rebatê-lo com sucesso.

¹⁶² Sobre a disputa dos dois irmãos e a morte de ambos, Cf. Sof. *Os Sete Contra Tebas e Antígona*.

¹⁶³ Há um anacronismo aqui: segundo o mito, Teseu governou Atenas em sua época heroica, por volta de 1.300 a. C., e o modelo de governo de que fala o personagem, fazendo menção dos arcontes, é de 684 a. C.

¹⁶⁴ Aqui, a palavra grega *πεσσοίς* se refere genericamente a jogos de tabuleiro.

ὀρθῶς δύναιτ' ἂν δῆμος εὐθύνειν πόλιν;
 ὁ γὰρ χρόνος μάθησιν ἀντὶ τοῦ τάχους
 κρείσσω δίδωσι. γὰπόνος δ' ἀνὴρ πένης, 420
 εἰ καὶ γένοιτο μὴ ἀμαθῆς, ἔργων ὑπο
 οὐκ ἂν δύναιτο πρὸς τὰ κοῖν' ἀποβλέπειν.
 ἦ δὴ νοσῶδες τοῦτο τοῖς ἀμείνοσιν,
 ὅταν πονηρὸς ἀξίωμ' ἀνὴρ ἔχη
 γλώσση κατασχὼν δῆμον, οὐδὲν ὦν τὸ πρῖν. 425
 Θη. κομψός γ' ὁ κῆρυξ καὶ παρεργάτης λόγων.
 ἐπεὶ δ' ἀγῶνα καὶ σὺ τόνδ' ἠγωνίσω,
 ἄκου'· ἄμιλλαν γὰρ σὺ προύθηκας λόγων.
 οὐδὲν τυράννου δυσμενέστερον πόλει,
 ὅπου τὸ μὲν πρώτιστον οὐκ εἰσὶν νόμοι 430
 κοινοί, κρατεῖ δ' εἷς τὸν νόμον κεκτημένος
 αὐτὸς παρ' αὐτῷ· καὶ τόδ' οὐκέτ' ἔστ' ἴσον.
 γεγραμμένων δὲ τῶν νόμων ὁ τ' ἀσθενῆς
 ὁ πλούσιός τε τὴν δίκην ἴσην ἔχει,
 ἔστιν δ' ἐνισπεῖν τοῖσιν ἀσθενεστέροις 435
 τὸν εὐτυχοῦντα ταῦθ', ὅταν κλύη κακῶς,
 νικᾷ δ' ὁ μείων τὸν μέγαν δίκαι' ἔχων.
 τοῦλεύθερον δ' ἐκεῖνο· τίς θέλει πόλει
 χρηστόν τι βούλευμ' ἐς μέσον φέρειν ἔχων;
 καὶ ταῦθ' ὁ χρήζων λαμπρὸς ἐσθ', ὁ μὴ θέλων 440
 σιγᾷ. τί τούτων ἔστ' ἰσαίτερον πόλει;
 καὶ μὴν ὅπου γε δῆμος αὐθέντης χθονός,
 ὑποῦσιν ἀστοῖς ἥδεται νεανίαις·
 ἀνὴρ δὲ βασιλεὺς ἐχθρὸν ἠγεῖται τόδε,
 καὶ τοὺς ἀρίστους οὓς τ' ἂν ἠγῆται φρονεῖν, 445
 κτείνει, δεδοικῶς τῆς τυραννίδος πέρι.
 πῶς οὖν ἔτ' ἂν γένοιτ' ἂν ἰσχυρὰ πόλις,
 ὅταν τις ὡς λειμῶνος ἠρινοῦ στάχυν
 τόλμας ἀφαιρῆ κάπολωτίζη νέους;

como o povo pode governar retamente a cidade?

Pois o tempo concede melhor instrução contra
a precipitação. E um pobre homem lavrador, 420
mesmo se não fosse ignorante, devido aos trabalhos,
não seria capaz de olhar pelo bem comum.

De fato, é nocivo para os homens mais honrados
quando um homem indigno adquire prestígio
conquistando o povo pela língua, antes não sendo nada. 425

TES. Engenhoso é o arauto e artífice de palavras além da medida.

E já que tu propuseste esta disputa,
escuta, pois este conflito de palavras, tu que o propuseste.

Nada é mais hostil à cidade do que um tirano.
Primeiramente, onde ele domina, as leis não são 430
comuns, e governa a fim de obter a lei

para si mesmo. E isto nunca é igualitário.

Sendo, porém, as leis escritas, tanto o pobre,
quanto o rico possuem leis igualitárias,
e é possível aos mais fracos falarem 435

ao que é poderoso sempre que forem ofendidos,
e o pequeno pode vencer o grande se tem a justiça.

A liberdade consiste nisso: quem quer oferecer
uma resolução útil e moderada à cidade?

O que deseja fazê-lo é ilustre, o que não o deseja, 440
cala-se. Que é mais igualitário do que isto em uma cidade?

Além disso, onde o povo é senhor da terra,
alegra-se com os jovens cidadãos que lhe são sujeitos.

Já o homem que é rei, considera isto odioso,
e os melhores, que julga serem sábios, 445
elimina, temendo por sua tirania.

Como, portanto, vem a ser poderosa a cidade,
quando alguém, como a uma espiga em prado primaveril,
ceifa a coragem e arranca a juventude?

- κτᾶσθαι δὲ πλοῦτον καὶ βίον τί δεῖ τέκνοις 450
ὡς τῷ τυράννῳ πλείον' ἐκμοχθῆ βίον;
ἢ παρθενεύειν παῖδας ἐν δόμοις καλῶς,
τερπνὰς τυράννοις ἡδονάς, ὅταν θέλη,
δάκρυα δ' ἐτοιμάζουσι, μὴ ζῶην ἔτι,
εἰ τὰμὰ τέκνα πρὸς βίαν νυμφεύσεται. 455
καὶ ταῦτα μὲν δὴ πρὸς τάδ' ἐξηκόντισα.
ἦκεις δὲ δὴ τί τῆσδε γῆς κεχρημένος;
κλαίων γ' ἂν ἦλθες, εἴ σε μὴ 'πεμψεν πόλις,
περισσὰ φωνῶν· τὸν γὰρ ἄγγελον χρεῶν
λέξανθ' ὅσ' ἂν τάξῃ τις ὡς τάχος πάλιν 460
χωρεῖν. τὸ λοιπὸν δ' εἰς ἐμὴν πόλιν Κρέων
ἦσσον λάλον σου πεμπέτω τιν' ἄγγελον.
Χο. φεῦ φεῦ· κακοῖσιν ὡς ὅταν δαίμων διδῷ
καλῶς, ὑβρίζουσ' ὡς ἀεὶ πράζοντες εὔ.
Κη. λέγοιμ' ἂν ἤδη. τῶν μὲν ἠγωνισμένων 465
σοὶ μὲν δοκεῖται ταῦτ', ἐμοὶ δὲ τάντια.
ἐγὼ δ' ἀπαυδῶ πᾶς τε Καδμεῖος λεῶς
Ἄδραστον ἐς γῆν τήνδε μὴ παριέναι·
εἰ δ' ἔστιν ἐν γῆ, πρὶν θεοῦ δῦναι σέλας,
λύσαντα σεμνὰ στεμμάτων μυστήρια 470
τῆσδ' ἐξελαύνειν, μηδ' ἀναιρεῖσθαι νεκροῦς
βία, προσήκοντ' οὐδὲν Ἀργείων πόλει.
κἂν μὲν πίθη μοι, κυμάτων ἄτερ πόλιν
σὴν ναυστολήσεις· εἰ δὲ μή, πολὺς κλύδων
ἡμῖν τε καὶ σοὶ συμμάχοις τ' ἔσται δορός. 475
σκέψαι δέ, καὶ μὴ τοῖς ἐμοῖς θυμούμενος
λόγοισιν, ὡς δὴ πόλιν ἐλευθέραν ἔχων,
σφριγῶντ' ἀμείψῃ μῦθον ἐκ βραχιόνων·
ἐλπὶς βροτοῖς κάκιστον, ἢ πολλὰς πόλεις

- Para quê obter conforto e riqueza para os filhos? 450
 se para o tirano é que o povo produz conforto?¹⁶⁵
 Ou conservar virgens as filhas em casa virtuosamente,
 doce prazer ao tirano, quando deseja,
 e lágrimas para quem as prepara? Não viva eu mais,
 se minhas filhas, por força se casarem. 455
 Estas palavras, portanto, lanço contra as tuas.
 Mas vieste. O que desejas desta terra?
 Pois, pela altivez das tuas palavras, lamentando partirias,
 se não te enviasse uma cidade: pois o mensageiro deve
 falar tudo quanto lhe mandam e com pressa 460
 regressar. E que doravante, Creonte envie a minha
 cidade algum mensageiro menos falastrão do que tu.
- COR. Ai! Ai! Quando aos maus a divindade concede
 bens, excedem-se, como sempre acabassem bem.¹⁶⁶
- M.TE. Já falarei. Quanto ao que discutimos, 465
 Tua opinião é essa, a minha, contudo, é contrária.
 Eu e também todo o povo cadmeu te proibimos
 de admitires nesta terra a Adrasto.
 Se já está nesta terra, antes que se ponha a luz do deus,
 desata o sacro mistério das guirlandas, 470
 e expulsa-o daqui, e não tome os mortos
 pela força, pois nada te une à cidade dos argivos.
 E se me obedeceres, farás navegar para longe das tormentas
 tua cidade, mas se não, muitas tempestades
 de lanças a ti e aos teus aliados sobrevirão. 475
 Pondera, portanto, e não vá, irado com minhas
 palavras, possuindo uma cidade livre,
 envaidecer-se, e trocar a palavra pela força do braço.
 Pois a esperança é falaz, já muitas cidades

¹⁶⁵ Os versos 450 a 455 expressam uma crítica à forma tirânica de governo. O cidadão não consegue produzir nada para si próprio, pois o tirano tem direito de confiscar.

¹⁶⁶ O reproche do coro é um alerta: a divindade muitas vezes concede bens aos maus para que se emendem, mas eles não aproveitam, achando sempre que acabarão bem.

συνῆψ', ἄγουσα θυμὸν εἰς ὑπερβολάς. 480
 ὅταν γὰρ ἔλθῃ πόλεμος ἐς ψῆφον πόλεως,
 οὐδείς ἔθ' αὐτοῦ θάνατον ἐκλογίζεται,
 εἰ δ' ἦν παρ' ὄμμα θάνατος ἐν ψήφου φορᾷ,
 οὐκ ἄν ποθ' Ἑλλάς δοριμανῆς ἀπόλλυτο. 485
 καίτοι δυοῖν γε πάντες ἄνθρωποι λόγῳ
 τὸν κρείσσον' ἴσμεν, καὶ τὰ χρηστὰ καὶ κακά,
 ὅσῳ τε πολέμου κρείσσον εἰρήνῃ βροτοῖς·
 ἢ πρῶτα μὲν Μούσαισι προσφιλεστάτη,
 γόοισι [Ποιναῖσι] δ' ἐχθρὰ, τέρπεται δ' εὐπαιδία, 490
 χαίρει δὲ πλούτῳ. ταῦτ' ἀφέντες οἱ κακοὶ
 πολέμους ἀναιρούμεσθα καὶ τὸν ἥσσονα
 δουλούμεθ', ἄνδρες ἄνδρα καὶ πόλις πόλιν.
 τὸ δυστυχὲς δὲ τοῦτ' ἐς ἄλλον ἐκτρέπει·
 σὺ δ' ἄνδρας ἐχθροὺς καὶ θανόντας ὠφελεῖς,
 θάπτων κομίζων θ' οὓς ὕβρεις ἀπόλεσαν; 495
 οὐ τάρ' ἔτ' ὀρθῶς Καπανέως κεραύνιον
 δέμας καπνοῦται, κλιμάκων ὀρθοστάτων,
 ὃς προσβαλὼν πύλαισιν ὤμοσεν πόλιν
 πέρσειν, θεοῦ θέλοντος ἦν τε μὴ θέλῃ,
 οὐδ' ἤρπασεν χάρυβδις οἰωνοσκόπον, 500
 τέθριππον ἄρμα περιβαλοῦσα χάσματι,
 ἄλλοι τε κεῖνται πρὸς πύλαις λοχαγέται,
 πέτροις καταξανθέντες ὀστέων ραφάς;
 ἢ νυν φρονεῖν ἄμεινον ἐξαύχει Διός,
 ἢ θεοὺς δικαίως τοὺς κακοὺς ἀπολλύναι. 505
 φιλεῖν μὲν οὖν χρή τοὺς σοφοὺς πρῶτον τέκνα,
 ἔπειτα τοκέας πατρίδα θ', ἦν αὔξειν χρεῶν
 καὶ μὴ κατᾶξαι. σφαλερὸν ἡγεμῶν θρασύς·
 νεὼς τε ναύτης ἤσυχος, καιρῷ σοφός.

envolveu em conflito, conduzindo os espíritos a excessos. 480
 Pois quando vem a guerra para o voto da cidade,
 ninguém jamais conta com a própria morte,
 e esta desgraça a outrem desvia.

E se a morte estivesse ante os olhos no momento do voto,
 nunca a Hélade, ensandecida pelas armas, seria destruída.¹⁶⁷ 485
 Na verdade, todos nós homens, dos dois discursos –
 o bom e o mau – conhecemos o melhor:
 quão melhor é a paz do que a guerra aos mortais!
 A primeira é a mais amada pelas Musas,
 e odiosa às Fúrias, deleita-se com a fecundidade, 490
 e alegra-se com a abundância. E como os maus,
 desperdiçamos isso, guerras movemos, e ao mais fraco
 escravizamos – o homem ao homem; a cidade à cidade.

Mas tu a homens inimigos e mortos já ajudas,
 resgatando e sepultando os que por desmedida pereceram. 495
 Acaso não foi justo que o raio fulminasse
 o corpo de Capaneu, ele, que as traves de uma escada
 arremessou contra as portas jurando saquear
 a cidade, quisesse o deus ou não?¹⁶⁸

Nem [foi justo] o redemoinho engolir o adivinho, 500
 precipitando sua quadriga no abismo?¹⁶⁹
 E jazem junto às portas os outros comandantes,
 as juntas dos ossos dilaceradas pelas pedras.

Ou agora o teu pensar alardeia ser melhor que o de Zeus,
 ou concorda que os deuses aniquilam os maus de modo justo. 505
 Devem, portanto, os sábios amarem primeiro os filhos,
 depois os pais e a pátria, devendo engrandecê-la
 e não destruí-la. É perigoso serem insolentes o chefe
 e o piloto do navio. É sábio quem é sereno no momento oportuno.

¹⁶⁷ A fala do arauto tebano encontra um ponto comum com a de Teseu: ambos são contra a guerra como primeiro recurso, o que é confirmado no verso 488.

¹⁶⁸ Cf. Sof. *Os Sete*, 422-446.

¹⁶⁹ Refere-se à morte de Anfiarau, o adivinho argivo. Cf. nota 127.

- καὶ τοῦτό ἐμοὶ τάνδρεϊον, ἡ προμηθία. 510
- Χο. ἐξαρκέσας ἦν Ζεὺς ὁ τιμωρούμενος,
ὕμᾱς δ' ὑβρίζειν οὐκ ἐχρῆν τοιάνδ' ὕβριν.
- Αδ. ὦ παγκάκιστε.
- Θη. σῖγ', Ἄδραστ', ἔχε στόμα,
καὶ μὴ 'πίπροσθεν τῶν ἐμῶν τοὺς σοὺς λόγους
θῆς· οὐ γὰρ ἤκει πρὸς σέ κηρύσσων ὄδε, 515
ἀλλ' ὡς ἔμ'· ἡμᾶς κάποκρίνασθαι χρεῶν.
καὶ πρῶτα μὲν σε πρὸς τὰ πρῶτ' ἀμείψομαι.
οὐκ οἶδ' ἐγὼ Κρέοντα δεσπόζοντ' ἐμοῦ
οὐδὲ σθένοντα μεῖζον, ὥστ' ἀναγκάσαι
δρᾶν τὰς Ἀθήνας ταῦτ'· ἄνω γὰρ ἂν ρέοι 520
τὰ πράγμαθ' οὕτως, εἰ 'πιταξόμεσθα δῆ.
πόλεμον δὲ τοῦτον οὐκ ἐγὼ καθίσταμαι,
ὃς οὐδὲ σὺν τοῖσδ' ἦλθον ἐς Κάδμου χθόνα.
νεκροὺς δὲ τοὺς θανόντας, οὐ βλάπτων πόλιν,
οὐδ' ἀνδροκμηῆτας προσφέρων ἀγωνίας, 525
θάψαι δικαίῳ, τὸν Πανελλήνων νόμον
σφύζων. τί τούτων ἐστὶν οὐ καλῶς ἔχον;
εἰ γάρ τι καὶ πεπόνθατ' Ἀργείων ὕπο,
τεθναῖσιν, ἡμύνασθε πολεμίους καλῶς,
αἰσχρῶς δ' ἐκείνοις, χή δίκη διοίχεται. 530
ἔασατ' ἤδη γῆ καλυφθῆναι νεκρούς,
ὄθεν δ' ἕκαστον ἐς τὸ σῶμ' ἀφίκετο,
ἐνταῦθ' ἀπελθε, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα,
τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν· οὔτι γὰρ κεκτῆμεθα
ἡμέτερον αὐτὸ πλὴν ἐνοικῆσαι βίον, 535
κάπειτα τὴν θρέψασαν αὐτὸ δεῖ λαβεῖν.
δοκεῖς κακουργεῖν Ἄργος οὐ θάπτων νεκρούς;

- e isto também é corajoso: a previsão. 510.
- COR. Suficiente era que Zeus os punisse,
mas vós não deveis cometer tal excesso.
- ADR. Ó, malvados...¹⁷⁰
- TES. Cala-te, Adrasto! Contém a boca,
e não antepoñas tuas palavras às minhas,
pois este não veio como arauto a ti, 515.
mas a mim; nós é que devemos replicar.
Primeiramente responderei a tua primeira intimação:
Eu não sabia que Creonte era meu soberano,
nem que tinha maior poder para obrigar
Atenas a fazer isso. Pois contra a corrente correriam 520.
assim as coisas, se acatássemos suas ordens.
Em segundo lugar eu não empreendi esta guerra,
e nem fui com eles à terra de Cadmo.
Os mortos jazentes não atravancam a cidade,
nem provocam contendas entre os homens. 525.
Sepultá-los é, pois, justo, mantendo a norma
pan-helênica. Que há nisto que seja incorreto?
Pois se sofrestes algo devido aos Argivos, estes
já morreram. Rechaçastes o inimigo com glória para vós,
e desonra para eles, e a justiça está feita. 530.
Deixa que pela terra sejam os mortos cobertos.
E que cada coisa regresse ao lugar
de onde veio: o espírito para o éter,
e o corpo para a terra, pois nada obtemos
para nós próprios, senão para dar morada à vida, 535.
e, depois, aquela que o nutriu deve retomá-lo.¹⁷¹
Supões maltratar Argos não enterrando os mortos?

¹⁷⁰ Essa exclamação pertence ao verso 512.

¹⁷¹ Segundo Paley (2010), a doutrina expressa por Teseu nos versos 534 a 536 é de que o corpo humano toma emprestada da terra uma pequena porção de pó para existir e dar morada ao espírito, que é a vida. Na morte, a terra retoma o que é seu – o corpo – e o espírito, que é imaterial, volta ao Éter. O pensamento cristão adota visão semelhante, baseado, entre outras fontes, nas Escrituras Sagradas. Cf. *Gên.* 2, 7; *I Cor.* 15, 46-47.

- ἤκιστα· πάσης Ἑλλάδος κοινὸν τόδε,
 εἰ τοὺς θανόντας νοσφίσας ὦν χρῆν λαχεῖν
 ἀτάφους τις ἔξει· δειλίαν γὰρ ἐσφέρει 540
 τοῖς ἀλκίμοισιν, οὗτος ἦν τεθῆ νόμος.
 κάμοι μὲν ἤλθες δεῖν' ἀπειλήσων ἔπη,
 νεκροὺς δὲ ταρβεῖτ', εἰ κρυβήσονται χθονί;
 τί μὴ γένηται; μὴ κατασκάψωσι γῆν
 ταφέντες ὑμῶν; ἢ τέκν' ἐν μυχῶ χθονὸς 545
 φύσωσιν, ἐξ ὧν εἴσι τις τιμωρία;
 σκαιὸν γε τ' ἀνάλωμα τῆς γλώσσης τόδε,
 φόβους πονηροὺς καὶ κενοὺς δεδοικέναι.
 ἀλλ', ὦ μάταιοι, γνῶτε τ' ἀνθρώπων κακά·
 παλαισμάθ' ἡμῶν ὁ βίος· εὐτυχοῦσι δὲ- 550
 οἱ μὲν τάχ', οἱ δ' ἐσαῦθις, οἱ δ' ἤδη βροτῶν,
 τρυφᾷ δ' ὁ δαίμων· πρὸς τε γὰρ τοῦ δυστυχοῦς,
 ὡς εὐτυχήσει, τίμιος γεραίρεται,
 ὃ τ' ὄλβιός νιν πνεῦμα δειμαίνων λιπεῖν
 ὑψηλὸν αἶρει. γνόντας οὖν χρεῶν τάδε 555
 ἀδικουμένους τε μέτρια μὴ θυμῶ φέρειν
 ἀδικεῖν τε τοιαῦθ' οἷα μὴ βλάψαι πόλιν.
 πῶς οὖν ἂν εἴη; τοὺς ὀλωλότας νεκροὺς
 θάψαι δὸς ἡμῖν τοῖς θέλουσιν εὐσεβεῖν.
 ἢ δῆλα τ' ἀνθένδ'· εἴμι καὶ θάψω βία. 560
 οὐ γάρ ποτ' εἰς Ἑλληνας ἐξοισθήσεται
 ὡς εἰς ἔμ' ἐλθὼν καὶ πόλιν Πανδίωνος
 νόμος παλαιὸς δαιμόνων διεφθάρη.
 Χο. θάρσει· τὸ γάρτοι τῆς Δίκης σφύζων φάος
 πολλοὺς ὑπεκφύγοις ἂν ἀνθρώπων λόγους. 565

- De modo algum. Isso é comum a toda Hélade,
se alguém priva os mortos do que devem possuir,
e os mantém insepultos.¹⁷² A covardia recairia 540.
sobre os fortes, se tal norma fosse estabelecida.
- E viestes até a mim ameaçando-me com palavras terríveis,
mas temeis que se enterre os mortos na terra?
Que temeis que aconteça? Que destruam vossa terra
os que serão enterrados? Ou que gerem nas entranhas 545.
da terra filhos, de quem virá alguma vingança?
- Tolo desperdício de palavras este:
Expressar medos covardes e vãos.
- Mas ó, insensatos, conheci a miséria dos homens:
Nossa vida é uma luta. Entre os mortais, uns prosperam 550.
rapidamente, outros mais tarde, e outros ainda, imediatamente.
- A Divindade, porém, refestela-se: pois a ela o infeliz,¹⁷³
para prosperar, presta-lhe digna honra,
enquanto o rico, temendo deixar a vida, eleva-a ao alto.
- Conhecer, portanto, estas coisas é preciso, para que 555.
sofrendo injustiça, sejamos moderados, e não, levados por paixões,
injuriemos de tal modo a prejudicar a cidade.
- Como, então, será? Os mortos que pereceram,
permite-nos sepultá-los, pois lhes queremos ser pios.
- Senão, as consequências são claras: vou, e enterro-os à força. 560.
Pois jamais entre os helenos será difundido
que vindo a mim e à cidade de Pandíon,
a antiga lei dos deuses foi corrompida.¹⁷⁴
- COR. Não temas! Pois se preservas a luz da justiça
Evitas muitas censuras dos homens. 565.

¹⁷² O argumento de Teseu a partir do verso 517 é todo em prol da justiça divina. Ele não tomou parte na guerra entre Argos e Tebas, o que o torna isento para falar. Os tebanos já foram favorecidos pela justiça, agora, esta deve ser feita aos mortos e à própria Grécia, sepultando-se os corpos, como prevê a norma divina.

¹⁷³ A divindade a que Teseu se refere é a Fortuna.

¹⁷⁴ Note-se que o discurso de Teseu foi todo construído em defesa do cumprimento da norma divina. Seu primeiro recurso é a persuasão pela palavra, e, não obtendo êxito, só então usaria das armas. Cf. os versos 25 e 347. A guerra, nesse sentido, torna-se justa, já que é para assegurar um bem maior.

- Κη. βούλει συνάμω μῦθον ἐν βραχεῖ σέθεν;
 Θη. λέγ', εἴ τι βούλει· καὶ γὰρ οὐ σιγηλὸς εἶ.
 Κη. οὐκ ἄν ποτ' ἐκ γῆς παῖδας Ἀργείων λάβοις.
 Θη. κάμοῦ νυν ἀντάκουσον, εἰ βούλει, πάλιν.
 Κη. κλύοιμ' ἄν· οὐ γὰρ ἀλλὰ δεῖ δοῦναι μέρος. 570
 Θη. θάμω νεκροὺς γῆς ἐξελὼν Ἀσωπίας.
 Κη. ἐν ἀσπίσιν σοι πρῶτα κινδυνευτέον.
 Θη. πολλοὺς ἔτλην δὴ χατέρους ἄλλους πόνους.
 Κη. ἦ πᾶσιν οὖν σ' ἔφυσεν ἐξαρκεῖν πατήρ;
 Θη. ὅσοι γ' ὑβρισταί· χρηστά δ' οὐ κολάζομεν. 575
 Κη. πράσσειν σὺ πόλλ' εἴωθας ἦ τε σὴ πόλις.
 Θη. τοιγὰρ πονοῦσα πολλὰ πόλλ' εὐδαιμονεῖ.
 Κη. ἔλθ', ὧς σε λόγῃ σπαρτὸς ἐν πόλει λάβη.
 Θη. τίς δ' ἐκ δράκοντος θοῦρος ἂν γένοιτ' Ἄρης;
 Κη. γνώση σὺ πάσχων· νῦν δ' ἔτ' εἶ νεανίας. 580
 Θη. οὗτοι μ' ἐπαρεῖς ὥστε θυμῶσαι φρένας
 τοῖς σοῖσι κόμποις· ἀλλ' ἀποστέλλου χθονός,
 λόγους ματαίους οὔσπερ ἠνέγκω λαβῶν.
 περαίνομεν γὰρ οὐδέν· ὀρμᾶσθαι χρεῶν
 πάντ' ἄνδρ' ὀπλίτην ἀρμάτων τ' ἐπεμβάτην, 585
 μοναμπύκων τε φάλαρα κινεῖσθαι στόμα
 ἀφρῶ καταστάζοντα, Καδμείαν χθόνα.
 χωρήσομαι γὰρ ἑπτὰ πρὸς Κάδμου πύλας
 αὐτὸς σίδηρον ὄξυν ἐν χεροῖν ἔχων
 αὐτὸς τε κῆρυξ. σοὶ δὲ προστάσσω μένειν, 590
 Ἴδραστε, κάμοι μὴ ἀναμίγυσθαι τύχας
 τὰς σάς. ἐγὼ γὰρ δαίμονος τοῦμοῦ μέτα
 στρατηλατήσω κλεινὸς ἐν κλεινᾷ δορί.

- M.TE. Queres que eu resuma em poucas as tuas palavras?
- TES. Fala, se queres. Não és mesmo dado ao silêncio.
- M.TE. Jamais tomarás de nossa terra os filhos dos Argivos.
- TES. Escuta-me, então, em resposta, uma vez mais, se queres.
- M.TE. Escutarei. Pois deve-se dar a vez ao outro. 570.
- TES. Enterrarei os mortos retirando-os da terra do Asopo.
- M.TE. Nos teus escudos, primeiro, deves te arriscar.
- TES. Muito já sofri, além de outras provações.
- M.TE. Acaso teu pai te criou para enfrentares a todos?
- TES. Os insolentes, apenas. Não punimos os virtuosos. 575.
- M.TE. Tendes o costume, tu e tua cidade, de meter-vos em tudo.
- TES. Por isso, empenhando-se muito, desfruta de muitos bens.
- M.TE. Vinde, pois, e que a lança tebana te assalte na cidade.
- TES. E qual guerreiro furioso viria de um dragão?¹⁷⁵
- M.TE. Saberás sofrendo, porquanto ainda és jovem. 580
- TES. Não me provocarás de modo a incitar-me o espírito
com tuas jactâncias. Retira-te desta terra,
e leva as palavras vazias que trouxeste,
pois não concluímos nada. É necessário que se mexam,
todos os homens, hoplitas, e condutores de carro, 585
sacudam os arreios dos cavalos cuja boca
se molha de espuma, para a terra de Cadmo.
Pois irei às sete portas Cadmeias.
Eu mesmo terei nas mãos o ferro pontiagudo,
e eu mesmo serei o arauto. Mas a ti ordeno ficar, 590
Adrasto. Não vá misturar minha sorte
com a tua. Pois eu, ajudado por minha própria sorte,
conduzirei a expedição, renovado em guerra gloriosa.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Aqui Teseu se refere à origem dos tebanos. Cadmo, quando parou nas regiões próximas a Beócia para tomar água, precisou matar um dragão tido por filho de Ares. Aconselhado por Atena, semeou os dentes do dragão, e desses dentes semeados, surgiram os *espartos*, homens armados de aspecto medonho.

¹⁷⁶ Vendo que não conseguira persuadir o mensageiro tebano por palavras, Teseu, amparado pelos deuses, parte para uma guerra justa. Cf. a introdução de Paulo Ferreira da Cunha à tradução portuguesa de Fernando Couto de *Suplicantes*, de Eurípides, p. 384.

- ἔν δεῖ μόνον μοι, τοὺς θεοὺς ἔχειν, ὅσοι-
 δίκην σέβονται· ταῦτα γὰρ ξυνόνθ' ὁμοῦ 595
 νίκην δίδωσιν. ἀρετὴ δ' οὐδὲν φέρει
 βροτοῖσιν, ἣν μὴ τὸν θεὸν χρήζοντ' ἔχη.
- ΗΜ. ὦ μέλαι μελέων ματέρες λοχαγῶν, [στρ. α'.
 ὡς μοι ὑφ' ἥπατι δεῖμα χλωρὸν ταρασσει
- ΗΜ. τίν' αὐδὰν τάνδε προσφέρεις νέαν; 600
- ΗΜ. στρατεύμα πᾶ Παλλάδος κριθήσεται;
- ΗΜ. διὰ δορὸς εἶπας, ἣ λόγων ξυναλλαγαῖς;
- ΗΜ. γένοιτ' ἂν κέρδος· εἰ δ' ἀρείφατοι
 φόνοι, μάχαι στερνοτυπεῖς τ' ἀνὰ τόπον
 πάλιν φανήσονται κτύτοι, 605
 τάλαινα, τίνα λόγον
 τίν' ἂν τῶνδ' αἰτία λάβοιμι;
- ΗΜ. ἀλλὰ τὸν εὐτυχία λαμπρὸν ἂν τις αἰροῖ [ἀντ. α'.
 μοῖρα πάλιν· τόδε μοι θράσος ἀμφιβαίνει.
- ΗΜ. δικαίους δαίμονας σύ γ' ἐνέπεις. 610
- ΗΜ. τίνες γὰρ ἄλλοι νέμουσι συμφοράς;
- ΗΜ. διάφορα πολλὰ θεῶν βροτοῖσιν εἰσορῶ.
- ΗΜ. φόβῳ γὰρ τῷ πάρος διόλλυσαι·
 δίκαια δίκαν ἐξεκάλεσε καὶ φόνος
 φόνον, κακῶν δ' ἀναψυχὰς 615
 θεοὶ βροτοῖς νέμουσ',
 ἀπάντων τέρμ' ἔχοντες αὐτοί.
- ΗΜ. τὰ καλλίπυργα πεδία πῶς ἰκοίμεθ' ἂν, [στρ. β'
 Καλλίχορον θεᾶς ὕδωρ λιποῦσαι. 620
- ΗΜ. ποτανὰν εἶ μέ τις θεῶν κτίσαι.
 διπότημον ἵνα πόλιν μόλω.
- ΗΜ. εἰδείης ἂν φίλων

- Preciso apenas de uma coisa: ter comigo todos os deuses
que honram a justiça, pois estas coisas reunidas 595
concedem a vitória. O mérito nada traz
aos mortais se não tiverem a anuência dos deuses.
- SEM1. Ó, míseras mães de míseros comandantes!¹⁷⁷ 3º Estásimo
Est. 1
Como me agita o peito o pálido medo!
- SEM2. Que novo grito é este que proferes? 600
- SEM1. O exército de Palas decidirá a contenda.
- SEM2. Dizes através das armas ou das palavras reconciliadoras?
- SEM1. Isto seria vantajoso, se o massacre
dos mortos, as lutas, os sons das batidas de peito
se desencadeassem novamente neste lugar, 605
ah... desgraçada! Qual minha explicação,
e que culpa levaria disto?
- SEM2. Mas ao que brilha por sua sorte, apanha-o Ant.Es1
novamente a Moira:¹⁷⁸ a mim esta confiança circunda.
- SEM1. Tu falas de deuses justos. 610
- SEM2. Pois que outros distribuem as circunstâncias?
- SEM1. Vejo muitas diferenças entre os deuses e os mortais.
- SEM2. Estais perdidas em temores antigos.
Justiça clama justiça, sangue clama sangue,
e o alívio dos males, 615
os deuses é que os distribuem aos homens,
pois eles mesmos têm o fim de todas as coisas.
- SEM1. As planícies de belas torres, como chegaria, Est. 2
deixando o Calícoros, poço da deusa! 620
- SEM2. Se algum dos deuses me fizesse alada,
iria para lá, para a cidade dos dois rios.
- SEM1. Saberias dos amigos,

¹⁷⁷ A partir daqui, o coro se divide em dois semicoros. De um lado, uma parte mostra pessimismo e desesperança, do outro, a outra parte tem uma visão otimista e encorajadora sobre as circunstâncias.

¹⁷⁸ A admoestação de Teseu tem completa relação com a representação de Tebas, cidade que derrotou os Argivos, e por isso, estava brilhante na sua glória. Não contava, porém, que fosse ser destruída por Atenas.

- εἰδείης ἂν τύχας.
- HM. τίς ποτ' αἶσα, τίς ἄρα πότμος
ἐπιμένει τὸν ἄλκιμον
τᾷσδε γᾶς ἄνακτα; 625
- HM. κεκλημένους μὲν ἀνακαλούμεθ' αὖ θεοῦς· [ἀντ. β'
ἀλλὰ φόβων πίστις ἄδε πρῶτα.
ἰὼ Ζεῦ, τᾶς παλαιομάτορος
παιδογόνε πόριος Ἴνάχου.
πόλει μοι ζύμμαχος γενοῦ τᾷδ' εὐμενής. 630
τὸ σὸν ἄγαλμα, τὸ σὸν ἴδρυμα
πόλεος ἐκκομίζομαι
πρὸς πυρὰν ὑβρισθέν.

ΑΓΓΕΛΟΣ

- γυναῖκες, ἦκω πόλλ' ἔχων λέγειν φίλα,
αὐτός τε σωθεῖς, ἠρέθην γὰρ ἐν μάχῃ, 635
ἴν οἱ θανόντων ἑπτὰ δεσποτῶν λόχοι
ἠγωνίσαντο ρεῦμα Διρκαῖον πάρα·
νίκην τε Θησέως ἀγγελῶν. λόγου δέ σε
μακροῦ ἵποπαύσω· Καπανεώς γὰρ ἦ λάτρις,
ὄν Ζεὺς κεραυνῶ πυρπόλῳ καταιθαλοῖ. 640
- Xo. ὦ φίλτατ', εὖ μὲν νόστον ἀγγέλλεις σέθεν
τήν τ' ἀμφὶ Θησέως βάζιν· εἰ δὲ καὶ στρατὸς
σῶς ἐστ' Ἀθηναίων, πάντ' ἂν ἀγγέλλοις φίλα.
- Ag. σῶς, καὶ πέπραγεν ὡς Ἄδραστος ὄφελε
πρᾶξαι ξὺν Ἀργείοισιν, οὓς ἀπ' Ἴνάχου 645
στεύλας ἐπεστράτευσε Καδμείων πόλιν.
- Xo. πῶς γὰρ τροπαῖα Ζηνὸς Αἰγέως τόκος
ἔστησεν οἷ τε συμμετασχόντες δορός;
λέξον· παρῶν γὰρ τοὺς ἀπόντας εὐφρανεῖς.
- Ag. λαμπρὰ μὲν ἀκτὶς ἡλίου, κανὼν σαφής, 650

- saberias sua sorte.
- SEM2 Que destino, que sorte
 aguarda o bravo
 rei desta terra? 625.
- SEM1 Os deuses, já invocados, invocaremos novamente:
 contra o medo, são a primeira esperança. Ant.
 Est. 2
- SEM2 Ó, Zeus! Germinador de nossa
 antiga mãe, da filha de Ínaco.¹⁷⁹
- SEM1. Sede aliado favorável a mim e a esta cidade. 630.
- SEM2. O ornamento, o sustentáculo
 da tua cidade levo
 ultrajado para a pira.
- MENSAGEIRO ARGIVO**
- Mulheres, chego tendo muitas palavras amigas para vos dizer,
 Tendo salvado-me, pois fui pego na batalha 635.
 que as falanges dos sete chefes mortos
 disputaram junto à corrente de Dirce,
 a vitória de Teseu vos anuncio. E de longos
 discursos vos pouparei. Fui servo de Capaneu,
 a quem Zeus, com o ígneo raio fulminou.¹⁸⁰ 640.
- COR. Ó, caríssimo! Coisas boas anuncias: teu regresso
 e a notícia acerca de Teseu. E se também o exército
 ateniense está a salvo, toda a notícia é agradável.
- MEN. Está a salvo, e fez como Adrasto devia
 ter feito com os Argivos, que da terra de Ínaco 645.
 enviou para guerrear contra a cidade de Cadmo.
- COR. E como tal troféu a Zeus o filho de Egeu
 e seus companheiros de armas erigiram?
 Dize! Pois estando presente, alegras quem não estava.
- MEN. Os brilhantes raios do sol, clara linha, 650.

¹⁷⁹ A antiga mãe mencionada neste verso é Io, filha de Ínaco, que gerou de Zeus Épafo, rei do Egito.

¹⁸⁰ Ver nota 168.

ἔβαλλε γαῖαν· ἀμφὶ δ' Ἥλέκτρας πύλας
 ἔστην θεατῆς πύργον εὐαγῆ λαβῶν.
 ὀρῶ δὲ φῦλα τρία τριῶν στρατευμάτων,
 τευχεςφόρον μὲν λαὸν ἐκτείνοντ' ἄνω
 Ἴσμήνιον πρὸς ὄχθον, ὡς μὲν ἦν λόγος, 655
 αὐτόν τ' ἄνακτα, παῖδα κλεινὸν Αἰγέως,
 καὶ τοὺς σὺν αὐτῷ, δεξιὸν τεταγμένους
 κέρας, παλαιᾶς Κεκροπίας οἰκήτορας·
 λαῖον τε Πάραλον ἐστολισμένον δορὶ,
 κρήνην παρ' αὐτὴν Ἄρεος, ἰππότην δ' ὄχλον 660
 πρὸς κραστοπέδου τεταγμένον
 ἴσους ἀριθμόν· ἀρμάτων δ' ὀχήματα
 ἔνερθε σεμνῶν μνημάτων Ἀμφίονος.
 Κάδμου δὲ λαὸς ἦστο πρόσθε τειχέων,
 νεκροὺς ὀπισθεν θέμενος, ὧν ἕκειτ' ἀγῶν, 665
 ἰπεῦσι θ' ἰππῆς ἦσαν ἀνθωπλισμένοι
 τετραόροισί τ' ἀντί' ἄρμαθ' ἄρμασιν.
 κῆρυξ δὲ Θησέως εἶπεν ἐς πάντας τάδε·
 σιγᾶτε, λαοί, σῖγα, Καδμείων στίχες,
 ἀκούσαθ'· ἡμεῖς ἤκομεν νεκροὺς μέτα, 670
 θάψαι θέλοντες, τὸν Πανελλήνων νόμον
 σώζοντες, οὐδὲν δεόμενοι τεῖναι φόνον.
 κούδεν Κρέων τοῖσδ' ἀντεκήρυξεν λόγοις,
 ἀλλ' ἦστ' ἐφ' ὅπλοις σῖγα. ποιμένες δ' ὄχλων
 τετραόρων κατῆρχον ἐντεῦθεν μάχης· 675

atingiam a terra. Eu estava junto à porta de Electra
 como observador, ocupando uma torre com vista limpa.
 Vi, então, as três tribos dos três exércitos,¹⁸¹
 o povo armado se estendendo para além
 dos bancos do Ismeno, como era chamado, 655.
 o próprio rei, ilustre filho de Egeu,
 e com ele, formando a coluna
 da direita, os habitantes da Crecópia,
 à esquerda¹⁸² Páralo¹⁸³, equipado com sua lança,¹⁸⁴
 junto à fonte de Ares e a massa de cavaleiros 660.
 posicionada na extremidade do acampamento
 em igual número, e os carros
 abaixo da sagrada tumba de Anfíon¹⁸⁵.
 Quanto ao povo Cadmeu, ficou diante dos muros,
 tendo atrás os mortos jazentes por quem lutavam. 665.
 Os cavaleiros estavam defronte aos cavaleiros
 e as quadrigas defronte às quadrigas.
 Então o arauto de Teseu falou o seguinte:
 Calai-vos, soldados! Calai-vos, fileiras de Cadmo!
 Ouvi: nós viemos atrás dos mortos 670
 para sepultá-los, preservando a norma
 pan-helênica, e não estender a matança.
 Nenhuma resposta deu Creonte a estas palavras,
 mas ficou em silêncio junto aos hoplitas. Então,
 os condutores das quadrigas começaram o combate. 675

¹⁸¹ Esse verso é considerado obscuro pelos editores. Paley (2010) arrisca um significado: para o editor, o mensageiro refere-se aqui às tribos áticas Διάκριοι, Πεδιάιοι, Πάραλοι que Teseu unificou para formar a cidade de Atenas. Cf. Plut. *Tes.* 24, 1-2.

¹⁸² Nas outras edições, a palavra é ἀντόν em vez de λατόν, como na presente edição. Seguimos a lição de Paley (2010) por entendermos que é coerente o contraste com δεξιὸν κέρασ, nos versos 657-8.

¹⁸³ O uso do nome do herói mítico Paralo é uma clara alusão à trirreme ateniense citada por Tucídides na *História da Guerra do Peloponeso*, Livro 3, 3.33, e na peça *As Aves*, de Aristófanes, v. 1204.

¹⁸⁴ Nas edições de Murray (1913) e Diggle (1994) o verso 659 vai para o lugar do verso 662 e *vice versa*.

¹⁸⁵ Segundo o mito, Anfíon era filho de Zeus e Antíope, rainha de Tebas. Recebera uma lira de Apolo e construiu a cidade de Tebas ao som do instrumento. À medida que o tocava, os blocos de concreto se moviam e tomavam os seus lugares até formarem a cidade.

παραιβάτας ἔστησαν ἐς τάξιν δορός.
 χοῖ μὲν σιδήρῳ διεμάχονθ', οἱ δ' ἔστρεφον
 πώλους ἐς ἀλκὴν αὐθις ἐς παραιβάτας.
 ἰδὼν δὲ Φόρβας, ὃς μοναμπύκων ἀναξ 680
 ἦν τοῖς Ἐρεχθεΐδαισιν, ἀρμάτων ὄχλον,
 οἱ τ' αὖ τὸ Κάδμου διεφύλασσαν ἵππικόν,
 συνῆψαν ἀλκὴν κάκράτου ἠσσωτό τε.
 λεύσσω δὲ ταῦτα κοῦ κλύων, ἐκεῖ γὰρ ἦν
 ἔνθ' ἄρματ' ἠγωνίζεθ' οἱ τ' ἐπεμβάται, 685
 – τὰ κεῖ παρόντα πολλὰ πῆματ', οὐκ ἔχω
 τί πρῶτον εἶπω, πότερα τὴν εἰς οὐρανὸν
 κόνιν προσαντέλλουσαν, ὡς πολλὴ παρῆν,
 ἢ τοὺς ἄνω τε καὶ κάτω φορουμένους
 ἱμάσιν, αἵματός τε φοινίου ῥόας, 690
 τῶν μὲν πιτόντων, τῶν δὲ, θραυσθέντων δίφρων
 ἐς κρᾶτα πρὸς γῆν ἐκκυβιστώντων βία
 πρὸς ἀρμάτων τ' ἀγαῖσι λειπόντων βίον;
 νικῶντα δ' ἵπποις ὡς ὑπείδετο στρατὸν
 Κρέων τὸν ἐνθένδ', ἰτέαν λαβὼν χερσὶ 695
 χωρεῖ, πρὶν ἐλθεῖν ξυμμάχοις δυσθυμίαν.
 καὶ μὴν τὰ Θεσέως γ' οὐκ ὄκνω διεφθάρη,
 ἀλλ' ἔειπ' εὐθὺς λάμπ' ἀναρπάσας ὄπλα·
 καὶ συμπατάξαντ' ἐς μέσον πάντα στρατὸν
 ἔκτεινον ἐκτείνοντο, καὶ παρηγγύων 700
 κελευσμὸν ἀλλήλοισι σὺν πολλῇ βοῇ·
 Θεῖν'· ἀντέρειδε τοῖς Ἐρεχθεΐδαις δόρυ.
 λόχος δ' ὀδόντων ὄφεος ἐξηνδρωμένος
 δεινὸς παλαιστῆς ἦν· ἔκλινε γὰρ κέρας
 τὸ λαιὸν ἡμῶν· δεξιῶ δ' ἠσσωμένον 705
 φεύγει τὸ κείνων· ἦν δ' ἀγῶν ἰσόρροπος.

e dispuseram os guerreiros em ordem de batalha.
 Estes combatiam a ferro, aqueles moviam
 os cavalos de novo em defesa dos guerreiros.
 Vendo a multidão de carros, Forbas 680
 – chefe da cavalaria erecteida –
 e os que guardavam a cavalaria cadmeia
 travaram combate. Ora venciam, ora eram vencidos.
 Eu via estas coisas, não as ouvia, pois estava lá¹⁸⁶,
 no lugar onde combatiam carros e cavaleiros. 685
 Ali se passaram muitas calamidades, e não sei
 o que falar primeiro, se da poeira que
 ao céu subia – que era muita – se dos corpos
 que eram carregados para cima e para baixo
 pelas correias, se do sangue corrente, 690
 tanto dos que tombavam, quanto dos que dos carros destroçados
 se precipitavam de cabeça violentamente contra o solo,
 e entre os estilhaços dos carros deixavam a vida.
 E como via que o exército venciam com a cavalaria,
 Creonte então toma o escudo no braço 695
 e avança, antes que o desespero chegue aos aliados.
 E Teseu, por seu lado, não se abate pelo temor¹⁸⁷,
 mas imediatamente apressa-se, arrebatando as brilhantes armas.
 No centro, todo o exército se atacava:
 matavam, morriam e transmitiam 700
 ordens uns aos outros com muitos gritos:
 “Ataca! Segura a lança contra os erecteidas!”
 Os guerreiros nascidos dos dentes da serpente
 eram adversários terríveis, pois retraiu nossa
 ala esquerda. Porém, por nossa direita acossada, 705
 a deles põe-se em fuga. E a disputa seguia empatada.

¹⁸⁶ O arauto enfatiza que via, não somente ouvia os acontecimentos, daí a confiabilidade de seu discurso.

¹⁸⁷ Na edição de Murray (1913) a sequência que vai do verso 697 até 704 é bastante distinta da de Paley (2010).

- οὐ γὰρ τὸ νικῶν τοῦτ' ἐκέρδαιεν μόνον,
 ἀλλ' ὄχετ' ἐς τὸ κάμνον οἰκείου στρατοῦ.
 ἔρρηξε δ' αὐδὴν, ὥσθ' ὑπηγῆσαι χθόνα· 710
- ἜΩ παῖδες, εἰ μὴ σήσετε στερρὸν δόρυ
 σπαρτῶν τόδ' ἀνδρῶν, οἴχεται τὰ Παλλάδος.
 θάρσος δ' ἐνῶρσε παντὶ Δαναϊδῶν στρατῷ
 αὐτός θ' ὄπλισμα τοῦπιδαύριον λαβῶν
 δεινῆς κορύνης διαφέρων ἐσφενδόνα 715
 ὁμοῦ τραχήλους κάπικείμενον κάρα,
 κυνέας θερίζων κάποκαυλίζων ξύλφ.
 μόλις δέ πως ἔτρεψαν ἐς φυγὴν πόδα.
 ἐγὼ δ' ἀνηλάλαξα κἀνωρχησάμην
 κᾶκρουσα χεῖρας. οἱ δ' ἔτεινον ἐς πύλας. 720
 βοή δὲ καὶ κωκυτὸς ἦν ἀνὰ πτόλιν
 νέων γερόντων, ἱερά τ' ἐξεπίπλασαν
 φόβῳ. παρὸν δὲ τειχέων ἔσω μολεῖν,
 Θησεὺς ἐπέσχεν· οὐ γὰρ ὡς πέρσων πόλιν
 μολεῖν ἔφασκεν, ἀλλ' ἀπαιτήσων νεκρούς. 725
 τοιόνδε τὸν στρατηγὸν αἰρεῖσθαι χρεῶν,
 ὃς ἐν τε τοῖς δεινοῖσιν ἐστὶν ἄλκιμος
 μισεῖ θ' ὑβριστὴν λαόν, ὃς πράσσων καλῶς
 ἐς ἄκρα βῆναι κλιμάκων ἐνήλατα
 ζητῶν ἀπώλεσ' ὄλβον ᾧ χρῆσθαι παρῆν 730
- Χο. νῦν τήνδ' ἄελπτον ἡμέραν ἰδοῦσ' ἐγὼ
 θεοὺς νομίζω, καὶ δοκῶ τῆς συμφορᾶς
 ἔχειν ἔλασσον, τῶνδε τεισάντων δίκην.
- Αδ. ὦ Ζεῦ, τί δῆτα τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς

- pois não somente aproveitava-se desta vitória,
mas ia à parte mais débil do próprio exército.
Soltou um brado tal que a terra ecoou: 710
“Filhos, se não detiverdes a lança forte
dos homens semeados, vai-se Palas!”
O ânimo cresceu em todo o exército Dânao¹⁸⁸.
Tomando ele mesmo a arma de Epidauro,¹⁸⁹
sua terrível clava, e movendo-a como uma funda, 715
ao mesmo tempo degolava os pescoços e cortava
cabeças, rachando elmos com o madeiro.
Enfim, a custo colocou-os em debandada.
E eu gritei, dancei e bati palmas.
Eles se dirigiram para as portas 720
e havia pela cidade clamor e gritaria
de jovens e velhos apavorados que enchiam
os templos. Embora pudesse passar os muros,
Teseu conteve-se, pois dizia que não fora destruir
a cidade, mas antes, recuperar os mortos. 725
Este é o comandante que se deve escolher:
o que é destemido nos perigos,
odeia o excesso dos que, ascendendo,
desejam subir ao mais alto degrau,
perdendo a felicidade que poderia desfrutar¹⁹⁰. 730
- COR. Agora, vendo este dia não mais esperado,
eu creio nos deuses e pareço ter menos
desgraças, pois eles restituíram a justiça.
- ADR. Ó, Zeus! Por que então dizem ter entedimento

¹⁸⁸ Eurípides usa o adjetivo Δαναϊδῶν, que é empregado geralmente para os argivos, embora quem estivesse lutando fossem os atenienses. Possivelmente, Eurípides quisesse associar a Atenas a causa argiva. A edição de Murray (1913) diverge muito, pois traz o adjetivo Κραναϊδῶν, que designa os descendentes de Crânao, ou seja, os atenienses.

¹⁸⁹ Esta lança é a mesma que Teseu arrebatou de Perifetes, o bandido de Epidauro.

¹⁹⁰ A moderação é um tema recorrente nesta peça. Veja-se o verso 864.

- φρονεῖν λέγουσι; σοῦ γὰρ ἐξηρτήμεθα 735
 δρωμέν τε τοιαῦθ' ἄν σὺ τυγχάνης θέλων.
 ἡμῖν γρ ἦν τό τ' Ἄργος οὐχ ὑποστατόν,
 αὐτοῖ τε πολλοὶ καὶ νέοι βραχίουσιν·
 Ἐτεοκλέους τε σύμβασιν ποιουμένου,
 μέτρια θέλοντος, οὐκ ἐχρήζομεν λαβεῖν, 740
 κάπειτ' ἀπωλόμεσθα. ὁ δ' αὖ τότ' εὐτυχής,
 λαβὼν πένης ὡς ἀρτίπλουτα χρήματα,
 ὕβριζ', ὕβριζων τ' αὐθις ἀνταπώλετο
 τὸ τόξον ἐντείνοντες· ὦ κενοὶ βροτῶν,
 Κάδμου κακόφρων λαός. ὦ καιροῦ πέρα 745
 καὶ πρὸς δίκης γε πολλὰ πάσχοντες κακά,
 φίλοις μὲν οὐ πείθεσθε, τοῖς δὲ πράγμασιν·
 πόλεις τ', ἔχουσαι διὰ λόγου κάμψαι κακά,
 φόνῳ καθαιρεῖσθ', οὐ λόγῳ, τὰ πράγματα.
 ἀτὰρ τί ταῦτα; κεῖνο βούλομαι μαθεῖν, 750
 πῶς ἐξεσώθης· εἶτα τᾶλλ' ἐρήσομαι.
- Αγ. ἐπεὶ ταραγμὸς πόλιν ἐκίνησεν δορί,
 πύλας διῆλθον, ἦπερ εἰσήει στρατός.
- Αδ. ὦν δ' οὐνεχ' ἀγῶν ἦν, νεκροὺς κομίζετε;
- Αγ. ὅσοι γε κλεινοῖς ἔπτ' ἐφέστασαν λόχοις. 755
- Αδ. πῶς φήεις; ὁ δ' ἄλλος ποῦ κεκμηκότων ὄχλος;
- Αγ. τάφῳ δέδονται πρὸς Κιθαιρῶνος πτυχαῖς.
- Αδ. τοῦκεῖθεν ἢ τούνηένδε; τίς δ' ἔθαψέ νιν;
- Αγ. Θησεύς, σκιώδης ἔνθ' Ἐλευθερίς πέτρα.
- Αδ. οὐς δ' οὐκ ἔθαψε ποῦ νεκροὺς ἤκεις λιπῶν; 760
- Αγ. ἐγγύς· πέλας γὰρ πᾶν ὃ τι σπουδάζεταιται.
- Αδ. ἦ που πικρῶς νιν θέραπες ἦγον ἐκ φόνου;

- os míseros mortais? Pois de ti dependemos, 735
 e agimos conforme o que acontece de quererem.
 Para nós, Argos era inabalável.
 Nós próprios, numerosos, jovens e fortes.
 Quando Etéocles nos trouxe um acordo,
 julgando-o justo, nós não quisemos firmar, 740
 e então fomos destruídos. E o que fora outrora afortunado,¹⁹¹
 como o pobre que obtém riquezas repentinas,
 comete excessos e novamente arruína
 o insensato povo cadmeu. Ó, vaidade dos mortais
 que esticais o arco para além do oportuno 745
 e sofreis da justiça males sem conta,
 pelos amigos não vos convencestes, só pelas ações,
 e as cidades, podendo por palavra afastar os males,
 pelo assassínio, não pelo diálogo, terminam os assuntos.
 Mas para quê isto agora? Quero saber 750
 como te salvaste. Depois prguntarei outras coisas.
- MENS. Quando o tumulto das lanças agitou a cidade,
 atravessei a porta por onde entrava o exército.
- ADR. E os mortos, causa da disputa, traze-os?
- MENS. Pelo menos os que lideravam os sete famosos exércitos. 755
- ADR. Como dizes? E onde estão os outros numerosos que sucumbiram?
- MENS. Receberam a sepultura nos vales de Citéron.
- ADR. Deste lado ou daquele? E quem os enterrou?
- MENS. Teseu, onde se ergue a umbrosa rocha Eleutéria¹⁹².
- ADR. E onde deixastes, ao vires os mortos que ele não enterrou? 760
- MENS. Perto. Pois tudo o que se anseia fica próximo.
- ADR. Teria sido penoso aos escravos trazê-los de entre os mortos¹⁹³?

¹⁹¹ É constante a consciência que Adrasto tem dos próprios erros ao longo da peça. Isso configura o ponto alto de seu sofrimento.

¹⁹² Plutarco menciona esse episódio na *Vida de Teseu* (29. 31), e tem como base *Suplicantes*, de Eurípides.

¹⁹³ Podemos interpretar esse verso como uma indicação de que o corpos estavam em estado de putrefação, e que teria sido difícil para os escravos suportarem tal tarefa.

- Αγ. οὐδείς ἐπέστη τῷδε δοῦλος ὦν πόνω.
 Αδ. * * * * *
- Αγ. φαίης ἄν, εἰ παρήσθ' ὅτ' ἠγάπα νεκρούς.
 Αδ. ἔνιπεν αὐτὸς τῶν τάλαιπῶρων σφαγᾶς; 765
- Αγ. κᾶστρωσέ γ' εὐνάς κἀκάλυψε σώματα.
 Αδ. δεινὸν μὲν ἦν βάσταγμα κἀσχύνην ἔχον.
- Αγ. τί δ' αἰσχρὸν ἀνθρώποισι τἀλλήλων κακά;
 Αδ. οἴμοι· πόσω σφιν συνθανεῖν ἄν ἤθελον.
 Αγ. ἄκραντ' ὀδύρη ταῖσδέ τ' ἐξάγεις δάκρυ. 770
 Αδ. δοκῶ μὲν, αὐταί γ' εἰσὶν αἱ διδάσκαλοι.
 ἄλλ' εἶέν· αἶρω χεῖρ' ἀπαντήσας νεκροῖς
 Ἄιδου τε μολπὰς ἐκχέω δακρυρρούους,
 φίλους προσαιδῶν, ὧν λελειμμένος τάλας
 ἔρημα κλαίω· τοῦτο γὰρ μόνον βροτοῖς 775
 οὐκ ἔστι τἀνάλωμ' ἀναλωθὲν λαβεῖν,
 ψυχὴν βροτεῖαν· χρημάτων δ' εἰσὶν πόροι.
- Χο. τὰ μὲν εὔ, τὰ δὲ δυστυχῆ. [στρ. α'
 πόλει μὲν εὐδοξία
 καὶ στρατηλάταις δορὸς 780
 διπλάζεται τιμά·
 ἔμοι δὲ παίδων μὲν εἰσιδεῖν μέλη
 πικρὸν, καλὸν θέαμα δ', εἴπερ ὄψομαι,
 τὰν ἄελπτον ἀμέραν 785
 ἰδοῦσα, πάντων μέγιστον ἄλγος.
 ἄγαμόν μ' ἔτι δεῦρ' ἀεὶ [ἀντ. α'
 Χρόνος παλαιὸς πατήρ
 ὄφελ' ἀμερᾶν κτίσαι.
 τί γάρ μ' ἔδει παίδων;
 τὸ μὲν γὰρ ἤλπίζον ἄν πεπονθέναι 790
 πάθος περισσόν, εἰ γάμων ἀπεζύγην,
 νῦν δ' ὀρῶ σαφέστατον

- MENS. Nenhum escravo se encarregou deste trabalho.
- ADR. * * * * * ¹⁹⁴
- MENS. Dirias, se estivésseis lá quando cuidava dos mortos.
- ADR. Ele próprio lavou as feridas dos desgraçados? 765
- MENS. E preparou o leito e cobriu os corpos.
- ADR. Terrível e vergonhoso fardo!
- MENS. Que vergonha há para os homens partilhar os males dos outros?
- ADR. Ai de mim! Como quisera morrer com eles!
- MENS. Inútil te lamentares; levas estas às lágrimas. 770
- ADR. Penso que são elas mesmas as mestras,
mas basta! Elevarei as mãos ao encontrar os mortos
e derramarei lacrimosos cantos íferos,
dirigindo-me aos amigos cuja partida eu, mísero,
choro desolado. Pois aos mortais uma só coisa 775
há que uma vez perdida, não se recupera:
é a alma humana. Há meios para a riqueza.
- COR. Ora feliz, ora desgraçada! Est. 1
À cidade a fama
e aos chefes de armas, 780
honra em dobro.
Contemplar os membros de nossos filhos
é visão pungente, mas bela, pois verei
o dia já não mais esperado, 785
e verei a maior de todas as dores
Sem núpcias até hoje, Ant. Est. 1
Cronos, venerando pai dos dias,
tivesse me deixado!
Para quê precisei de filhos?
Esperava sofrer dor maior 790
se não tivesse me unido em casamento
E agora vejo o mais claro mal:

¹⁹⁴ O verso perdido da fala de Adrasto provavelmente expressava algum questionamento sobre a atitude de Teseu.

- κακόν, τέκνων φιλάτων στερεῖσα.
 ἀλλὰ τάδ' ἤδη σώματα λεύσσω
 τῶν οἰχομένων παίδων· μελέα 795
 πῶς ἂν ὀλοίμην σὺν τοῖσδε τέκνοις
 κοινὸν ἐς Ἴδιην καταβᾶσα;
- Αδ. στεναγμόν, ὦ ματέρες, [στρ.
 τῶν κατὰ χθονὸς νεκρῶν
 ἀύσατ' ἀύσατ' ἀντίφων' ἐμῶν 800
 στεναγμάτων κλύουσαι.
- Χο. ὦ παῖδες, ὦ πικρὸν φίλων
 προσηγόρημα ματέρων,
 προσαιδῶ σε τὸν θανόντα.
- Αδ. ἰὼ ἰὼ. Χο. τῶν γ' ἐμῶν κακῶν ἐγώ. 805
- Αδ. αἰαῖ. Χο. * * * * *
- Αδ. ἐπάθομεν ὦ Χο. τὰ κύντατ' ἄλλη κακῶν.
 Αδ. ὦ πόλις Ἀργεῖα, τὸν ἐμὸν πότμον οὐκ ἐσορᾶτε;
 Χο. ὀρῶσι κάμει τὰν τάλαι-
 ναν, τέκνων ἄπαιδα. 810
- Αδ. προσάγετε τῶν δυσπότημων [ἀντ. β'
 σώμαθ' αἵματοσταγῆ,
 σφαγέντας οὐκ ἄξι' οὐδ' ὑπ' ἀξίων,
 ἐν οἷς ἀγῶν ἐκράνθη.
- Χο. δόθ', ὡς περιπτυχαῖσι δὴ 815
 χέρας προσαρμόσασ' ἐμοῖς
 ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι.
- Αδ. ἔχεις ἔχεις. Χο. πημάτων γ' ἄλις βάρος.
 Αδ. αἰαῖ. Χο. τοῖς τεκοῦσι δ' οὐ λέγεις;
 Αδ. αἰετέ μου. Χο. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη. 820
 Αδ. εἶθε με Καδμείων ἕναρον στίχες ἐν κονίαισιν.
 Χο. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη
 δέμας ἐς ἀνδρὸς εὐνάν.
 Αδ. ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ

- ficar privadas dos filhos amados.
 Mas já avisto os corpos
 dos filhos que partiram. Pobre de mim 795
 Como posso perecer e descer
 ao Hades junto com estes que gerei?
- ADR. Vosso pranto, ó mães, Est. 2
 pelos mortos sepultados
 ressoe, ecoe como antífona aos meus 800
 gemidos que estais a escutar.
- COR. Ó, filhos! Ó, amargas palavras
 de amorosas mães a vós!
 A vós que morreram me dirijo.
- ADR. Ai, ai de mim! COR.¹⁹⁵ E de mim! Quantos males! 805
- ADR. Ai, ai! COR. * * * * *
- ADR. Como padecemos! COR. A mais canina entre as dores!
- ADR. Ó cidade argiva! Não vês a minha sorte?
- COR. E vê também a mim, é certo,
 desvalida, privada dos filhos. 810
- ADR. Trazei os corpos Ant. Est. 2
 dos infelizes gotejantes de sangue,
 torpemente trucidados por indignos
 com quem a luta foi decidida.
- COR. Dai-mos, para que em abraços 815
 juntando suas mãos às minhas,
 em meu seio deponha meus filhos.
- ADR. Tende-os! Tende-os! COR. Grande é o peso de minhas penas.
- ADR. Ai, ai! COR. E às mães não proferis um “ai”?
- ADR. Ouvi-me! COR. Sim, choras ambas as dores. 820
- ADR. Ah! se as fileiras cadmeias me tivessem desfeito ao pó!
- COR. E jamais tivesse unido
 meu corpo a um marido.
- ADR. Vede este oceano de males,

¹⁹⁵ Novamente, os versos 805-807 e, em seguida, os versos 818-820 são *monodías*, ou seja, duas falas no mesmo verso. Vide nota 146.

- ματέρες τάλαιναι τέκνων.
- Χο. κατὰ μὲν ὄνουξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ 825
σποδὸν κάρρα κεχύμεθα.
- Αδ. ἰὼ ἰὼ μοί μοι·
κατὰ με πέδον γᾶς ἔλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι, 830
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρρα πέσοι.
- Χο. πικροὺς ἐσεῖδες γάμους,
πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν·
ἔρημά σ' ἄπολύστονος Οἰδιπόδα 835
δῶματα λιποῦσ' ἦλθ' Ἐρινύς.
- Θη. μέλλων σ' ἐρωτᾶν, ἠνίκ' ἐξήντλεις στρατῶ
γούους, ἀφήσω· τοὺς ἐκεῖ μὲν ἐκλιπῶν
ἐς τὰ σά γε μύθους, νῦν δ' Ἄδραστον ἱστορῶ· 840
πόθεν ποθ' οἶδε διαπρεπεῖς εὐψυχία
θνητῶν ἔφυσαν; εἰπέ γ' ὡς σοφώτερος
νέοισιν ἀστῶν τῶνδ'· ἐπιστήμων γὰρ εἶ.
εἶδον γὰρ αὐτῶν κρείσσον' ἢ λέξει λόγῳ
τολμήμαθ', οἷς ἠλπιζον αἰρήσειν πόλιν. 845
ἐν δ' οὐκ ἐρήσομαί σε, μὴ γέλωτ' ὄφλω,
ὄτω ξυνέστη τῶνδ' ἕκαστος ἐν μάχῃ
ἢ τραῦμα λόγχης πολεμίων ἐδέξατο.
κενοὶ γὰρ οὗτοι τῶν τ' ἀκουόντων λόγοι
καὶ τοῦ λέγοντος, ὅστις ἐν μάχῃ βεβῶς 850
λόγχης ἰούσης πρόσθεν ὀμμάτων πυκνῆς
σαφῶς ἀπήγγειλ' ὅστις ἐστὶν ἀγαθός.
οὐκ ἂν δυναίμην οὔτ' ἐρωτῆσαι τάδε
οὔτ' αὖ πιθέσθαι τοῖσι τολμῶσιν λέγειν·
μόλις γὰρ ἂν τις αὐτὰ τὰναγκαῖ' ὄρᾶν 855
δύναιτ' ἂν ἐστῶς πολεμίοις ἐναντίος.
- Αδ. ἄκουε δὴ νυν· καὶ γὰρ οὐκ ἄκοντί μοι

- ó, infelizes mães.
- COR. Com as unhas dilaceremo-nos e 825
derramemos cinzas sobre a cabeça
- ADR. Ai de mim! Ai de mim!
Ah! se a terra sob meus pés me engolisse,
se um furacão me arrebatasse 830
e a chama do fogo de Zeus caísse sobre minha cabeça!¹⁹⁶
- COR. Funestas núpcias contemplete,
e funesto oráculo de Febo,
tendo deixado desolada e cheia de pesar 835
os palácios de Édipo, veio-nos a Erínia.
- TES. Estava para interrogar-te enquanto despejavas no exército¹⁹⁷
teus gemidos. Desisto, porém, e deixo de lado
as palavras que a ti dirigiria. Interrogo Adrasto: 840
Por que estes nasceram distintos em coragem
entre os mortais? Dize, como mais sábio que és,
aos jovens desta cidade, pois és conhecedor.
Vi seus feitos, melhores do que se diria por palavras,
com que esperavam tomar a cidade. 845
Mas não te perguntarei para não me caçoarem,
com quem cada um lutou na batalha,
ou de que adversário recebeu o golpe da lança.
Tais palavras são vãs tanto para ouvir
quanto para falar; quem foi ao combate 850
com o passar contínuo de lanças diante dos olhos
poderia claramente relatar quem foi o melhor?
Não poderia perguntar isto,
nem acreditaria em quem ousasse contar,
pois seria difícil alguém poder ver o necessário 855
com o inimigo de pé à sua frente.
- ADR. Escuta, então, agora, pois não é contra vontade

¹⁹⁶ A lamentação de Adrasto é coerente com o enredo da peça. Nesses versos ele faz referência ao destino de Capaneu – fulminado eplo raio – e de Anfiarau – engolido pela terra.

¹⁹⁷ Aqui Teseu se dirige ao corifeu. Em seguida, volta-se a Adrasto.

δίδως ἔπαινον ὧν ἔγωγε βούλομαι
 φίλων ἀληθῆ καὶ δίκαι' εἰπεῖν πέρι.
 ὄρᾳς τὸν ἀβρόν, οὗ βέλος διέπτατο; 860
 Καπανεὺς ὄδ' ἐστίν· ᾧ βίος μὲν ἦν πολὺς,
 ἥκιστα δ' ὄλβω γαῦρος ἦν· φρόνημα δὲ
 οὐδέν τι μεῖζον εἶχεν ἢ πένης ἀνὴρ,
 φεύγων τραπέζαις ὅστις ἐξογοῖτ' ἄγαν
 τάρκοῦντ' ἀτίζων· οὐ γὰρ ἐν γαστρὸς βορᾷ 865
 τὸ χρηστὸν εἶναι, μέτρια δ' ἐξαρκεῖν ἔφη.
 φίλοις τ' ἀληθῆς ἦν φίλος, παροῦσί τε
 καὶ μὴ παροῦσιν· ὧν ἀριθμὸς οὐ πολὺς.
 ἀψευδὲς ἦθος, εὐπροσήγορον στόμα,
 ἄκραντον οὐδέν οὔτ' ἐς οἰκέτας ἔχων 870
 οὔτ' ἐς πολίτας· τὸν δὲ δεῦτερον λέγω
 Ἐτέοκλον, ἄλλην χρηστότητ' ἠσκηκότα·
 νεανίας ἦν τῷ βίῳ μὲν ἐνδεής,
 πλείστας δὲ τιμὰς ἔσχ' ἐν Ἀργεῖα χθονί.
 φίλων δὲ χρυσὸν πολλακίς δωρουμένων 875
 οὐκ εἰσεδέξατ' οἶκον ὥστε τοὺς τρόπους
 δούλους παρασχεῖν χρημάτων ζευχθεῖς ὑπο.
 τοὺς δ' ἐξαμαρτάνοντας, οὐχὶ τὴν πόλιν
 ἤχθαιρ'· ἐπεὶ τοι κούδεν αἰτία πόλις
 κακῶς κλύουσα διὰ κυβερνήτην κακόν. 880
 ὁ δ' αὖ τρίτος τῶνδ' Ἴππομέδων τοιόσδ' ἔφου·
 παῖς ὦν ἐτόλμησ' εὐθύς οὐ πρὸς ἡδονὰς
 Μουσῶν τραπέσθαι πρὸς τὸ μαλθακὸν βίου,
 ἀγροὺς δὲ ναίων, σκληρὰ τῇ φύσει διδοὺς

que me elogias. Eu mesmo desejo
 falar coisas verdadeiras e justas acerca dos amigos.
 Vês este de divino aspecto que o raio traspassou?¹⁹⁸ 860
 É Capaneu. Sua riqueza era muita, mas ele¹⁹⁹
 era incapaz de ser soberbo com ela. Não tinha
 o espírito em nada maior que o de um pobre,
 e fugia dos que à mesa se envaideciam em excesso²⁰⁰,
 contentando-se com o pouco: não há na gula do ventre 865
 nada virtuoso, mas sim, no satisfazer-se na medida, dizia.
 Era verdadeiro com os amigos, presentes estivessem
 ou não. E não os tinha em grande número.
 Honesto no caráter, afável em sua boca
 Nunca faltou ao prometido nem para com os servos 870
 nem para com os cidadãos. E agora falo do segundo,
 Etéocles, que outra virtude praticava.
 Era jovem, carente em riquezas,
 mas obteve muitas honras na terra dos argivos.
 Frequentemente os amigos lhe ofereciam ouro, 875
 não o aceitava em casa, para não tornar escravos
 seus princípios sob o jugo das riquezas
 Odiava não à cidade, mas os delinquentes,
 já que a cidade nenhuma culpa tinha
 de ser mal falada devido ao mau chefe. 880
 Quanto ao terceiro, Hipomedonte, era desta natureza:
 Desde criança negou-se logo a voltar-se
 aos prazeres das Musas e à vida preguiçosa,
 habitava o campo, fortalecia o corpo,

¹⁹⁸ Aqui começa a oração fúnebre de Adrasto, que é construída através de elogios aos mortos. Eurípides talvez quisesse manter a tradição dos *epitáphoi*, e resgatar a lei de Sólon, que dizia que não se podia falar mal dos mortos na ocasião de seu enterro.

¹⁹⁹ Capaneu é o primeiro a ser listado entre os guerreiros resgatados. Na oração de Adrasto, apenas cinco são citados, pois, dos sete, um era Polinices que, segundo o mito foi enterrado em Tebas por Antígona, e o outro era Anfiarau, que foi engolido pela terra. Vide notas 127, 169 e 196.

²⁰⁰ Há uma incoerência na figura de Capaneu construída por Adrasto na peça de Eurípides em relação aquela construída em *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo. Capaneu foi fulminado pelo raio justamente por cometer um excesso, subindo as escadas para invadir a cidade.

ἔχαιρε πρὸς τάνδρεϊον, ἔς τ' ἄγρας ἰὼν 885
 ἵπποις τε χαίρων τόξα τ' ἐντείνων χεροῖν,
 πόλει παρασχεῖν σῶμα χρήσιμον θέλων.
 ὁ τῆς κυναγοῦ δ' ἄλλος Ἀταλάντης γόνος
 [παῖς] Παρθενοπαῖος, εἶδος ἐξοχώτατος, 890
 Ἄρκας μὲν ἦν, ἐλθὼν δ' ἐπ' Ἰνάχου ῥοὰς
 παιδεύεται κατ' Ἄργος. ἐκτραφεὶς δ' ἐκεῖ
 πρῶτον μὲν, ὡς χρή τοὺς μετοικοῦντας ξένους,
 λυπηρὸς οὐκ ἦν οὐδ' ἐπίφθονος πόλει
 οὐδ' ἐξεριστῆς τῶν λόγων, ὅθεν βαρὺς 895
 μάλιστ' ἂν εἴη δημότης τε καὶ ξένος.
 λόχοις δ' ἐνεστῶς ὥσπερ Ἀργεῖος γεγῶς
 ἤμυνε χώρα, χῶπότ' εὖ πράσσοι πόλις,
 ἔχαιρε, λυπρῶς δ' ἔφερεν, εἴ τι δυστυχοῖ.
 πολλοὺς δ' ἐραστὰς κἀπὸ θηλειῶν ὅσας 900
 ἔχων ἐφρούρει μηδὲν ἐξαμαρτάνειν.
 Τυδέως δ' ἔπαινον ἐν βραχεῖ θήσω μέγαν·
 [οὐκ ἐν λόγοις ἦν λαμπρὸς, ἀλλ' ἐν ἀσπίδι
 δεινὸς σοφιστῆς, πολλὰ τ' ἐξευρεῖν σοφά.]
 [γνώμη δ' ἀδελφοῦ Μελεάγρου λελειμμένος,
 ἴσον παρέσχεν ὄνομα διὰ τέχνης δορός, 905
 εὐρῶν ἀκριβῆ μουσικὴν ἐν ἀσπίδι·]
 φιλότιμον ἦθος πλούσιον, φρόνημα δὲ
 ἐν τοῖσιν ἔργοις, οὐχὶ τοῖς λόγοις, ἴσον.
 ἐκ τῶνδε μὴ θαύμαζε τῶν εἰρημένων,
 Θησεῦ, πρὸ πύργων τοῦσδε τολμῆσαι θανεῖν. 910
 τὸ γὰρ τραφῆναι μὴ κακῶς αἰδῶ φέρει·
 αἰσχύνεται δὲ τὰγάθ' ἀσκήσας ἀνὴρ
 κακὸς γενέσθαι πᾶς τις. ἡ δ' εὐανδρία
 διδακτός, εἴπερ καὶ βρέφος διδάσκεται
 λέγειν ἀκούειν θ' ὧν μάθησιν οὐκ ἔχει. 915
 ἂ δ' ἂν μάθη τις, ταῦτα σφύζεσθαι φιλεῖ

Comprazia-se com as coisas viris, e era afeito à caça. 885
 Gostava de cavalos e armava o arco com as próprias mãos,
 pois queria oferecer à cidade um corpo útil.
 Este outro é o filho da caçadora Atalanta,
 Partenopeu, eminente em beleza.
 Era arcádio, mas veio à corrente do Ínaco 890
 e foi criado em Argos. Alimentado lá,
 primeiramente, como convém a imigrantes,
 não era problemático nem nocivo à cidade,
 nem tampouco pertinaz, o que torna odioso
 ao extremo tanto cidadãos quanto estrangeiros 895
 Colocado no exército como que nascido em Argos,
 lutou pelo país. Se a cidade ia bem,
 alegrava-se, mas dolorosamente sofria, se ela fracassava.
 Tendo sido amado por muitos homens e mulheres,
 Guardou-se para não comenter nenhuma falta. 900
 De Tideu, em breves palavras tecerei grande elogio:
 Não era brilhante em palavras, mas na batalha
 era um hábil mestre, capaz de descobrir muitas manobras.
 Em inteligência ficava atrás do irmão Meleagro,
 mas igual renome conquistou por sua técnica na lança, 905
 conseguindo acurada arte nas armas.
 De caráter afeito à fama, sua coragem
 era semelhante nos feitos, e não nas palavras.
 A partir do que narrei, não estranhes,
 Teseu, que estes ousassem morrer junto às torres. 910
 Pois educar bem traz brios.
 E qualquer homem que pratica o bem
 envergonha-se de ser covarde. A virilidade
 pode ser aprendida, já que a criancinha aprende
 a falar e a escutar o que não tem conhecimento. 915
 E as coisas que se aprende, gosta-se de mantê-las

- πρὸς γῆρας. οὕτω παῖδας εὖ παιδεύετε.
- Χο. ἰὼ τέκνον, δυστυχῆ σ'
 ἔτρεφον, ἔφερον ὑφ' ἥπατος
 πόνους ἐνεγκοῦσ' ἐν ὠδίσι· καὶ νῦν 920
 Ἄιδας τὸν ἐμὸν ἔχει
 μόχθον ἀθλίας, ἐγὼ δὲ
 γηροβοσκὸν οὐκ ἔχω,
 τεκοῦσ' ἅ τάλαινα παῖδα.
- Θη. καὶ μὴν τὸν Οἰκλέους γε γενναῖον τόκον 925
 θεοὶ ζῶντ' ἀναρπάσαντες ἐς μυχοὺς χθονὸς
 αὐτοῖς τεθρίπποις εὐλογοῦσιν ἐμφανῶς·
 τὸν Οἰδίπου τε παῖδα, Πολυνείκην λέγω,
 ἡμεῖς ἐπαινέσαντες οὐ ψευδοίμεθ' ἄν.
 ξένος γὰρ ἦν μοι πρὶν λιπῶν Κάδμου πόλιν 930
 φυγῆ πρὸς Ἄργος διαβαλεῖν ἀυθαίρετος.
 ἀλλ' οἴσθ' ὃ δρᾶσαι βούλομαι τούτων πέρι;
- Αδ. οὐκ οἶδα πλὴν ἓν, σοῖσι πείθεσθαι λόγοις.
- Θη. τὸν μὲν Διὸς πληγέντα Καπανέα πυρὶ
- Αδ. ἢ χωρὶς ἱερὸν ὡς νεκρὸν θάψαι θέλεις; 935
- Θη. ναί· τοὺς δέ γ' ἄλλους πάντας ἐν μιᾷ πυρᾷ.
- Αδ. ποῦ δῆτα θήσεις μνήμα τῷδε χωρίσας;
- Θη. αὐτοῦ παρ' οἴκους τούσδε συμπήξας τάφον.
- Αδ. οὗτος μὲν ἤδη δμωσὶν ἂν μέλοι πόνος.
- Θη. ἡμῖν δέ γ' οἶδε· στειχέτω δ' ἄχθη νεκρῶν. 940
- Αδ. ἴτ', ὃ τάλαιναί μητέρες, τέκνων πέλας.
- Θη. ἦκιστ', Ἄδραστε, τοῦτο πρόσφορον λέγεις.
- Αδ. πῶς; τὰς τεκούσας οὐ χρεῶν ψαῦσαι τέκνων;
- Θη. ὄλοιντ' ἰδοῦσαι τούσδ' ἂν ἠλλοιωμένους.
- Αδ. πικρὰ γὰρ ὄψις αἷμα κῶτειλαὶ νεκρῶν. 945

- até a velhice. Portanto, educai bem os vossos filhos!
- COR. Ó, filho desgraçado
que criei, carreguei no seio
e suportei as dores no parto, e agora 920
Hades detém o meu labor.
Infeliz de mim! Eu já
não tenho quem me alimente na velhice,
embora tenha tido um filho. Ah! Desgraçada!
- TES. Então, o nobre filho de Oicleu 925
os deuses precipitaram-no vivo nas entranhas da terra
com a própria quadriga; e celebram-no visivelmente.
E o filho de Édipo – falo de Polinices –
elogio-o e não seria falso,
pois foi meu hóspede antes de deixar a cidade Cadmeia 930
e fugir para Argos em exílio voluntário.
Mas sabes o que desejo fazer acerca destes?
- ADR. Não sei outra coisa além de obedecer tuas palavras.
- TES. O que foi arrasado pelo fogo de Zeus, Capaneu...
- ADR. Queres enterrá-lo à parte, como cadáver sagrado? 935
- TES. Sim. E os outros todos numa única pira.
- ADR. Onde então colocarás a tumba dele, que ficará separado?
- TES. Aqui mesmo, junto a este templo construirei sua tumba.
- ADR. Desta tarefa já poderiam se encarregar os servos.
- TES. E nós destes. Avance o fardo dos mortos! 940
- ADR. Vinde, ó infelizes mães, aproximai-vos dos vossos filhos!
- TES. De modo algum, Adrasto, é conveniente o que dizes²⁰¹.
- ADR. Como? As que geraram não devem tocar nos filhos?
- TES. Morreriam ao vê-los desfigurados.
- ADR. Dura visão, de fato, o sangue e as feridas dos mortos. 945

²⁰¹ Teseu não permite que as mães se aproximem dos corpos dos filhos para tocá-los. Eurípides pode estar fazendo referência às restrições das leis de Sólon sobre a presença das mulheres nos funerais.

- Θη. τί δῆτα λύπην ταῖσδε προσθεῖναι θέλεις;
 Αδ. νικᾶς. μένειν χρή τλημόνως· λέγει γὰρ εὖ
 Θησεύς· ὅταν δὲ τούσδε προσθῶμεν πυρί,
 ὅστ᾿ προσάξεσθε. ὦ ταλαίπωροι βροτῶν,
 τί κτᾶσθε λόγχας καὶ κατ' ἀλλήλων φόνους 950
 τίθεσθε; παύσασθ', ἀλλὰ λήξαντες πόνων
 ἄστη φυλάσσεθ' ἤσυχαι μεθ' ἡσύχων.
 σμικρὸν τὸ χρήμα τοῦ βίου· τοῦτον δὲ χρή
 ὡς ῥᾶστα καὶ μὴ σὺν πόνοις διεκπερᾶν.
- Χο. οὐκέτ' εὐτεκνος, οὐκέτ' εὐπαις, [στρ. 955
 οὐδ' εὐτυχίας μέτεστίν μοι
 κουροτόκοις ἐν Ἀργείαις·
 οὐδ' Ἄρτεμις λοχία
 προσφθέγγεται' ἂν τὰς ἀτέκνους.
 δυσαίων δ' ὁ βίος, 960
 πλαγκτὰ δ' ὡσεὶ τις νεφέλα
 πνευμάτων ὑπὸ δυσχίμων αἴσσω.
 ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κούρους [ἀντ.
 ἐγεινάμεθ' αἱ ταλαίπωροι
 κλεινοτάτους ἐν Ἀργείοις· 965
 καὶ νῦν ἄπαις ἄτεκνος
 γηράσκω δυστανοτάτως,
 οὔτ' ἐν φθιμένοις
 οὔτ' ἐν ζῶσιν ἴαριθμουμένα,
 χωρὶς δὴ τινα τῶνδ' ἔχουσα μοῖραν. 970
 ὑπολελειμμένα μοι δάκρυα· ἐπὶ δ.
 μέλεα παιδὸς ἐν οἴκοις
 κεῖται μνήματα, πένθιμοι
 κουραὶ καὶ στέφανοι κόμας,

- TES. Por que, então, queres aumentar a dor delas?
- ADR. Vences. Deveis esperar pacientemente, pois bem fala
Teseu. Quando os colocarmos na pira,
levareis os ossos. Ó, míseros mortais,
por que buscais as armas e entregais uns aos outros 950
à morte? Parai! Deixai de lado as desgraças
e preservai vossa cidade em paz com cidadãos pacíficos.
Coisa breve é a vida, e convém percorrê-la
agradavelmente, sem trabalhos.
- COR. Já não tenho nobres e belos filhos,²⁰² Est. 955
já não tenho a felicidade, nem
a fecundidade das mães argivas.
Tampouco Ártemis parteira
saudaria mulheres sem filhos
Ó, vida miserável! 960
Como uma nuvem errante
Sou levada pelos ventos das tormentas.
Sete mães, sete filhos Ant. Est.
geramos, míseras que somos!
os mais ilustres de Argos 965
e agora sem filhos, sem rebentos,
envelheço no maior dos infortúnios.
Não conto nem entre os mortos
nem entre os vivos.
De uns e de outros me separa a Moira. 970
Só me restam as lágrimas, *epodo*
e em casa, a triste lembrança
de meu filho, trajas de luto,
cabelos sem coroas,

²⁰² Nesses versos, as mães lamentam ter perdido sua felicidade entre as mães argivas, pois, em sua idade avançada, não poderão mais gerar filhos. Consideram-se indignas de Ártemis, a deusa que preside os partos e, como uma nuvem errante levada pelos ventos, elas não conseguem mais encontrar seu lugar em seus próprios lares.

λοιβαί τε νεκύων φθιμένων, 975
 αοιδαί θ' ἄς χρυσοκόμας
 Ἀπόλλων οὐκ ἐνδέχεται·
 γόοισι δ' ὀρθρευομένα
 δάκρυσι νοτερόν ἀεὶ πέπλων
 πρὸς στέρνω πτύχα τέγξω.
 καὶ μὴν θαλάμας τάσδ' ἔσορῶ δὴ 980
 Καπανέως ἤδη τύμβον θ' ἱερὸν
 μελάθρων τ' ἐκτὸς
 Θησέως ἀναθήματα νεκροῖς,
 κλεινὴν τ' ἄλοχον τοῦ καπφθιμένου
 τοῦδε κεραυνῶ πέλας Εὐάδνην, 985
 ἦν Ἴφις ἄναξ παῖδα φυτεύει.
 τί ποτ' αἰθερίαν ἔστηκε πέτραν,
 ἢ τῶνδε δόμων ὑπερακρίζει,
 τήνδ' ἐμβαίνουσα κέλευθον;

ΕΥΑΔΝΗ

τί φέγγος, τίν' αἴγλαν [στρ. β' 990
 ἐδίφρευε τόθ' ἄλιος
 σελάνα τε κατ' αἰθέρα,
 †λαμπάδ' ἴν' ὠκυθόαι νύμφαι,
 ἰπτεύουσι δι' ὀρφνας,
 ***ἀνίκα γάμων 995
 τῶν ἐμῶν πόλις Ἄργους
 αοιδάς, εὐδαιμονίας,
 ἐπύργωσεν ἔμοι γαμέτα
 χαλκεοτευχοῦς Καπανέως;
 πρόσέβαν δρομάς ἐξ ἐμῶν 1000
 οἴκων ἐκβακχευσαμένα,
 πυρὸς φῶς τάφον τε

libações para os corpos dos mortos, 975
 cantos que o deus de cabelos dourados,
 Apolo, não quer aceitar.
 Velando entre lamentos até o amanhecer
 com as lágrimas constantes molharei
 as úmidas pregas das vestes contra o peito.
 E já vejo este tálamo 980
 de Capaneu e seu túmulo sagrado
 fora deste recinto,
 oferta de Teseu aos mortos,
 e a ilustre esposa do que foi fulminado
 pelo raio, Evádne, aqui perto, 985
 a filha que o soberano Ífis gerou.
 Por que está na rocha elevada,²⁰³
 que se ergue deste templo?
 E por que fez essa subida?

EVÁDNE

Um esplendor, um brilho Est. 2. 990
 espalhavam com seu carro Hélio
 e Selene pelo Éter,
 onde ligeiras ninfas conduziam²⁰⁴
 a luz pela escuridão,
 ***quando devido²⁰⁵ 995
 a felicidade do meu
 casamento a cidade de Argos
 elevava cantos, e por meu marido
 Capaneu, de brônzea armadura.
 Cheguei às pressas de minha 1000
 casa em delírio bacante,
 procurando a chama de

²⁰³ Ovídio, em sua *Arte de Amar* (3. 21-22) faz referência a esta cena de Evádne.

²⁰⁴ Essa passagem é considerada corrompida por alguns tradutores. Collard interpreta *nýmphai* como jovens donzelas que portavam tochas nas festas das bodas.

²⁰⁵ A lacuna presente neste verso interfere na compreensão do restante da frase.

- ματεύσουσα τὸν αὐτόν,
 ἐς Ἴαιδαν καταλύσουσ' ἔμμοχθον
 βίοτον αἰῶνός τε πόνους· 1005
 ἥδιστος γάρ τοι θάνατος
 συνθνήσκειν θνήσκουσι φίλοις,
 εἰ δαίμων τάδε δὴ κραίνοι..
- Xo. καὶ μὴν ὄρᾳς τήνδ' ἦς ἐφέστηκας πέλας
 πυράν, Διὸς θησαυρόν, ἔνθ' ἔνεστι σὸς 1010
 πόσις δαμασθεὶς λαμπάσιν κεραυνίοις.
- Eu. ὄρῳ δὴ τελευτάν, [ἀντ. β'
 ἴν' ἔστακα· τύχα δέ μοι
 ξυνάπτοι ποδός· ἀλλὰ τῆς 1015
 εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὀρ-
 μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας,
 πηδήσασα πυρὸς ἔσω,
 σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῶ
 πόσει συμμείξασα, φίλον 1020
 χρῶτα χρωτὶ πέλας θεμένα,
 Περσεφονείας θαλάμους,
 σὲ τὸν θανόντ' οὐποτ' ἐμᾶ
 προδοῦσα ψυχᾶ κατὰ γᾶς.
 ἴτω φῶς γάμοι τε· 1025
 εἴθε τινὲς εὖναι
 δικαίων ὑμεναίων
 ἐν Ἄργει
 φανῶσιν τέκνοισιν ἴό σὸς δ'
 **εὐναῖος γαμέτας
 συντηχθεὶς αὔραις ἀδόλοι
 γενναίας ἀλόχῳ ψυχᾶς. 1030

- seu túmulo,
 libertando dos trabalhos no Hades
 a vida, e de penas a existência. 1005
 Pois a mais doce morte
 é morrer com os amados que morrem,
 se um deus isso ordenou.
- COR. Pois vês perto de onde te encontras
 a pira, tesouro de Zeus, e dentro está o teu 1010
 esposo, morto pelos clarões do raio.
- EVA. Já vejo o desenlace, Est. 2.
 de onde estou: a sorte
 guia meus passos, mas²⁰⁶
 em favor da glória. Daqui 1015
 desta rocha me atirarei,
 lançando-me na pira,
 e entre as chamas ardentes, juntarei
 o corpo ao do amado esposo, 1020
 colocando minha carne junto a sua carne
 no tálamo de Perséfone.
 Ainda que morto sob a terra,
 a ti jamais trairei em minha alma.
 Ide, luz do dia, ide núpcias!²⁰⁷ 1025
 Oxalá leitos nupciais
 de justos himeneus
 em Argos
 surjam para meus filhos.
 Pois este leito, meu esposo,
 será dissolvido nas brisas puras
 com a alma de tua nobre esposa. 1030

²⁰⁶ Neste verso, seguimos a lição de Murray (1913), que traz, no original *ἀλλὰ τῆς*, em vez de *ἄλματι*, como na edição que utilizamos.

²⁰⁷ O intervalo dos versos 1025 e 1030 são de difícil compreensão.

Χο. καὶ μὴν ὄδ' αὐτὸς σὸς πατὴρ βαίνει πέλας
 γεραιὸς Ἴφις ἐς νεωτέρους λόγους,
 οὓς οὐ κατειδῶς πρόσθεν ἀλγήσει κλύων.

ΙΦΙΣ

ὦ δυστάλαιναί, δυστάλας δ' ἐγὼ γέρων,
 ἦκω διπλοῦν πένθημα δομάτων ἔχων, 1035
 τὸν μὲν θανόντα παῖδα Καδμείων δορὶ

Ἐτέοκλον ἐς γῆν πατρίδα ναυσθλώσων νεκρόν,
 ζητῶν τ' ἐμὴν παῖδ', ἣ δόμων ἐξώπιος
 βέβηκε πηδήσασα Καπανέως δάμαρ,
 θανεῖν ἐρῶσα σὺν πόσει. χρόνον μὲν οὖν 1040
 τὸν πρόσθ' ἐφρουρεῖτ' ἐν δόμοις· ἐπεὶ δ' ἐγὼ
 φυλακὰς ἀνῆκα τοῖς παρεστῶσιν κακοῖς,
 βέβηκεν. ἀλλὰ τῆδέ νιν δοξάζομεν
 μάλιστ' ἂν εἶναι· φράζετ' εἰ κατείδετε.

Ευ. τί τάσδ' ἐρωτᾶς; ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἔπι 1045
 ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανέως ὑπὲρ πυρᾶς
 δύστηνον αἰώρημα κουφίζω, πάτερ.

Ιφ. τέκνον, τίς αὔρα; τίς στόλος; τίνοσ χάριν
 δόμων ὑπεκβᾶσ' ἦλθες ἐς τήνδε χθόνα;

Ευ. ὀργὴν λάβοις ἂν τῶν ἐμῶν βουλευμάτων 1050
 κλύων· ἀκοῦσαι δ' οὐ σε βούλομαι, πάτερ.

Ιφ. τί δ'; οὐ δίκαιον πατέρα τὸν σὸν εἰδέναι;

Ευ. κριτῆς ἂν εἴης οὐ σοφὸς γνώμης ἐμῆς.

Ιφ. σκευῆ δὲ τῆδε τοῦ χάριν κοσμεῖς δέμας;

Ευ. θέλει τι κλεινὸν οὗτος ὁ στολμός, πάτερ. 1055

Ιφ. ὡς οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ πένθιμος πρέπεις ὄραν.

Ευ. ἐς γάρ τι πρᾶγμα νεοχμὸν ἐσκευάσμεθα.

Ιφ. κάπειτα τύμβῳ καὶ πυρᾷ φαίνη πέλας;

COR. Mas este é teu pai em pessoa que se aproxima,
o velho Ífis, ao encontro de tuas recentes palavras
que não conhece ainda, mas se afligirá ao ouvi-las.

ÍFIS

Ó, infelizes, e infeliz velho que sou!

Venho com uma dupla dor pelos de minha casa: 1035

o que morreu pela lança cadmeia,

Etéocles, para levar seu corpo para a terra pátria,

e também à procura de minha filha, que escapou

de casa, a esposa de Capaneu,

desejando morrer com o marido. Durante um tempo, 1040

antes, vigiei-a em casa, mas quando

afrouxei a vigilância ante os males presentes,

ela saiu. Penso, contudo, que ela

poderia estar por aqui. Dizei-me se a vistes.

EVA. Por que perguntas a elas? Estou sobre esta rocha 1045

como ave sobre a pira de Capaneu

levantando um voo sinistro, pai.

IFI. Filha, que ares são esses? Que viagem é essa? Por que razão²⁰⁸
escapaste de casa e vieste para esta terra?

EVA. Ficarias tomado de ira se ouvisses minhas 1050

resoluções. Não quero que as ouças, pai.

IFI. Por quê? Não é justo que teu pai saiba?

EVA. Não serias sábio juiz de meus pensamentos.

IFI. E por que adornas o corpo com esse traje?

EVA. Este traje, pai, visa a um feito glorioso. 1055

IFI. Não vejo como te apresentas enlutada pelo teu marido.

EVA. É que estou vestida para uma ação inesperada²⁰⁹.

IFI. E ficas perto de um túmulo e de uma pira?

²⁰⁸ Em grego, a direção do pensamento de alguém pode ser expressa por uma metáfora náutica, como a direção do vento. As palavras *pneûma* e *psyké* (alma, mente) sugerem a noção de “ar” e, por isso, a imagem é bem empregada.

²⁰⁹ Há uma ambiguidade na palavra *neochmón*, que pode também significar “drástico”, “calamitoso”, o que está por trás da intenção de Evádne.

- Ευ. ἐνταῦθα γὰρ δὴ καλλίνικος ἔρχομαι.
- Ιφ. νικῶσα νίκην τίνα; μαθεῖν χρήζω σέθεν. 1060
- Ευ. πάσας γυναῖκας ἃς δέδορκεν ἥλιος.
- Ιφ. ἔργοις Ἀθάνας ἢ φρενῶν εὐβουλία;
- Ευ. ἀρετῇ· πόσει γὰρ συνθανοῦσα κείσομαι.
- Ιφ. τί φῆς; τί τοῦτ' αἰνιγμα σημαίνεις σαθρόν;
- Ευ. ἄσσω θανόντος Καπανέως τήνδ' ἐς πυράν. 1065
- Ιφ. ὦ θύγατερ, οὐ μὴ μῦθον ἐς πολλοὺς ἐρεῖς;
- Ευ. τοῦτ' αὐτὸ χρήζω, πάντας Ἀργείους μαθεῖν.
- Ιφ. ἀλλ' οὐδέ τοί σοι πείσομαι δρώση τάδε.
- Ευ. ὅμοιον· οὐ γὰρ μὴ κίχης μ' ἐλὼν χερί.
καὶ δὴ παρῆται σῶμα σοὶ μὲν οὐ φίλον, 1070
ἡμῖν δὲ καὶ τῷ συμπυρομένῳ πόσει.
- Χο. ἰώ, γύναι, δεινὸν ἔργον ἐξειργάσω.
- Ιφ. ἀπωλόμην δύστηνος, Ἀργείων κόραι.
- Χο. ἔξ, σχέτλια τάδε παθῶν,
τὸ πάντολμον ἔργον ὄψει τάλας. 1075
- Ιφ. οὐκ ἄν τιν' εὐροῖτ' ἄλλον ἀθλιώτερον.
- Χο. ἰὼ τάλας·
μετέλαχες τύχας Οἰδιπόδα, γέρον,
μέρος καὶ σὺ καὶ πόλις ἐμὰ τλάμων.
- Ιφ. οἴμοι· τί δὴ βροτοῖσιν οὐκ ἔστιν τόδε, 1080
νέους δις εἶναι καὶ γέροντας αὖ πάλιν;
ἀλλ' ἐν δόμοις μὲν ἦν τι μὴ καλῶς ἔχη,
γνώμαισιν ὑστέραισιν ἐξορθούμεθα,
αἰῶνα δ' οὐκ ἔξεστιν. εἰ δ' ἤμεν νέοι
δις καὶ γέροντες, εἴ τις ἐξημάρτανε, 1085
διπλοῦ βίου λαχόντες ἐξωρθούμεθ' ἄν.
ἐγὼ γὰρ ἄλλους εἰσορῶν τεκνουμένους
παίδων ἐραστής ἤ πόθω τ' ἀπωλλύμην.

- EVA. Pois aqui alcançarei a mais bela vitória.
- IFI. Alcançar vitória sobre quem? Quero saber de ti. 1060
- EVA. Sobre todas as mulheres que o sol já contemplou.
- IFI. Nos trabalhos de Atena ou na prudência da mente?
- EVA. Em virtude. Pois com meu esposo morrerei.
- IFI. Que dizes? Que engima funesto é esse que revelas?
- EVA. Vou lançar-me à pira do falecido Capaneu. 1065
- IFI. Ó, filha! Não digas essas palavras diante dessa multidão.
- EVA. É isso mesmo que quero, que todos os argivos saibam.
- IFI. Mas jamais aceitarei que tu faças isso²¹⁰.
- EVA. Tanto faz. Não conseguirás agarrar-me com as mãos
E já cai meu corpo – para ti nada agradável – 1070
mas sim para meu esposo, que queima junto comigo.
- COR. Ah, mulher, terrível obra realizaste!
- IFI. Estou arruinado! Desgraçado que sou, mulheres argivas!
- COR. Ai, ai! Cruéis estas desgraças que sofres,
Contemplaste um feito audacioso, infeliz de ti! 1075
- IFI. Não encontrarias outro mais miserável!
- COR. Ó, infeliz!
Na sorte de Édipo, ancião, tomaste
parte, tu e minha desventurada cidade.
- IFI. Ai de mim! Por que não é possível aos mortais²¹¹ 1080
ser duas vezes jovem e novamente envelhecer?
Pois se em casa há algo que não está bem,
com reflexões posteriores consertamos,
mas na vida não é possível. Se fóssemos jovens
e velhos duas vezes, quando alguém cometesse um erro, 1085
tendo duas vezes uma vida, poderíamos consertar.
Eu, por meu lado, quando via os outros gerarem filhos
tinha anseio de filhos e me consumia nesse desejo.

²¹⁰ É provável que Ífis tenha avançado para agarrar Evádne pela mão na tentativa de impedi-la no suicídio.

²¹¹ O discurso de Ífis traduz bem o pensamento de Eurípides sobre a fatal impossibilidade de voltar atrás nos assuntos da vida para corrigir os erros. Além disso, estruturalmente, possui uma versificação bastante fluida e bem construída.

- εἰ δ' ἐς τόδ' ἦλθον κάξεπειράθην τέκων
 οἷον στέρεσθαι πατέρα γίγνεται τέκνων, 1090
 οὐκ ἄν ποτ' ἐς τόδ' ἦλθον εἰς ὃ νῦν κακόν·
 ὅστις φυτεύσας καὶ νεανίαν τεκῶν
 ἄριστον, εἶτα τοῦδε νῦν στερίσκομαι.
 εἶέν· τί δὴ χρῆ τὸν ταλαίπωρόν με δρᾶν;
 στείχειν πρὸς οἴκους; κᾶτ' ἐρημίαν ἴδω 1095
 πολλῶν μελάθρων, ἀπορίαν τ' ἐμῷ βίῳ;
 ἢ πρὸς μέλαθρα τοῦδε Καπανέως μόλω;
 ἦδιστα πρὶν γε δῆθ', ὅτ' ἦν παῖς ἦδε μοι.
 ἀλλ' οὐκέτ' ἔστιν, ἢ γ' ἐμὴν γενειάδα
 προσήγετ' αἰεὶ στόματι καὶ κᾶρα τόδε 1100
 κατεῖχε χειρὶ· πατρὶ δ' οὐδὲν ἦδιον
 γέροντι θυγατρός· ἀρσένων δὲ μείζονες
 ψυχαί, γλυκεῖαι δ' ἦσσαν ἐς θωπεύματα.
 οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξετ' ἐς δόμους;
 σκότῳ δὲ δώσετ'· ἔνθ' ἀσιτίαις ἐμὸν 1105
 δέμας γεραιὸν συντακεῖς ἀποφθερῶ.
 τί μ' ὠφελήσει παιδὸς ὀστέων θιγεῖν;
 ὧ̄ δυσπάλαιστον γῆρας, ὡς μισῶ σ' ἔχων,
 μισῶ δ' ὅσοι χρήζουσιν ἐκτείνειν βίον,
 βρωτοῖσι καὶ ποτοῖσι καὶ μαγεύμασι 1110
 παρεκτρέποντες ὀχετὸν ὥστε μὴ θανεῖν·
 οὐς χρῆν, ἐπειδὴν μηδὲν ὠφελῶσι γῆν,
 θανόντας ἔρρειν κάκποδῶν εἶναι νέοις.
 Χο ἰὼ ἰώ.
 τάδε δὴ παίδων καὶ δὴ φθιμένων 1115
 ὅστ᾽ ἀφέρεται. λάβετ', ἀμφίπολοι,
 γραίας ἀμενοῦς οὐ γὰρ ἔνεστιν
 ῥώμη παίδων ὑπὸ πένθους

- Se tivesse chegado a experimentar, tornando-me pai,
o que vem a ser para um pai ficar privado dos filhos, 1090
jamais teria chegado a esta desgraça:
gerar um filho jovem e
notável, e agora ficar privado dele²¹².
Pois bem, que devo fazer, desgraçado que sou?
Voltar para casa e contemplar a grande 1095
solidão da casa e a angústia em minha vida?
Ou ir a casa deste, Capaneu?
Antes era muito agradável, quando minha filha vivia,
mas ela não mais existe, ela que minha barba
sempre beijava com sua boca, e esta minha cabeça 1100
sustinha em suas mãos. Nada é mais doce para um pai
já velho, do que sua filha. As almas dos homens são mais
fortes, mas menos doces para afagos.
Não me levareis o mais rápido possível para casa?
E não me entregareis à escuridão? Lá, definhando, 1105
reduzirei à inanição meu velho corpo.
De quê me servirá tocar os ossos de minha filha?
Ó, como odeio a implacável velhice que me toma,
E odeio os que querem esticar a vida
com comidas, bebidas e sortilégios, 1110
desviando seu curso para não morrer.
Eles deveriam, já que de nada servem para a terra,
morrer, desaparecer, deixar o caminho livre aos jovens.
- COR. Ai de mim! Ai de mim!
Os ossos dos nossos filhos²¹³ 115
mortos já são trazidos. Tomai, servas,
uma débil velha, pois não tenho mais
forças devido à dor pelos filhos

²¹² Aqui Ífis está se referindo a Etéocles, seu filho, que foi na expedição a Tebas. É homônimo de Etéocles, irmão de Polinices.

²¹³ Os filhos dos mortos estariam sendo vistos entrarem nessa cena carregando as urnas com os ossos dos pais retirados das cinzas.

πολλοῦ τε χρόνου ζώσης μέτρα δὴ
καταλειβομένης τ' ἄλγεσι πολλοῖς.
τί γὰρ ἂν μείζον τοῦδ' ἔτι θνατοῖς
πάθος ἐξεύροις
ἢ τέκνα θανόντ' ἐσιδέσθαι;

1120

ΠΑΙΔΕΣ

φέρω φέρω, [στρ. α'
τάλαινα μᾶτερ, ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη,
βάρος μὲν οὐκ ἀβριθὲς ἀλγέων ὕπερ,
ἐν δ' ὀλίγῳ τὰμὰ πάντα συνθείς.

1125

Χο. ἰὼ ἰώ,
πᾶ δάκρυα φέρεις φίλα
ματρὶ τῶν ὀλωλότων;
σποδοῦ τε πλῆθος ὀλίγον ἀντὶ σωμάτων
εὐδοκίμων δῆποτ' ἐν Μυκῆναις;

1130

Πα. α' παπαῖ, παπαῖ. [ἀντ. α'
ἐγὼ δ' ἔρημος ἀθλίου πατρὸς τάλας
ἔρημον οἶκον ὀρφανεύσομαι λαβών,
οὐ πατρὸς ἐν χερσὶ τοῦ τεκόντος.

Χο. α' ἰὼ ἰώ·
ποῦ δὲ πόνος ἐμῶν τέκνων,
ποῦ νυχευμάτων χάρις;
τροφαί τε ματρὸς ἄυπνά τ' ὀμμάτων τέλη,
καὶ φίλαι προσβολαὶ προσώπων;

1135

Πα. β' βεβᾶσιν, οὐκέτ' εἰσι σοι, μᾶτερ, τέκνα [στρ. β'
βεβᾶσιν. αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη,

Χο. β' πυρὸς τετακότας σποδῶ·
ποτανοὶ δ' ἤγνυσαν τὸν Ἄιδαν.

1140

Πα. γ' πάτερ, τῶν σῶν κλύεις τέκνων γόους;
ἄρ' ἀσπιδοῦχος ἔτι ποτ' ἀντιτίσσομαι
σὸν φόνον Χο. εἰ γὰρ γένοιτο τεκνῶν.

1145

Longa já é a medida do tempo que vivo
e entre muitas dores desmancho-me em lágrimas.

Pois que pena maior entre os mortais 1120
poderia achar,
do que contemplar os filhos mortos?

CORO DE CRIANÇAS

Trago, trago Est. 1
infeliz mãe, os restos de meu pai da pira.
fardo que não é leve devido à nossa dor, 1125
e dentro em pouco reuni tudo o que é meu.

COR. Ai de mim! Ai de mim!
Filho! Trazes lágrimas às amadas
mães dos que pereceram.
Pequeno punhado de cinzas em vez dos corpos,²¹⁴ 1130
honrados que eram em Micenas!

CRI. Sem filhos, sem filhos tu Ant. Est. 1
e eu sozinho, sem meu pobre pai, infeliz de mim!
serei um órfão ocupando uma casa deserta,
sem os abraços do pai que me gerou.

COR. Ai, Ai de mim!
Onde estão as penas pelos meus filhos? 1135
Onde a recompensa pelo parto,
o alimento materno, o desvelo dos meus olhos insones?
Onde estão os beijos carinhosos no rosto?

CRI. Foram-se, não mais existem para ti, mãe, os filhos Est. 2.
se foram. O Éter já os tem.

COR. Consumidos pelo fogo em cinzas,
Alados alcançaram o Hades. 1140

CRI. Pai, ouvis os gemidos dos teus filhos?
Acaso, com escudo empunhado vingarei
tua morte? COR. Assim aconteça, filho. 1145

²¹⁴ Essa passagem é bastante semelhante com uma passagem do *Agamêmnon*, de Ésquilo no intervalo do versos 424-430.

- Πα. ἔτ' ἂν θεοῦ θέλοντος ἔλθοι δίκαια
πατρῶος· οὐπω κακὸν τόδ' εὔδει. [ἀντ. β']
- Χο. αἰαῖ γόων· ἄλις τύχας,
ἄλις δ' ἀλγέων ἐμοὶ πάρεστιν. 1150
- Πα. ἔτ' Ἀσωποῦ με δέξεται γάνος
χαλκείοις ὄπλοις Δαναϊδῶν στρατηλάταν,
Χο. τοῦ φθιμένου πατρὸς ἐκδικαστάν.
- Πα. ἔτ' εἰσορᾷν σε, πάτερ, ἐπ' ὀμμάτων δοκῶ . [στρ. γ']
Χο. φίλον φίλημα παρὰ γένυν τιθέντα σόν. 1155
- Πα. λόγων δὲ παρακείμενον σῶν
ἀέρι φερόμενον οἴχεται.
Χο. δυοῖν δ' ἄχη, ματρί τ' ἔλιπε,
σέ τ' οὐποτ' ἄλγη πατρῶα λείψει.
- Πα. ἔχω τοσόνδε βάρος ὅσον μ' ἀπώλεσεν. [ἀντ. γ']
Χο φέρ', ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλω σποδὸν τέννου. 1160
- Πα. ἔκλαυσα τόδε κλύων ἔπος
στυγνότατον· ἔθιγέ μου φρενῶν.
Χο. ὦ τέκνον, ἔβας· οὐκέτι φίλον
φίλας ἄγαλμ' ὄνομαί σε ματρός.
- Θη. Ἄδραστε καὶ γυναῖκες Ἀργεῖαι γένος, 1165
ὄρατε παῖδας τούσδ' ἔχοντας ἐν χεροῖν
πατέρων ἀρίστων σώμαθ' ὧν ἀνειλόμην·
τούτοις ἐγὼ σφε καὶ πόλις δωρούμεθα.
ὕμᾳς δὲ τῶνδε χρὴ χάριν μεμνημένους
σφύζειν, ὀρῶντας ὧν ἐκύρσατ' ἐξ ἐμοῦ, 1170
παισὶν θ' ὑπειπεῖν τούσδε τοὺς αὐτοὺς λόγους,
τιμᾶν πόλιν τήνδ', ἐκ τέκνων ἀεὶ τέκνοις
μνήμην παραγγέλλοντας ὧν ἐκύρσατε.
Ζεὺς δὲ ξυνίσταρ οἱ τ' ἐν οὐρανῷ θεοὶ
οἴων ὑφ' ἡμῶν στείχεται ἠξιωμένοι. 1175

- CRI. Com a benevolência do deus chegará a justiça
para meu pai. Nunca acabará esse mal? Ant. Est. 2.
- COR. Ai, ai! Minha sorte! Quanto gemido
e quanta dor sentimos pelos nossos! 1150
- CRI. O Asopo ainda me receberá
com brônzeo escudo como comandante dos Danaídos.
- COR. Vingador da morte do pai.
- CRI Parece que ainda te vejo, pai, com meus olhos... Est. 3.
- COR. Dando amáveis beijos na tua bochecha 1155
- CRI. E o estímulo de tuas palavras
se foram, levados pelo vento.
- COR. Para os dois há dores: tua mãe deixou
e a ti também nunca deixará o pesar pelo teu pai.
- CRI. Sinto peso tão grande a me aniquilar. Ant. Est. 3.
- COR. Traz, coloca junto ao meu peito as cinzas de meu filho. 1160
- CRI. Choro ao ouvir essas palavras
tão tristes. Elas tocam meu coração.
- COR. Ó, filho amado, partiste. Nunca mais
tua mãe verá tua imagem querida.
- TES. Adrasto e mulheres de linhagem argiva,²¹⁵ 1165
vede as crianças que têm nas mãos
o corpo dos valorosos pais que recuperei
A eles eu e a cidade presenteamos.
E vós, em memória deste favor, deveis
manter em mente o que obtiveram de mim 1170
e dizer para estas crianças estas palavras:
honrem esta cidade, de pais a filhos,
e transmitam a lembrança do que obtivestes.
Seja Zeus e os deuses do céu testemunhas
do tipo de favor que obtivestes de nós. 1175

²¹⁵ É provável que Eurípides esteja fazendo uma referência à aliança feita com Argos durante a Guerra do Peloponeso em 420. Essa aliança pode ter influenciado Eurípides, já que a data da peça se aproxima desse período.

- Αδ. Θησεῦ, ξύνισμεν πάνθ' ὅσ' Ἀργεῖαν χθόνα
 δέδρακας ἐσθλὰ δεομένην εὐεργετῶν,
 χάριν τ' ἀγήρων ἔξομεν· γενναῖα γὰρ
 παθόντες ὑμᾶς ἀντιδρᾶν ὀφείλομεν.
- Θη. τί δῆτ' ἔθ' ὑμῖν ἄλλ' ὑπουργῆσαί με χρή; 1180
- Αδ. χαῖρ'· ἄξιος γὰρ καὶ σὺ καὶ πόλις σέθεν.
- Θη ἔσται τάδ'· ἀλλὰ καὶ σὺ τῶν αὐτῶν τύχοις.

ΑΘΗΝΑ

- ἄκουε, Θησεῦ, τούσδ' Ἀθηναίας λόγους,
 ἃ χρή σε δρᾶσαι, δρῶντα δ' ὠφελεῖν τάδε.
 μὴ δῶς τάδ' ὅστ' αὖ τοῖσδ' ἐς Ἀργεῖαν χθόνα 1185
 παισὶν κομίζειν ῥαδίως οὕτω μεθείς,
 ἀλλ' ἀντὶ τῶν σῶν καὶ πόλεως μοχθημάτων
 πρῶτον λάβ' ὄρκον. τόνδε δ' ὀμνύναι χρεῶν
 Ἄδραστον· οὗτος κύριος, τύραννος ὢν,
 πάσης ὑπὲρ γῆς Δαναϊδῶν ὀρκωμοτεῖν. 1190
 ὁ δ' ὄρκος ἔσται, μήποτ' Ἀργεῖους χθόνα
 ἐς τήνδ' ἐποίσειν πολέμιον παντευχίαν,
 ἄλλων τ' ἰόντων ἐμποδῶν θήσειν δόρυ.
 ἦν δ' ὄρκον ἐκλιπόντες ἔλθωσιν, πόλιν
 κακῶς ὀλέσθαι πρόστρεπ' Ἀργείων χθόνα. 1195
 ἐν ᾧ δὲ τέμνειν σφάγια χρή σ', ἄκουέ μου.
 ἔστιν τρίπους σοι χαλκόπους ἔσω δόμων,
 ὃν Ἴλιου ποτ' ἐξαναστήσας βάθρα
 σπουδῆν ἐπ' ἄλλην Ἡρακλῆς ὀρμώμενος
 στησαί σ' ἐφεῖτο Πυθικὴν πρὸς ἐσχάραν. 1200
 ἐν τῷδε λαιμοῦς τρεῖς τριῶν μῆλων τεμῶν
 ἔγγραψον ὄρκους τρίποδος ἐν κοίλῳ κύτει,
 κάπειτα σῶζειν θεῶ δὸς ᾧ Δελφῶν μέλει,
 μνημεῖά θ' ὄρκων μαρτύρημά θ' Ἑλλάδι.

- ADR. Teseu, sabemos de tudo o que à terra argiva
concedeste, quando precisava de um bravo benfeitor.
Conservaremos perpétua gratidão, pois o bom trato
que recebemos obriga-nos a ser gratos.
- TES. E em que outra coisa devo ainda vos ajudar? 1180
- ADR. Sede felizes! Pois dignos são tu e a tua cidade.
- TES. Assim seja, e que tu também tenhas a mesma sorte.

ATENA

Escuta, Teseu, estas palavras de Atena,
que deves por em prática e serão úteis se o fizeres.
Não dês os ossos às crianças para que à terra argiva 1185
os levem, nem o consitas tão facilmente.
Mas antes, por teus trabalhos e da cidade,
toma-lhes primeiro um juramento, e este deve ser em nome
de Adrasto, pois ele é o soberano e, sendo rei,
em nome de todos os Danaídos jurará. 1190
e a fórmula será: “Nunca os argivos a esta
terra farão guerra em marcha hostil,
e se outros o fizerem, imediatamente tomarão a lança.
e se, transgredindo o juramento, atacarem a cidade,
imprecai para que a terra argiva seja destruída miseravelmente”.²¹⁶ 1195
Escuta também de mim como deves imolar as vítimas:
Há uma trípode de brônzeos pés dentro do templo,
que, depois de destruir os alicerces de Ílion,
ao empreender outro trabalho, Hércules
te entregou para colocares junto ao altar Pítico. 1200
Nele corta as três gargantas das três ovelhas,
grava o juramento na superfície côncava da trípode,²¹⁷
e depois leva para a guarda do deus que preside Delfos
como memória do juramento e testemunho para a Hélade.
1205

²¹⁶ A deusa Atena, aparecendo *ex machina* na peça, formaliza a aliança entre as duas cidades.

²¹⁷ Era conhecido em Atenas o costume de gravar os tratados e expô-los na ágora para o conhecimento de toda a cidade.

- ἦ δ' ἄν διοίξης σφάγια καὶ τρώσης φόνον
 ὀξύστομον μάχαιραν ἐς γαίης μυχοῦς
 κρύψον παρ' αὐτὰς ἑπτὰ πυρκαϊὰς νεκρῶν·
 φόβον γὰρ αὐτοῖς, ἦν ποτ' ἔλθωσιν πόλιν,
 δειχθεῖσα θήσει καὶ κακὸν νόστον πάλιν.
 δράσας δὲ ταῦτα πέμπε γῆς ἔξω νεκρούς. 1210
- τεμένη δ', ἴν' αὐτῶν σώμαθ' ἠγνίσθη πυρί,
 μέθες παρ' αὐτὴν τρίοδον Ἴσθμίας θεοῦ·
 σοὶ μὲν τάδ' εἶπον· παισὶ δ' Ἀργείων λέγω·
 πορθήσεθ' ἠβήσαντες Ἴσμηνοῦ πόλιν,
 πατέρων θανόντων ἐκδικάζοντες φόνον, 1215
 σύ τ' ἀντὶ πατρός, Αἰγιαλεῦ, στρατηλάτης
 νέος καταστάς, παῖς τ' ἀπ' Αἰτωλῶν μολῶν
 Τυδέως, ὃν ὠνόμαζε Διομήδην πατὴρ.
 ἀλλ' οὐ φθάνειν χρὴ συσκιάζοντας γένυν
 καὶ χαλκοπληθῆ Δαναϊδῶν ὀρμᾶν στρατὸν 1220
 ἐπτάστολον πύργωμα Καδμείων ἐπι·
 πικροὶ γὰρ αὐτοῖς ἦξετ', ἐκτεθραμμένοι
 σκύμνοι λεόντων, πόλεος ἐκπορθήτορες.
 κούκ ἔστιν ἄλλως· Ἐπίγονοι δ' ἄν' Ἑλλάδα
 κληθέντες ὦδᾶς ὑστέροισι θήσετε· 1225
 τοῖον στράτευμα σὺν θεῷ πορεύσετε.
- Θη. δέσποιν' Ἀθάνα, πείσομαι λόγοισι σοῖς·
 σὺ γὰρ μ' ἀνορθοῖς, ὥστε μὴ ῥαμαρτάνειν·
 καὶ τόνδ' ἐν ὄρκοις ζεύξομαι· μόνον σύ με
 ἐς ὀρθὸν ἴστη· σοῦ γὰρ εὐμενοῦς πόλει 1230
 οὔσης τὸ λοιπὸν ἀσφαλῶς οἰκήσομεν.
- Χο. στείχωμεν, Ἄδρασθ', ὄρκια δῶμεν
 τῷδ' ἀνδρὶ πόλει τ'· ἄξια δ' ἡμῖν
 προμεμοχθήκασι σέβεσθα.

- O objeto com o qual abres e matas a vítima, 1205
 a adaga afiada, nas entranhas da terra
 esconde-a, junto das sete pira dos mortos.²¹⁸
 Pois terão medo se alguma vez atacarem a cidade
 e lhes for mostrado, causando-lhes sinistro retorno.
 Feitas estas coisas, dispensa desta terra os mortos, 1210
 e o terreno onde seus corpos foram purificados pelo fogo
 dedica ao deus junto dos três caminhos do Ístmo.
 Isso é o que disse. Afora digo às crianças argivas:
 Quando chegardes à mocidade, destruireis a cidade de Ismeno,
 Vingando-se de forma justa pela morte de vossos pais, 1215
 Tu, Egialeu, no lugar de teu pai será colocado como
 novo comandante, e da Etólia te acompanhará
 o filho de Tideu, a quem o pai chamou Diomedes.
 Mas não deveis, antes que sombreie tua barba, antecipar-vos
 e avançar com o exército Danaído armado de bronze 1220
 contra a cidade cadmeia de sete portas.
 Amargo para eles será quando chegardes, criados
 como filhotes de leões, conquistadores da cidade.
 E não será de outro modo. Na Grécia, Epígonos²¹⁹
 sereis chamados e celebrados com cantos pelos que virão 1225
 Esta será a expedição ajudada pelos deuses.
- TES. Soberana Atena, convenço-me por tuas palavras,
 pois me guias para que não erre.
 E este²²⁰ ligarei ao juramento. Peço-te apenas que me
 ponhas no caminho. Pois contigo, benévola à cidade, 1230
 viveremos seguramente no futuro.
- COR. Marchemos, Adrasto, façamos o juramento
 a este homem e à cidade. O que fizeram por nós
 é digno de veneração.

²¹⁸ Nos versos 934 a 936 há a indicação de apenas duas piras, uma para Capaneu e outra comum para os outros mortos. Além disso, havia apenas cinco mortos e não sete, como indicado nos versos 857-917.

²¹⁹ Aqui Atena prevê a expedição dos Epígonos para Tebas. Segundo o mito, Alcmeão, filho de Anfiarau, é quem lidera o grupo dos sete jovens.

²²⁰ Teseu refere-se a Adrasto.

5. SUPPLICANTES: ESTUDO

5. 1. Traduzindo o sofrimento

O sofrimento é uma das matérias favoritas da tragédia grega. Em *Suplicantes*, em particular, ele é amplamente mostrado tanto através de ações como através de falas, e é no lamento, fruto do sofrimento, que ambas as coisas – ação e fala – se reúnem. Em *Suplicantes* o coro fala, chora, geme e se dilacera; Adrasto também, no início da peça está prostrado e chorando junto às portas (v. 104); e Evádne chega ao cúmulo de cometer suicídio pela perda do marido (v. 1070-1).

Lamentar, para uma mulher grega em luto significa, além de exteriorizar uma dor, cumprir um ritual religioso. Era sobre ela que pesava a responsabilidade da lamentação e, conseqüentemente, o cumprimento de uma parte fundamental dos ritos fúnebres. Garland (1995, p. 30) afirma que “a importância do ritual de lamento parece, de fato, ter rivalizado, senão igualado a do próprio enterro, como indicam as frequentes passagens na literatura onde as duas ações estão combinadas”²²¹.

De acordo com Alexiou (2002), o lamento não era apenas uma expressão espontânea do luto, ele seguia as regras do rito e servia ao morto como um *géras* (dom, privilégio, prerrogativa). Os gregos conheciam três palavras para denominar o lamento: *thrénos*, *góos*, e *kómmos*. Faremos uma breve diferenciação entre elas e, em seguida, partiremos para uma análise do lamento das três principais personagens da peça que sofrem diretamente as conseqüências da guerra contra Tebas: o coro, Adrasto, e Evádne, que está associada ao seu pai, Ífis.

Inicialmente, as duas primeiras palavras, *thrénos* e *góos* parecem ter sido usadas com pouca distinção entre os autores clássicos gregos. Segundo Alexiou (2002) é em Homero que encontraremos base para uma distinção. Na *Ilíada*, a diferença pode ser percebida na cena da *prótesis* dos ritos fúnebres de Heitor: há um nítido contraste entre o lamento das carpideiras profissionais e o lamento das mulheres próximas ao herói. As carpideiras apresentam uma canção, enquanto as familiares entoam apenas lamúrias. Desta forma, para Alexiou (2002), o *thrénos* possui um aspecto musical, é um canto ordenado, como o das carpideiras; já o *góos* se trata de gemidos sem ordem nem harmonia, apenas a expressão espontânea do sofrimento.

²²¹ “The importance of the ritual lament seems in fact to have rivalled, if not to have equalled, that of the burial itself, as frequent passages in literature where the two actions are combined indicate”.

Para a autora, isso é algo que pode explicar a razão de o *thrénos* ter sido o tipo particular de lamento desenvolvido artisticamente pelos poetas líricos.

Por outro lado, ainda conforme Alexiou (2002), *góos* é o termo dado por Homero a todo tipo de lamento feito impulsivamente. A autora explica que ele tem duas características principais: a improvisação devido ao pesar da situação de luto e o fato de ser feito pelas familiares e amigas do morto, em contraste com o *thrénos*, que como afirmamos, era feito por profissionais.

Essa distinção se dá, contudo, em Homero. No período clássico, embora a palavra *thrénos* ainda lembrasse um tipo especial de poesia lírica, já estava sendo usado em conexão com *góos*, especialmente na tragédia, onde poderia se referir a qualquer tipo de lamento, não necessariamente pelos mortos.

O termo *kómpos*, por seu lado, primeiramente foi concebido como um tipo trágico de lamento. De acordo com Alexiou (2002) era geralmente acompanhado de gestos violentos e associado a um êxtase doloroso. Desta forma, o termo passou a ser entendido na tragédia como uma espécie de lamento trágico em diálogo entre o coro e os atores, definição dada por Aristóteles na *Poética*²²².

De qualquer forma, esses três termos mencionados, embora tenham tido conotações diferentes ao longo dos períodos possuem algo em comum: “eram baseados em um ritual de lamentação, realizados pelas *mulheres* [...]” (ALEXIOU, p. 108, *grifo meu*). As distinções estabelecidas por Alexiou (2002) servem de indício para verificar a coerência das atitudes das mães suplicantes da peça de Eurípides dentro do contexto religioso e político da Grécia antiga, em geral, e de Atenas, em particular. Pretendo observar como Eurípides lidou com essas formas em sua peça e se posso classificar rigorosamente o lamento das mães de acordo com essas terminologias.

Entendo que isso seja necessário porque, ainda de acordo com Alexiou (2002, p. 132, *grifo da autora*),

é na tragédia que a maior diversidade [de formas de lamento] pode ser encontrada. Além do lamento solo, que é frequentemente respondido por um refrão trenódico do coro, e por um lamento coral antistrófico, há o *kómpos*, cantado em forma de antífona por um ou mais atores do coro, dando-lhe um padrão mais complexo [...]²²³.

²²² *Poét.* 1459a16.

²²³ “It is in tragedy that the greatest diversity is to be found. In addition to the solo lament which is frequently answered by a threnodic refrain from the chorus, and the antistrophic choral lament, there is the *kómpos*, cantado antiphonally by one or more actors and chorus, giving the more complex pattern [...]”

Não se pode estabelecer em *Suplicantes* uma classificação rigorosa dentro da definição de Alexiou (2002), pois o canto coral não segue exatamente esse padrão complexo de que a autora fala. Há uma estrutura em que a antístrofe se repete, como se pode observar no párodo da peça (v. 42-86), por exemplo, mas não se pode dizer que o lamento das mães argivas funcionem apenas nessa dimensão estrutural.

Considerando os pontos apresentados, analisarei *Suplicantes* nesta seção em três partes que julgo essenciais para a construção de sentidos do luto e da lamentação grega, bem como para seu entendimento no texto traduzido. São eles: 1) o lamento das mães argivas; 2) o lamento de Adrasto; e 3) os lamentos de Evádne e de Ífis.

5.1.1. O lamento das mães argivas

De acordo com Storey (2008), *Suplicantes* é uma peça maternal. A figura da mãe está presente desde o prólogo com a figura de Etra, passando pelo estásimo, com o canto coral das mães argivas, e seguindo-se com sua presença até o final da peça. Essa figura materna também é preenchida em segundo plano pela presença simbólica de Deméter cujo templo dá abrigo à cena inicial de *Suplicantes* (v. 1-2). Mas o que essas mães têm em comum? O que as unem ali, diante do templo das duas deusas?²²⁴

Deméter está sempre associada a sua filha Perséfone²²⁵. O rapto desta última por Hades causou na deusa uma tristeza profunda que se alastrou por toda a terra²²⁶. As suplicantes, por seu lado, perderam seus filhos no combate contra Tebas, e a dor que sentem, “a maior de todas as dores” (v. 786), é patente em toda a peça. A presença de Deméter, portanto, no pano de fundo, transmite uma associação bem mais profunda com essas mães, pois ela também, cheia de dor, e em sombrios *péploi*²²⁷, lamentou amargamente a perda de Perséfone²²⁸. Eurípides não escolheu Elêusis aleatoriamente para compor o cenário inicial de sua peça. O templo de Deméter possui o laço que as une: o sofrimento materno pela perda dos filhos.

²²⁴ Os gregos não dissociavam a figura de Deméter da de Perséfone, e frequentemente se referiam a elas juntas como “as duas deusas”.

²²⁵ O mito de Deméter e Perséfone pode ser encontrado em diversas fontes, entre elas, o *Hino à Deméter*, de Homero.

²²⁶ Em razão de sua tristeza, Deméter não intervinha no curso da fertilidade da terra, de modo que a terra não mais produzia frutos (Cf. Hom. *Hino à Deméter*, 35).

²²⁷ Essa mesma palavra é usada por Teseu no verso 97 de *Suplicantes*, quando ele descreve o modo como as mulheres argivas se apresentam ante o templo de Deméter, com a diferença de que na tragédia, Eurípides opta pela forma neutra *péploma*.

²²⁸ Cf. *Hino à Deméter*, 181-3; 195.

Etra, por seu lado, associa-se com as mães, não pelo fato de ter perdido um filho, mas porque ela, “agraciada que [é] com o filho” (v. 66), compartilha com as mães argivas os sentimentos de pesar (Cf. v. 57-58). Essa dor das mulheres argivas preenche todo ambiente da peça e acomete particularmente Etra que, envolta pelos ramos súplices das mães suplicantes (v. 32; 103), entra em contato com elas por esse compartilhamento de dores, e senta-se junto ao altar de Deméter, lançando também lágrimas de lamento com os “finos véus” sobre os olhos, como indicam as falas de Teseu no verso 96 e, em seguida, no verso 286.

Essa associação de Etra com as mães argivas não se dá apenas pelo poder de interceder por elas devido ao dever sagrado de atender uma súplica, mas principalmente através de uma identificação. De acordo com Storey (2008) há claros fatores para isso na peça: assim como as mulheres argivas, Etra também é uma anciã (*geraiá* – v. 42) e também deu à luz um filho (*étekes kai sý kouíron* – v. 55) assim como elas deram (*hoús étekon* – v. 58). Ainda de acordo com o autor, Etra sente pena – no sentido concebido por Aristóteles na *Poética*²²⁹ – das mães argivas (v. 34-5), do *páthos* terrível que elas sofrem (v. 11), o que faz com que ela se misture com essas mães e lamente-se por elas (v. 34; 286-92). Assim como Deméter e o coro de mulheres argivas, Etra também é uma mãe e, ao contrário do que pensa Teseu no verso 291, a ela também compete lamentar as desventuras delas.

Segundo Loraux (1994, p. 11, *grifo da autora*), “entre as mães enlutadas há como que uma terrível cumplicidade, ou melhor [...] uma *companhia*”. É essa companhia que une o coro de suplicantes na peça de Eurípides. Quando se referem umas às outras como *ksynalgédones* (*companheiras nas dores* – v. 74), estão afirmando essa “terrível cumplicidade”, essa companhia paradoxal que faz com que sejam confortadas do sofrimento com outro sofrimento idêntico, e consoladas da dor com a presença de outras mães que sentem a mesma “dor geral que contém em si todas as dores” (LORAUX, 1994, p. 10).

Essa intensidade na expressão da dor e do sofrimento é característica da tragédia euripídiana. Basta observarmos em *Fenícias*²³⁰ os soluços das mães e das donzelas que eram ouvidos em todas as casas de Tebas, juntamente com gritos de dor que “soavam como trovões” (v. 1442-9). Na mesma peça, o ápice da expressão de uma dor irrefreável é a cena do ato suicida de Jocasta nos versos 2003-8. Em *Troianas*, Hécuba, “o paradigma da maternidade enlutada” (LORAUX, 1994, p. 36) chora seus filhos e não esconde seus gemidos e prantos, incentivada que é pelo pedido do coro: “geme, mãe!” (v. 1229). Além disso, a expressão da

²²⁹ Cf. *Poet.* 6, 1449b, 27.

²³⁰ *Fenícias* se insere no mesmo ciclo mitológico de *Suplicantes*: o cerco de Tebas pelos argivos. Porém, o enredo se dá em um tempo anterior ao da última peça. É ainda o momento do combate, e o enfoque é dado aos tebanos.

dor evoca a lembrança dilacerante do laço corporal que a mãe tem com o filho, e que se perderá para sempre com a morte. Andrômaca, ainda em *Troianas*, prenunciando a morte de seu pequeno Astíanax, pede-lhe que ele a beije uma última vez, já que não haverá outra, apertando-o contra o peito “que lhe deu o ser “ (v. 762).

Segundo Loraux (1994), antes do rito fúnebre a mãe grita, geme e lamenta pelo filho que foi seu e, durante o prazo para o tratamento do cadáver, o corpo da mãe fica indissolúvelmente ligado ao do morto. Não é à toa que as mães em *Suplicantes* imploram diversas vezes para terem nos braços o corpo dos filhos (v. 61; 68; 781; 815-7). Para elas, tal visão é, ao mesmo tempo, pungente e bela (v. 783), pois, apesar de os filhos estarem mortos, elas poderão se consolar pelo menos parcialmente de sua dor prestando-lhes as últimas homenagens, e contemplando os membros dos filhos (v. 782).

Entretanto, a dor materna na tragédia grega e, especialmente em *Suplicantes*, definitivamente não é interna, comedida, ou calada; não se situa apenas no plano emocional e psicológico, mas invade o plano físico e corporal, pois elas parecem lamentar mais sobre o próprio corpo do que sobre o corpo do morto. “As lágrimas das mães não são apenas um *topos*, mas a própria realidade, anterior a qualquer declaração ideológica e como que por natureza não encetada” (LORAUX, 1994, p. 19). Nesse sentido, duas cenas merecem destaque para a análise dessas questões, principalmente no que concerne à tradução da peça: 1) a entrada do coro (párodo – v. 42-86) e 2) o diálogo em esticomítia do coro com Adrasto (v. 798-836).

A entrada do coro em *Suplicantes*, como é de se esperar em Eurípides, foge ao padrão. Como afirma Rehm (1988, p. 274), trata-se de uma “*canceled entry*” que, embora praticada em algumas peças²³¹, em *Suplicantes* acontece de forma incomum, pois não é apenas um ou dois atores que tomam suas posições às vistas do público, mas sim, um grupo numeroso. Não há evidências de que esse grupo entre por um dos *eisodoi* em direção à *orchestra* após o término do prólogo, mas sim de que já se encontre lá quando este termina. Scully (1996) traça toda a trajetória desta cena inicial estabelecendo contrastes interessantes para que se verifique desde o início da peça o impacto lúgubre dessa inovação euripidiana:

Antes que qualquer palavra seja dita, Etra entra, talvez vinda das portas do templo [...], acompanhada pelos sacerdotes, cruza o palco e caminha para a orquestra onde o altar de Deméter e Perséfone está situado. Tanto Etra quanto os sacerdotes estão provavelmente vestidos com mantos brancos apropriados para a cerimônia que estão

²³¹ Como exemplo de peças com essa estrutura, podemos citar *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, e *Hereclidas*, *Adrômaca*, e *Troianas*, de Eurípides.

prestes a realizarem. Neste ponto o público esperaria o início do prólogo. Mas em um gesto único em meio a todas as tragédias que nos chegaram, um ajuntamento de cerca de trinta pessoas, vestidas com roupas pretas e rasgadas ‘não apropriadas para festas’ (97) entra em *silêncio* de um dos *eisodoi* e interrompe os ritos [...]. Desse grupo de mulheres anciãs, garotos e outros adultos, sairá o coro [da peça]” (SCULLY, 1996, p. 71, *grifos do autor*)²³².

Esse panorama da entrada inicial de *Suplicantes* traçado por Scully (1996) fornece muitos elementos para a análise da dor e do sofrimento das mães argivas. O primeiro elemento a se considerar é o contraste estabelecido entre as vestimentas de Etra e as do coro: a mãe de Teseu está vestida para um ritual de fertilidade “em nome da colheita da terra” (v. 25-6), provavelmente em mantos brancos e suntuosos, enquanto o coro entra com roupas “pretas e rasgadas”, como afirma Scully (1996) acima, e que pode ser inferido na fala de Teseu no verso 97: “seus mantos não são de festa”. Sabe-se a partir de outros versos na peça que além de prantarem a morte dos filhos, as suplicantes dilaceram a própria carne (v. 51; 76; 826), e não seria difícil imaginar que nesses movimentos de violência dolorosa suas vestes estivessem rasgadas.

O segundo elemento é o fato de elas terem entrado em silêncio, como enfatizado por Scully (1996). O silêncio não parece fazer parte do luto de uma mãe grega, e poderemos confirmar isso a partir do párodo (v. 42ss), no qual elas exteriorizam sua problemática. Poderia se argumentar que era a própria estrutura da tragédia que previa as palavras do prólogo em primeiro lugar, mas há um sentido mais profundo para isso: um efeito de sentido criado por Eurípides para levar o público a contemplar imediata e esteticamente a atmosfera enlutada e desolada da peça, tanto pelo aspecto político – as consequências da Guerra do Peloponeso ainda em curso – quanto pelo aspecto religioso – o luto propriamente dito, e os ritos fúnebres.

Contudo, para que na tradução tal impacto seja visualizado – e por que não sentido em certo grau? – pelo público, é necessário que as escolhas levem a uma identificação através dos conceitos aristotélicos de pena e temor, mas dessa vez, não mais dentro da esfera da peça, entre os personagens, como foi mencionado acima, e sim, na forma como Aristóteles postula na *Poética*²³³: fora da peça, no ambiente e nos sentimentos do público. Isso é demasiado

²³² “Before any words are spoken, Aithra enters, perhaps from the temple doors [...], accompanied by temple attendants, crosses the stage and walks down into the orchestra where the altar to Demeter and Persephone is located. Both Aithra and the attendants are most probably robed in ceremonial white appropriate for the rite they are about to perform. At this point, the audience would expect the prologue to begin. But, in a gesture unique among all surviving tragedies, a throng of people, close to thirty in all, dressed in black, torn clothing ‘not meant for festival’ (97), enter in *silence* from one of the *eisodoi* and interrupt the rites as they are being performed in the orchestra. From this group of mature women, boys, and one adult male, will emerge the chorus”.

²³³ Cf. *Poet.* 6, 1449b, 27.

importante para a tradução da tragédia, primeiro porque esses conceitos estão presentes em sua concepção, e segundo por que o tempo e a cultura modificaram em muitos graus os valores e os comportamentos humanos. A tradução tem, então, o papel de resgatar a compreensão desses valores e comportamentos através da identificação suscitada no público, a fim de que, vivenciando-os, ele possa compreender o que significavam para os antigos.

Segundo Mirto (1984), o párodo de *Suplicantes* é um canto solene que revela a pontualidade das descrições do pranto e do pesar das mães argivas, e, ainda segundo a autora, é o momento em que mais se percebe a manifestação de dor, expressa pelo pranto e a dilaceração do próprio corpo.

Nesse sentido, podemos observar a primeira frase proferida pelas suplicantes no párodo da peça: “ἵκετεύω σε, γεραιὰ, γεραρῶν ἐκ στομάτων πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σὸν [...]” (v. 42) – “*suplico-te, anciã, com minha boca envelhecida, caindo aos teus joelhos*”. De imediato, percebemos que a frase é a descrição de uma ação fortemente dramática: as mães argivas suplicam e caem aos joelhos de Etra. A primeira palavra do verso é o verbo *hiketéuo* (*suplico*); é o propósito que elas vieram cumprir, e o ato da súplica em si já nos leva a aderir o seu discurso devido à posição inferior em que se colocam. Segundo Storey (2008, p. 29), “numa cultura de vergonha como era a da Grécia Antiga, havia uma poderosa carga dramática na subordinação de uma pessoa proeminente à outra em posição de controle, especialmente pela exibição da linguagem corporal”²³⁴. Essa linguagem, por sua vez, se concretizará com o movimento descrito pelo particípio presente *píptousa* (*caindo*) e o acusativo *goný* (*joelhos*), que iniciam a construção dos sentidos da peça, e nos levam a penetrar em seu universo pela identificação com a dor e o sofrimento das personagens. Suplicar e cair aos joelhos de alguém não são ações pertencentes ao nosso cotidiano, pelo contrário, só as praticamos quando estamos em graves necessidades, primeiro por que herdamos boa parte dessa “cultura de vergonha” da Grécia Antiga, e segundo porque tais ações ferem o nosso orgulho em certa medida. No entanto, vemos ou imaginamos tal ação sendo encenada em *Suplicantes*, pensamos na condição das mães desoladas, e sentimos pena delas. Identificamo-nos. E isso se dá, entre outras razões, pelo efeito das escolhas feitas na tradução: o verbo “suplicar” e a expressão “cair aos joelhos”.

O párodo segue, todavia, e novamente somos surpreendidos por uma imagem impactante: as mães, na tentativa de comoverem Etra, chamam atenção para seus “desolados

²³⁴ “In a ‘face’ or ‘shame’ culture like that of the ancient Greeks, there was powerful drama to be had from the subordination of a proud person to another in a position of control, especially the visual display of this body language”.

olhos lacrimalantes” (v. 47). A troca do substantivo *dákry* pelo adjetivo em português “lacrimante” pode expressar bem a ideia de fluxo contínuo das lágrimas correndo *amphí blephárois* (dos dois lados os olhos). As lágrimas constituem uma das expressões mais evidentes do sofrimento, principalmente quando se está em uma situação de morte e de luto de alguém querido. Nós nos sentimos contrangidos ao ver as pobres mães em pranto, e esperamos ansiosos que Etra aceite sua súplica porque já nos compadecemos e nos colocamos em seu lugar, mas ao mesmo tempo sabemos que nada do que Etra fizer será capaz de sarar um sofrimento tão profundo. Mais uma vez nos identificamos com as suplicantes pela imagem construída a partir da combinação da ideia da desolação e das lágrimas sempre correntes que brotam de seus olhos.

O ápice do párodo acontece na terceira estrofe, entoada pelo semicoro a partir do verso 71:

ἀγῶν ὄδ’ ἄλλος ἔρχεται γόων γόοις
 διάδοχος, ἀχοῦσιν προσπόλων χέρες.
 ἴτ’ ὃ ζυνοδοὶ κακοῖς,
 ἴτ’ ὃ ζυναλγηδόνας,
 χορὸν τὸν Ἄιδας σέβει,
 διὰ παρῆδος ὄνουχα λευκὸν 75
 αἵματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
 τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρῶσι κόσμος.

Outro assomo de lamentos vem suceder
 a estes lamentos. Ecoam as mãos das servas.
 Vinde, ó companheiras nos males!
 Vinde, ó companheiras nas dores!
 Hades venera (este) coro. 75
 Com as unhas rasgai as faces
 e tingi de sangue a pele branca,
 pois os que olham os mortos merecem honra. (Eur. *Supl.* v. 71-8)

Essa estrofe está cheia de agudas e impressionantes manifestações de sofrimento. A tradução prezou por manter o choque das imagens construídas pelas ações. Sendo o teatro uma forma de arte visual, o público naturalmente via os movimentos encenados que geravam esse choque e, nesse sentido, o primeiro impacto que observamos é a sucessão de lamentos. Uma das palavras-chave da peça euripídiana, *góos*, carrega uma ideia sonoro-musical bastante patente, que pode ser traduzida por “lamento”. O lamento é mais prolongado do que o gemido, o que fortalece o efeito de sentido da sucessão vista na estrofe, ou seja, é o prolongamento suscitado pela ideia do lamento que dá vazão a essa sucessão.

Outro fator digno de nota na estrofe apresentada é o eco das mãos das servas. Nessa estrofe as mãos têm um significado relevante para formar a figura dolorosa e deplorável do

estado das mães argivas. O verbo usado é ἀχέω (para ἰαχέω), na terceira pessoa do plural no presente, tendo como sujeito o nominativo plural χέρες (*mãos*). A construção da imagem sonora pelo verbo “ecoar” causa um efeito de sentido que nos leva a entender que elas batiam repetidamente no próprio peito. Essa ação é comum na literatura grega²³⁵, e nos prepara para contemplar o movimento desesperado que as suplicantes farão ao rasgarem as próprias faces. A carga dessa aflição é tanta, que as mãos não encontram algo palpável a que se apegar, e, quase que naturalmente, procuram a flagelação de outras partes do corpo.

Rasgar as faces é também uma das expressões recorrentes na literatura grega quando se trata de dor e luto. Como exemplo, cito Aquiles quando toma conhecimento da morte de Pátroclo no canto XVIII da *Ilíada*²³⁶, e agora, na peça de Eurípides, as suplicantes fazem o mesmo. O verbo “rasgar” usado na tradução possui uma ideia de violência, e é exatamente com esse ímpeto que as mães argivas sangram suas faces. De acordo com Jouan (1997), esse é o ápice do párodo de *Suplicantes*, e revela que a desfiguração corporal devida à dor é uma tentativa de adequar o aspecto externo do corpo com os sentimentos internos. Para o autor, isso configura homenagem e respeito aos que se foram, e não é coerente que se mantenham alinhadas externamente, enquanto estão desoladas internamente.

Nessa mesma linha de pensamento, Paley (2010) justifica o uso da palavra κόσμος no verso 78. Metaforicamente, ela pode significar “adorno”, “ornamento”, e mesmo, “honra”, e se refere à ação de rasgar as faces e tingir a pele de sangue. As suplicantes consideram que tal atitude adorna os que olham pelos mortos e é digna de Hades. Para Paley (2010) a doutrina de que honrar os mortos seria honrar também os vivos justifica o argumento da severidade com que as suplicantes se flagelam e se desfiguram. Os mortos não se beneficiariam com tal flagelação, mas esta funcionaria com uma satisfação para o vazio deixado pela morte dos filhos.

Semelhante comportamento as mães argivas repetem no diálogo com Adrasto nos versos 798-836. O início desse diálogo se dá em *monodía*, em um dinamismo lúgubre, pois avistam os cadáveres dos guerreiros que são trazidos pelo exército de Teseu (v. 794-5). Nesse intervalo de versos, é digno de nota o verso 807, iniciado pela exclamação de Adrasto – ἐπάθομεν ὦ – e finalizado pelo coro – τὰ κύντια ἄλγη κακῶν. Nossa tradução opta por: “Como padecemos (fala de Adrasto) – a mais canina entre as dores (fala do coro)”. Padecer é sofrer de mal físico e moral, que é exatamente a condição tanto de Adrasto quanto das

²³⁵ Vide nota 109 da tradução contida neste mesmo trabalho.

²³⁶ Cf. *Il.* 18.21-7.

suplicantes descrita pelo particípio presente *páthousa* no verso 11, e pelo aoristo *epáthomen* no verso apresentado, ambos vindos do verbo *páscho* (padecer, sofrer).

Outro item interessante é o superlativo *kýntate* formado do adjetivo feminino *kýntera*, que, por sua vez, é formado a partir do substantivo *kýon* (cão). Por extensão de sentido, o adjetivo pode significar “vergonhoso”, “horrível”, porém, manter na tradução o sentido mais puro da palavra, além de construir uma metáfora para o sofrimento humilhante das mães, ajuda a aumentar a carga dramática da cena. Deve-se sempre lembrar que a linguagem do teatro grego é poética²³⁷, e o bom emprego de uma metáfora sempre ajudará na construção de sentidos e enriquecerá poeticamente o texto.

Os versos 826 e 827 são uma sintética repetição dos versos 76 e 77 com a adição de uma ação que até então não havia sido descrita na peça: as mães argivas derramam pó sobre suas cabeças. Para buscar na literatura grega um exemplo desse tipo de ação numa situação de luto e sofrimento, cito novamente Aquiles e seu desespero na *Ilíada* quando toma conhecimento da morte de Pátroclo. O furibundo herói cobre-se de poeira, dilacera o próprio rosto e arranca os próprios cabelos²³⁸.

Um dos verbos utilizados para esta descrição é *alokízo*, no perfeito médio-passivo que pode significar “arranhar”. Arranhões, no entanto, são ferimentos simples que não necessariamente provocam sangramento, o que não descreve com precisão o estado físico das mulheres do coro de *Suplicantes*, que anteriormente tingiram a pele de sangue com o uso das unhas (v. 77). Há uma força violenta dispensada por elas nessa ação que pode ser expressa pelo verbo em português “dilacerar”, que denota não apenas simples arranhões, mas violentas feridas.

5.1.2. O lamento de Adrasto

O personagem de Adrasto, de acordo com Storey (2008), é ofuscado na peça, relegado a uma posição inferior, sempre lamentando e chorando. Ele compartilha do fardo com as mães argivas (v. 20), mas seu sofrimento, diferentemente de uma dor afetiva, como o é a das mães, se concentra em um tardio reconhecimento da sua falta de prudência em comandar a “mais desgraçada expedição que enviara de seu palácio” (v. 22-3). Como os gregos não conheciam bem o sentimento de arrependimento, sua dor se dá pelo aprendizado

²³⁷ Cf. Livros II e III da *Poética* de Aristóteles, onde a tragédia e a comédia são classificadas como tipos de poesia imitativa.

²³⁸ Cf. *Il.* 18.21-7.

que, segundo Storey (2008), é uma pedra de toque da peça. Adrasto aprende, embora tardiamente, inúmeros valores tanto sócio-políticos quanto humanos²³⁹. Ferreira (1986, p. 114) afirma que “o sofrimento amadurecera Adrasto e trouxera-lhe uma mudança no modo de encarar a guerra”. Isso pode ser confirmado nos versos 161 e 162, nos quais ele admite que preferiu a *eupsychía* (bravura) à *euboulía* (prudência), e assim, levou a perder tantos generais.

A cena em que mais se destaca é a que faz a oração fúnebre em honra dos guerreiros mortos nos versos 857-917. Em artigo de 1956, D. J. Conacher menciona esta cena como uma das mais debatidas quando se fala de *Suplicantes*, de Eurípides, o que parece não ter mudado de lá para cá, pois Storey (2008) apresenta o mesmo argumento. Os dois estudiosos põem em destaque aspectos importantes para a compreensão da cena, tais como uma certa ironia euripídiana no trato com as virtudes e os vícios humanos, a contradição da imagem de desmedida dos guerreiros argivos construída por Teseu (v. 127) e sua solicitação a Adrasto para relatar suas virtudes (v. 840-5), e a discrepância entre a imagem dos guerreiros em *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo e no discurso de Adrasto.

Na peça esquiliana, os argivos são os grandes vilões. Revelam-se monstruosos em sua crueldade e desrespeito pela moralidade humana²⁴⁰, e sua selvageria é enfatizada pelo mensageiro ao narrar o combate nas portas tebanas (v. 369-685). Porém, na peça de Eurípides, embora haja alguma menção às jactâncias dos argivos em empreender a expedição (v. 127), eles são retratados por Adrasto como homens cheios de virtude e moderação (v. 861-6). Isso é contraditório no universo do mito. Na peça de Ésquilo, não há outra razão pela qual Zeus tivesse fulminado Capaneu pelo raio que não fosse sua *hýbris* (v. 158), mas Adrasto o descreve como “incapaz de ser soberbo” (v. 862).

Os estudos em torno de *Suplicantes* nas décadas de 50 e 60 tendiam para uma interpretação mais pessimista da peça, ou seja, assumiam que ela estava carregada de ironia e ambivalência, e explicavam esta indecifrável cena da oração fúnebre de Adrasto apoiando-se no argumento de que Eurípides dizia algo querendo significar outra coisa, ou fazer uma crítica a determinados comportamentos²⁴¹. Ferreira (1986) e Storey (2008), no entanto, enxergam a peça por um ângulo mais otimista, e consideram que em *Suplicantes* há, sim, uma exaltação de Atenas, como a proposição da própria peça diz²⁴². Para o último autor, “o discurso funeral de Adrasto pode ser visto como um dos típicos questionamentos de Eurípides sobre a tradição estabelecida, enquanto mantém, ao mesmo tempo, uma expressão positiva dos valores cívicos

²³⁹ Cf. a oração fúnebre de Adrasto nos versos 857-916.

²⁴⁰ Cf. Storey, 2008, p. 65.

²⁴¹ Cf. Greenwood, 1953; Conacher, 1956; Fitton, 1961.

²⁴² Cf. a tradução integrande desta pesquisa na página 75.

que os espectadores atenienses poderiam encarar como tal.”²⁴³ (STOREY, 2008, p. 70). Adrasto, devido ao seu aprendizado, está vendo o mundo através de outro ângulo e, nesse sentido, sua oração fúnebre se torna uma declaração de novos valores para um mundo heroico, pois o rei argivo não faz o elogio fúnebre através da genealogia dos heróis, mas sim, exaltando-lhes as qualidades que são aplicáveis ao estado como um todo abrangendo a todos os homens.

De todo modo, a oração fúnebre de Adrasto faz parte do discurso de um vencido. Até então, só se ouviu a voz do vencedor: os tebanos. Mas o que será que os argivos teriam a dizer sobre o quadro terrível que aqueles lhes pintaram? O que Adrasto sente após o fracasso de sua empreitada?

Duas cenas envolvendo Adrasto na peça merecem destaque para responder tais perguntas: 1) o primeiro episódio da peça (diálogo em esticomitia com Teseu) e 2) o diálogo com o coro nos versos 798-836. Ainda no prólogo, Etra faz a descrição tanto da posição quanto do estado de Adrasto: “e compartilhando o fardo com estas que precisam de mim, Adrasto, com os olhos marejados de lágrimas, aqui jaz [...]” (v. 20-3). Em seguida, Teseu pergunta: “quem é este que geme às portas em prantos?” (v. 104). Nesses versos, pode-se inferir que Adrasto não estava junto das mães ao redor de Etra, e sua posição é bastante desconfortável: ele jaz e geme às portas. Estar jazente é um impulso natural provocado pelos sentimentos de dor e desespero que acometem toda a comitiva argiva. Segundo Santos (2014) essas ações eram típicas das culturas antigas. Além disso, outro ponto importante para minha análise é que o rei argivo gemia e estava aos prantos. Seu sofrimento, porém, se situa em uma esfera diferente da das mães. Além da perda dos seus guerreiros, é sobre ele que pesa a responsabilidade do fracasso da expedição e da morte desses homens. Desta forma, seu pranto não é expresso de forma semelhante ao delas. Como já mencionei, a ligação das mães com os filhos, além de estar em uma esfera psicológica, está também em uma esfera corporal, o que não pode se aplicar a Adrasto em relação aos mortos na peça.

Entretanto, apesar de Adrasto, um ancião, estar em uma posição tão desconfortável e tão humilhante, Teseu não se identifica com sua dor. Pelo contrário, recebe-o com rispidez e indiferença (v. 110-3), e quando toma conhecimento da causa que o trouxera a Atenas, critica-o severamente em todos os pontos que errou (195-249). De acordo com Hirata (2002),

²⁴³ “[...] the funeral speech of Adrastos can be seen as typical of Euripides' questioning of established tradition, while maintaining at the same time a positive expression of civic values that Athenian spectators could take at face value”.

Adrasto constrói um grande abismo entre ele e o rei de Atenas, e só consegue aumentar sua irritação à medida que revela a Teseu como procedera para empreender a expedição.

O sofrimento de Adrasto se dá, como mencionei anteriormente, através de seu aprendizado. Ele reconhece dolorosamente que poderia ter mantido a prosperidade de Argos se tivesse preferido a *euppsychía* à *euboulía* (v. 161-2). No verso 128, o reconhecimento da derrota expresso pelo participio *sphaléntes* (que traduzi como “resvalamos”) e pelo médio-passivo *oichómetha* (que traduzi como “fracassamos”) é um dos pontos altos desse aprendizado, pois ele coloca sobre ele e sobre os guerreiros a culpa da derrota. Outro momento em que há uma relevância do aprendizado de Adrasto pode ser verificado nos versos 156 e 157, quando Teseu pergunta se ele havia consultado os adivinhos. Ao responder, Adrasto profere uma exclamação de lamento – *óimoi* – e segue com a frase “atinges-me precisamente onde falhei” (v. 157). É evidente que ele reconhece seus erros, e por isso, seu sofrimento se torna um fardo ainda maior, pois se sente oprimido na condição em que está, de derrotado e suplicante devido a um erro que ele poderia ter evitado se tivesse feito escolhas prudentes.

Quando Teseu, no verso 161 afirma que ele preferiu a *euppsychia* em vez da *euboulia*, Adrasto, nos versos seguintes demonstra total concordância com as críticas de Teseu voltadas a sua própria pessoa. Isso não é fácil para ele, como se verifica nos versos 164-166:

ἀλλ', ὃ καθ' Ἑλλάδ' ἀλκιμώτατον κάρα,
 ἄναξ Ἀθηναίων, ἐν μὲν αἰσχύναις ἔχω
 πίτνων πρὸς οὐδας γόνυ σὸν ἀπίσχειν χερί, (165)
 πολὺς ἀνὴρ τύραννος εὐδαίμων πάρος·
 ὁμῶς δ' ἀνάγκη συμφοραῖς εἴκειν ἐμαῖς.
 σῶσον νεκροῦς μοι, τὰ μὰ τ' οἰκτίρας κακὰ

Mas diante da pessoa mais forte da Hélade,
 ó rei de Atenas, tenho vergonha
 de prostrar-me por terra e abraçar-te os joelhos, (165)
 Eu, ancião, e outrora feliz soberano.
 Porém, a necessidade obriga a ceder às desgraças.
 Salva meus mortos e apieda-te de meus males.

É muito tocante o pedido de Adrasto e é difícil acreditar que Teseu não se dispunha logo de início a ceder. A opressão que rei argivo sofre é bastante dolorosa, pois ele, um ancião

(*poliós*), vendo-se na situação de ter de se prostrar por terra, deixando de lado sua antiga e abastada soberania, e obrigado pela necessidade, só tem, como último recurso, a boa disposição de Teseu, que não a demonstra antes da intervenção de Etra nos versos 291 a 330. Adrasto sofre as consequências de uma *hýbris*, e sofre mais ainda à medida que reconhece que sua vaidade afetou todo bem comum da cidade.

No diálogo que ele estabelece com o coro nos versos 798 a 836 por ocasião da chegada das tropas de Teseu trazendo os cadáveres, são mais patentes seu sofrimento e seus sentimentos de dor. Ele começa desejando que o pranto das mães seja uma antífona ao dele, o que significa que seu pranto está em primeiro plano, e segue com exclamações de lamento (*ió, ió; ai, ai* – v. 805-6). Porém, o que chama atenção nessa cena é o modo como Adrasto expressa seus *kómmoi*. De acordo com Storey (2008), sua linguagem se conecta muito apropriadamente como o enredo da peça. Observa-se que sua lamentação encontra lugar nas funestas imagens dos acontecimentos que se deram no combate nas portas de Tebas. No verso 829, ele expressa o desejo de ser engolido pela terra, em direta referência ao destino de Anfiarau (v. 500-1; 925-7); em seguida deseja ser arrebatado por um furacão (v. 830). Segundo Storey (2008), esta não é uma referência específica a algum episódio do mito, mas pode ser uma alusão à nuvem de poeira que tomou a batalha, segundo o relato do mensageiro nos versos 687 e 688; a terceira referência que vemos em harmonia com o enredo da peça é o desejo que ele expressa de ser fuminado pelo raio de Zeus (v. 831), em direta referência ao destino de Capaneu, como também pode ser verificado no discurso do mensageiro nos versos 496-9.

O *kómmos* de Adrasto é finalizado com uma funesta referência do coro ao mito de Édipo e seus filhos, presente em *Os Sete contra Tebas*, de que o oráculo de Apolo provou ser o mais amargo, e sair da terra de Édipo foi causa de lamento e pranto (v. 832-6).

5.1.3. Os lamentos de Evádne e de Ífis

A cena do suicídio de Evádne é considerada por Storey (2008) uma das mais brilhantes cenas do teatro grego. Ela reúne em si todos os pares temáticos da peça: pais e filhos (através de sua relação com Ífis, seu pai), homem e mulher (ela própria e o esposo Capaneu), a comunidade e o individual (as mães argivas e a cidade de Argos como um todo, e ela própria). É através desses pares que analisarei os lamentos e a expressão do sofrimento da personagem.

O impacto causado pela surpresa da cena é naturalmente questionado. O que Eurípides quis fazer ao inserir repentinamente uma mulher apaixonada se atirando do topo de uma rocha a uma pira para morrer junto ao corpo do marido, e um pai que assiste a tão sinistro espetáculo sem nada poder fazer? Qual a relação estabelecida por Eurípides entre esta cena e o restante da peça?

Ferreira (1986) é da opinião de que a cena de Evádne e Ífis tem o objetivo de mostrar o mal que as expedições militares provocam tanto na esfera social quanto na individual da vida de um cidadão ateniense. Eurípides poderia muito bem finalizar sua peça com o retorno dos cadáveres, e estaria com isso seguindo passo a passo a unidade aristotélica da tragédia. Porém, não satisfeito com isso, ele surpreende o público com a aparição de Evádne no topo de uma rocha ameaçando atirar-se na pira do marido. Por que, então, não aparecem também as outras esposas e parentes dos outros guerreiros mortos?

Para Zuntz (1955), Kitto (1980) e Romilly (2008), Eurípides quer desenvolver a ideia trágica por excelência. Essa ideia, para os autores, exige que depois de um sofrimento mais geral, como é o das mães e dos filhos dos guerreiros, o foco se volte para uma esfera mais particular, trazendo à cena a ruína da vida de Evádne e de Ífis, seu pai. Para que isso ocorra, Capaneu, como o mais notável dos sete guerreiros que foram a Tebas, servirá de ponte que liga a cena com o enredo da peça.

Se admitirmos que Eurípides queira revelar uma face mais íntima do sofrimento e da dor através da cena de Evádne e Ífis, precisa-se, então, estabelecer a diferença entre o tipo de sofrimento dos dois personagens. De acordo com as próprias palavras de Evádne, ela realizará “uma ação gloriosa” (v. 1055). A dor da perda do marido sublima-se e transforma-se em um anseio de *kléos* e somente será curada se ela trilhar o caminho da “bela morte”, assim como os heróis gregos o fazem. Ela acredita que alcançará “a mais bela vitória” (*kallínikos*)²⁴⁴ (v. 1059) e, desta forma, Evádne representa um ideal de virtude (*areté*) heroica elevado, pois, para o entendimento grego, ela não está transmitindo um exemplo de loucura ou de sentimentalismo exarcebado, mas sim, de lealdade²⁴⁵ (“Ainda que morto sob a terra, a ti jamais trairei em minha alma”. v. 1023-4).

²⁴⁴ *Kallínikos* é um epíteto associado aos atletas vitoriosos dos jogos olímpicos e também a Hércules.

²⁴⁵ Talvez por esta lealdade, a literatura romana posterior, tanto da era augustana, quanto da era de prata deu um grande espaço a Evádne. Ela está nos *Lugentes Campi* da Eneida (6. 454); por sua *fides*, Propércio a vê como uma esposa fiel; Ovídio a coloca num grupo de mulheres virtuosas composto por Penélope, Laodâmia e Alceste em contraste com um grupo de traidoras composto por Helena, Clitemnestra e Erífile; e Sêneca, embora a referência não seja direta, nos leva a crer que nas *Controversiae* (2, 5.8) aquela mulher que se lança em uma pira por amor é Evádne.

O tema da lealdade é bastante forte no discurso de Evádne. Mastronade (2010) afirma que esse tema é significativamente explorado quando uma personagem feminina casada morre por seu marido²⁴⁶. Para o autor, a atitude de Evádne, além de ser um transporte de dor e sofrimento, é também uma “hipertrofia da virtude matrimonial da lealdade” (MASTRONADE, 2010, p. 268).

Já para Ífis, que também perdera o filho Etéocles²⁴⁷ no combate das portas (v. 1036-7), o sofrimento se dá de uma forma mais ordinária. Para Kitto (1990, p. 225), Ífis representa a humanidade comum, que sofre devido à vaidade e à desmedida dos poderosos, tema explorados em *Suplicantes*, e “sofre não romântica e heroicamente como Evádne, mas de modo tolo e passivo”.

O templo de Deméter em Elêusis novamente se conecta fortemente com a cena. Ífis chega ao local da cena em “duplo pesar” buscando levar o corpo do filho morto e procurando pela filha que sumiu de casa de repente (v.1034-40). Da mesma forma, Deméter se afligiu em busca de Perséfone, e pesarosamente descobriu que a filha havia ido reinar no mundo dos mortos. Grande foi a aflição de Deméter e grande é a de Ífis, que sabia previamente que a filha queria morrer com o marido (v. 1040). O lamento de Ífis chega ao ápice na reflexão que faz sobre a desgraça e da falta de esperança em que se encontra:

εἶέν· τί δὴ χρὴ τὸν ταλαίπωρόν με δρᾶν;
στείχειν πρὸς οἴκους; κἄτ' ἐρημίαν ἴδω
πολλῶν μελάθρων, ἀπορίαν τ' ἐμῶ βίῳ;
ἢ πρὸς μέλαθρα τοῦδε Καπανέως μόλω;
ἦδιστα πρὶν γε δῆθ', ὅτ' ἦν παῖς ἦδε μοι.
ἀλλ' οὐκέτ' ἔστιν, ἢ γ' ἐμὴν γενειάδα
προσῆγετ' αἰεὶ στόματι καὶ κάρῃ τόδε
κατεῖχε χειρὶ· πατρὶ δ' οὐδὲν ἦδιον
γέροντι θυγατρὸς ἀρσένων δὲ μείζονες
ψυχαί, γλυκεῖαι δ' ἦσσαν ἐς θωπεύματα.
οὐχ ὡς τάχιστα δῆτά μ' ἄξετ' ἐς δόμους;
σκότῳ δὲ δώσεται· ἔνθ' ἀσιτίαις ἐμὸν
δέμας γεραίων συντακεῖς ἀποφθερῶ (Eur. *Sup.* v. 1094-1106)

Pois bem, que devo fazer, desgraçado que sou?
Voltar para casa e contemplar a grande
solidão da casa e a angústia em minha vida?
Ou ir à casa deste, Capaneu?
Antes era muito agradável, quando minha filha vivia,
mas ela não mais existe, ela que minha barba
sempre beijava com sua boca, e esta minha cabeça
sustinha em suas mãos. Nada é mais doce para um pai

²⁴⁶ Evádne pode ser comparada com Alceste, já que esta também morre pelo marido. A diferença entre as duas personagens é que a primeira tem uma visão particular que se encerra no âmbito da família; a segunda, por sua vez, possui uma visão extensiva a toda a cidade, pois morre antes de Admeto para que a cidade não fique sem um chefe.

²⁴⁷ Havia dois heróis com esse mesmo nome no combate contra Tebas: o filho de Édipo e o filho de Ífis, irmão de Evádne.

já velho, do que sua filha. As almas dos homens são mais fortes, mas menos doces para afagos,
 Não me levareis o mais rápido possível para casa?
 E não me entregareis à escuridão? Lá, definhando,
 reduzirei à inanição meu velho corpo.

Uma palavra no trecho citado é fundamental para que se entenda o estado de dor, sofrimento, desespero e desolação do velho Ífis. É o adjetivo no acusativo *ταλαίπωρόν*, típico de lamentação, presente no verso 1093. Esse adjetivo tem uma carga dramática bastante forte por expressar o mais alto grau de infelicidade, de desgraça a que alguém pode chegar, e é o próprio Ífis quem o impõe a si mesmo. Com este adjetivo, ele afirma e externa seu estado de calamidade, e faz com que o coro nos versos seguintes se identifique com sua dor. Essa identificação acaba sendo recíproca, pois ele, um velho pai, passa a lamentar com as velhas mães a perda dos filhos pelos prejuízos causados pela guerra.

Quanto ao segundo par temático que propus para minha análise, considero que se por um lado o corpo das mães está ligado ao dos filhos por um laço corporal desde o momento em que ela dá à luz, por outro, o da esposa se une ao do marido pelo leito quando se casam, e Evádne considera essa união como sendo perpétua, indissolúvel mesmo na morte (v. 1005-6). De acordo com Rehm (1994) há uma relação do casamento com a morte. Para o autor, o casamento em si é uma espécie de morte para a “primeira” vida de uma mulher, ou seja, a vida que ela levava enquanto estava na casa dos pais. Essa vida é deixada para trás quando ela se une ao marido pelo casamento.

Na literatura grega, essa relação foi explorada algumas vezes²⁴⁸. Em *Antígona*, vemos a personagem-título caminhar para a morte vestida em trajes nupciais (v. 876-8); o lamento de Alceste sobre sua morte voluntária na peça homônima de Eurípides é feito em seu leito conjugal (v. 177-88); em *Ifigênia em Áulide*, a donzela protagonista é atraída ao sacrifício sob o pretexto de casamento com Aquiles (v. 128-31); em *Hécuba*, Políxena é sacrificada como noiva sobre o túmulo de Aquiles (v. 39-41); e, por fim, em *Troianas*, podemos ver o delírio nupcial de Cassandra nos versos 372-404, que se dá “em meio às lanças e às espadas dos argivos” (v. 414), num contexto de guerra, morte e sofrimento.

Em *Suplicantes*, Evádne está vestida com trajes de festa (v. 1055), e fala da alegria de suas núpcias (v. 990-9), querendo ir para a morada de Perséfone (V. 1023). Este desejo da personagem é significante dentro do espaço da peça, pois o cenário é o templo de Deméter, o que evoca necessariamente o rapto de Perséfone por Hades. Storey (2008) encontra ainda uma relação entre a procura de Deméter por Perséfone no mito com a queda de Evádne na pira do

²⁴⁸ Em especial por Eurípides. Das cinco peças que citaremos, quatro são de sua autoria.

marido. Para o autor, Deméter procurou sua filha com tochas, e Evádne procurará o marido no fogo da pira na qual é consumido. Além disso, Perséfone casou-se no mundo dos mortos – “[...] o mais notável casamento com a morte da mitologia” (STOREY, 2008, p. 74)²⁴⁹ – e Evádne retomará seu casamento nesse mesmo sinistro lugar, pois não há mais lugar para ela no mundo dos vivos.

A cena do suicídio de Evádne (v. 990-1071) ainda pode ser analisada nas dimensões da comunidade e do individual. Já foi dito que seu sofrimento se transforma em uma ânsia por *kléos*, pois seu desespero e a ruína de sua vida a leva a acreditar que o suicídio é algo “glorioso” (*kléinon*), que preencherá o vazio da ausência do marido, já que para ela, o Hades é um lugar de libertação das penas da existência (v. 1004-5).

Desta forma, seu sofrimento é sentido em uma esfera diferente da das mães argivas (representantes da comunidade, da cidade), pois, ao contrário delas, que expressam apenas por palavras o desejo de morte como uma forma de alívio para suas dores (v. 86; 796-7), Evádne o faz por ações. Palavras apenas não são suficientes para conter sua dor, que só se consuma quando ela se atira à pira de Capaneu, “entre as chamas ardentes fundindo o corpo com o amado marido e misturando a carne com sua carne” (v. 1019-21).

Além disso, se para as mães o sofrimento naquela situação representa “a mais canina entre as dores” (v. 807), para Evádne trata-se de uma “ação gloriosa” (v. 1055). Dois valores, portanto, estão colocados aqui em oposição: para as mães argivas, há uma dor “canina”, vergonhosa que as oprime, que as deixa numa situação humilhante; para Evádne, há uma dor exaltada, que a faz acreditar em “alcançar a mais bela vitória [...] sobre todas as mulheres que o sol já contemplou” (v. 1059-61).

Seu sofrimento é individual, enquanto o das mães argivas é coletivo, e isso faz com que Evádne não se identifique com as mães dos guerreiros. Estas encontram consolo umas nas outras, e Evádne, em sua completa ruína e desolação, privada de seu lugar no mundo, não tem outro caminho a trilhar senão o encontro com o marido na morte. Porém, para ir a tal encontro, é necessário uma virtude, uma fortaleza de espírito, uma *areté* digna da jovem esposa de um herói. Isso a diferencia novamente das velhas mães argivas. Evádne possui todo o vigor e o ânimo da juventude, o que favorece a atitude que ela julga gloriosa, enquanto as mães argivas, anciãs, sem forças e completamente desamparadas, não podem fazer mais nada a não ser lamentar em conjunto umas com as outras.

²⁴⁹ “[...] the most notable ‘Marriage to Death’ in ancient myth”.

5.2. Traduzindo o Luto

O luto perpassa todas as civilizações desde os mais remotos tempos de diferentes maneiras e com diferentes práticas, e geralmente é definido como o período que sucede ao enterro do morto. Esse período é variável, dependendo basicamente do grau de afeto entre as pessoas que ficam e o morto²⁵⁰. Na Grécia antiga, a mais remota e mais completa representação das práticas de luto é dada por Homero na *Ilíada*. Após prestarem-se os ritos fúnebres em honra do corpo de Pátroclo e cremarem-no na pira, os heróis se entregam aos jogos competindo os prêmios oferecidos por Aquiles²⁵¹. Embora não haja uma referência temporal na *Ilíada* sobre o período em que aconteciam esses jogos, é consensual se afirmar que esses jogos aconteciam no nono dia após a deposição das cinzas do morto no túmulo²⁵².

Aliás, o período de luto é algo importante para se considerar. Na Grécia antiga havia certa rigidez na fixação pública desse período, porém, ele podia variar de cidade para cidade. De acordo com Garland (1995), na região da Ásia Menor, o luto podia se estender por três meses para os homens, e quatro, para as mulheres; já em Esparta a lei prescrita era de apenas onze dias; em Atenas, por sua vez, podia chegar até trinta dias (*triakostía*), com práticas a serem realizadas em dias fixos dentro do período, como, por exemplo, a oferenda de alimentos na tumba do morto no terceiro e no nono dia²⁵³.

Além dos alimentos oferecidos, banquetes também eram praticados como forma de luto. Novamente, em Homero encontramos um exemplo. Na *Odisseia*, após o sepultamento de Elpenor, Odisseu e seus companheiros consentem no banquete oferecido por Circe²⁵⁴. O sentido desse banquete, para Garland (1995) é o de reunir os parentes e amigos do morto com o intuito de manter atada uma corrente que foi quebrada pela partida dele.

Como se percebe, essas e outras práticas não eram realizadas de modo aleatório. O luto era parte integrante do ritual que se fazia em honra de um morto na Grécia antiga, e se submetia às regras preestabelecidas pela legislação da cidade, pois não se situava apenas no âmbito particular das famílias que perdiam seus entes, mas representava tanto um dever religioso quanto cívico, já que a vida dos cidadãos gregos deveria ser pautada pelas normas da cidade.

²⁵⁰ Cf. Santos, 2014.

²⁵¹ Cf. *Il.* 23. 270ss.

²⁵² Cf. Brandão, 1993.

²⁵³ Em vasos era bastante comum a retratação desta prática (Cf. GARLAND, 1995, p. 40)

²⁵⁴ Cf. *Od.* 12. 29-30

Vale a pena ressaltar que muito do que se sabe sobre o luto na antiguidade é devido ao exame das leis estabelecidas para regradar os exageros. São conhecidas as leis de Sólon contra os excessos cometidos até então. Na *Vida de Sólon*, de Plutarco, é narrado que este governante fixou leis que proibiam o excesso de oferendas e alimentos trazidos para o túmulo do defunto, o sacrifício de animais, bem como regulamentou a partilha da herança entre os familiares²⁵⁵. No entanto, entre essas leis, duas figuram como sendo as mais importantes: a proibição de injúrias vindas de eventuais inimigos do defunto, e a proibição do lamento em excesso das mulheres. De acordo com Garland (1995) essas leis garantiram a manutenção da ordem pública, reduziram superstições populares, colocaram sob a responsabilidade da cidade os ritos funerários, enfraquecendo, assim, o poder individual dos familiares²⁵⁶, ajudaram na prevenção de doenças²⁵⁷, refrearam os gastos desnecessários e, finalmente, asseguraram ao morto o direito às devidas honras para sua passagem ao reino de Hades.

O que pode ser inferido a partir da necessidade do estabelecimento dessas leis no governo de Sólon é que o excesso das práticas realizadas nos ritos fúnebres ultrapassava a medida do que era razoável. Para um grego, que vivia rodeado de inscrições alertando sobre a manutenção do *métron*²⁵⁸, é difícil conviver com comportamentos tão excessivos. Além disso, por estarem fortemente ligados à religião, os ritos fúnebres cumpriam também um papel de honra aos deuses, o que fazia com que naturalmente se buscasse oferecer o que era justo e razoável.

Isso é o que se encerra no domínio político-religioso das cidades, que penetra também os domínios da literatura. Segundo Loraux (1994), a tragédia era o lugar ideal para as dramatizações em prol da cidade. Para a autora “a representação do luto, tanto da sua grandeza como das suas perplexidades, ocupa a tragédia, porque o gênero trágico dramatiza, para uso dos cidadãos, o essencial das exclusões a que a cidade procede” (LORAUX, p. 16).

O luto sempre foi algo inevitável, porque assim é a morte. E por essa inevitabilidade, mais trágica do que tudo, é que a morte tomou seu lugar especial na tragédia. De acordo com Jouan (1997), dos trinta e dois dramas que nos chegaram, vinte e quatro deles incluem um ou mais mortos, e algumas delas até expõem-nos em cena, o que leva a verificar que a morte

²⁵⁵ Cf. Plut. *Sólon*, 21, 112.

²⁵⁶ As famílias mais abastadas exageravam na condução dos cortejos fúnebres dos seus entes, evidenciando as desigualdades sociais, que eram combatidas no governo de Sólon.

²⁵⁷ A prática de se levar alimentos para o túmulo do morto muitas vezes fazia com que se proliferassem bactérias derivadas do apodrecimento dos alimentos, e não havia limpeza dos túmulos, nem por parte das famílias, nem por partes de pessoas da cidade designadas para tal tarefa. A regulamentação preventiva dessa prática reduziu, então, as doenças em decorrência de bactérias.

²⁵⁸ Exemplos famosos são as inscrições *gnóthi seautón* (conhece-te a ti mesmo) e *medén ágan* (nada em excesso).

ocupa um lugar muito especial na tragédia. Quinze peças representam partes de ritos fúnebres, como a deposição dos restos mortais no túmulo, a cremação – como é o caso de *Suplicantes* – visitas ao túmulo, libações, etc²⁵⁹. Além disso, segundo o autor, o teatro, como entretenimento, cumpria, além de uma função pedagógica, também uma função estética, o que fazia com que as cenas de ritos fúnebres, por exemplo, ganhassem um *status* idealizado, servindo ao gosto e ao prazer do público.

Considerando as dimensões acima, analisarei na seção seguinte dois aspectos importantes para o entendimento da tradição do luto grego em geral e para o contexto de *Suplicantes*, em particular: a honra devida aos mortos e a necessidade de realização dos ritos fúnebres.

5.2.1. A honra aos mortos (*γέρας θανόντων*) em *Suplicantes*

Como já mencionei na introdução desta pesquisa, lamento e sepultura eram aspectos indissociáveis dos ritos fúnebres na Grécia antiga e caracterizavam o *geras* (honra, privilégio) de um morto, como afirma Georgoulaki (1996). O lamento, por um lado, fazia parte dos ritos fúnebres, porque, de acordo com Alexiou (2002), cumpria uma função dupla: objetivamente era expresso para honrar o morto e, subjetivamente exprime uma vasta gama de emoções conflitantes. Essa dualidade está claramente presente em *Suplicantes*, como se pode observar nos dois trechos a seguir:

TRECHO 1:

χορὸν τὸν Ἄιδας σέβει,
διὰ παρῆδος ὄνυχᾶ λευκὸν
αἵματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρῶσι κόσμος.
(v. 75-8)

Hades venera este coro.
Com as unhas rasgai as faces,
e tingi de sangue a pele branca.
Aos que olham as honras dos mortos é adorno.

TRECHO 2:

ἐμοὶ δὲ παίδων μὲν εἰσιδεῖν μέλη
πικρὸν, καλὸν θέαμα δ', εἵπερ ὄψομαι,
τὰν ἄελπτον ἀμέραν
ἰδοῦσα, πάντων μέγιστον ἄλγος.
(v. 782-5)

²⁵⁹ Entre as tragédias mais conhecidas que se enquadram na estatística de Jouan (1997) estão: *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Aleceste*, *Suplicantes*, *Hécuba* e *Troianas*, de Eurípidés.

Contemplar os membros de nossos filhos
 é visão pungente, mas bela, pois verei
 o dia não mais esperado,
 e verei a maior de todas as dores.

No trecho 1, composto pelos versos 75-8 é explicitado que a ação de dilacerar a própria carne é feita em honra dos mortos. Não se trata apenas da expressão pura e simples do sofrimento e do desespero causado pela perda dos filhos, mas sim, do cumprimento de parte de um ritual que serve a algo maior: a piedade para com os deuses, pois, além de prestarem com isso a devida honra ao morto, buscam também a aprovação de Hades.

No trecho 2, todavia, o conflito das emoções é mais patente. As mães consideram duas esferas opostas: a visão dos cadáveres dos filhos é ao mesmo tempo “pungente” e “bela”. Pungente porque confirma o triste fim que tiveram no combate, e bela porque preenche uma esperança que elas já não mais tinham: enterrar o corpo dos filhos dignamente.

A sepultura, além de ser um *gêras*, é um direito irrevogável do morto. Como já mencionei na introdução deste trabalho, a *Ilíada* e a *Odisseia* trazem célebres cenas em que a sepultura dos mortos é exigida sob pena de se incorrer na *némesis* divina²⁶⁰. De acordo com Georgoulaki (1996), o corpo se tornava sagrado através da realização do sepultamento e, dessa forma, se tornava oferenda consagrada aos deuses ctônicos. Negar a sepultura a um morto era, portanto, negar a honra a um deus, e isso configurava uma gravíssima impiedade (*asébeia*). Antígona, na peça homônima de Sófocles, não quer incorrer em tal crime, e escolhe desobedecer à cidade em favor dos que “mais que tudo dev[ia] agradar” (v. 89), não hesitando morrer se fosse necessário – “[...] a esse eu enterrarei. Se ao fazê-lo tiver que morrer, que bela morte será!” (v. 71-2). Em *Ajax*, Teucro adverte Menelau para não deixar de enterrar o personagem-título, pois incorreria na desonra aos deuses e no castigo advindo deles (Cf. v. 144). Em *Suplicantes*, Teseu se surpreende quando Adrasto anuncia que vem pedir o resgate dos mortos a Atenas porque “os poderosos não [o] permitem [sepultá-los]” (v. 122), ao que Teseu responde com uma pergunta: “E o que alegam, se o que pedes é sagrado?” (v. 123). Etra, por sua vez, deixa clara a necessidade da obediência às leis divinas em sua exortação a Teseu: “Em primeiro lugar, filho, as leis divinas, exorto-te a considerar, para não errares, desonrando-as” (v. 301-2)

Assim, a tragédia grega não cansou de repetir que era necessário prestar as devidas honras aos mortos e, inclusa nessas honras, está primordialmente a concessão da sepultura. Além disso, no âmbito da tragédia, à questão religiosa soma-se outra questão de igual

²⁶⁰ Vide p. 14 deste mesmo trabalho.

gravidade: a norma da Hélade. Negar a sepultura a um morto é ferir também todos os gregos a um só tempo no que eles têm em comum: a humanidade. “As ordens do nobre Creonte [...] ferem a ti e a mim”, diz Antígona nos versos 31 e 32 sobre as ordens do tio que proibiam dar sepultura a Polinices. Em *Suplicantes*, Etra, continuando sua exortação, incita Teseu a “dete[r] os que violam a lei de toda a Hélade, pois isso é o que mantém as cidades dos homens unidas: quando cada um preserva retamente suas leis” (v. 311-3). A partir desta fala de Etra, compreende-se que a manutenção das leis dos deuses garantia também a paz das cidades. De acordo com Jouan (1997, p. 222) a lei de toda Hélade é “uma lei moral que é também politicamente útil, porque contribui para a estabilidade das cidades”²⁶¹. Isso também pode ser inferido na fala de Teseu dirigida ao mensageiro tebano. Ele reforça que se trata de uma lei comum a todas as cidades da Grécia (v. 538), e acrescenta que “se alguém priva os mortos do que devem possuir e os mantém insepultos, faz recair a covardia sobre os fortes, sendo tal norma estabelecida” (v. 539-41). Com isso, Teseu quer dizer que os mortos não podem dar sepultura a si mesmos e, se ficam insepultos pelo estabelecimento de uma nova lei em oposição à antiga, os fortes de outrora provavelmente se acomodarão, e não mais defenderão a lei antiga, pois o costume endossaria a nova lei. Haveria, além de um desequilíbrio estatal, também um desequilíbrio moral.

Como se vê em *Suplicantes*, a desobediência à norma divina gera um desequilíbrio que culmina numa guerra. Embora, justa, uma guerra é sempre uma guerra, mais mortos são deixados, e não precisaria acontecer se as cidades tivessem sempre em mente o cumprimento dos seus deveres, ou seja, se cada cidade preservasse retamente suas leis, como diz Etra no verso 311.

Outro ponto a ser levado em consideração no que diz respeito à sepultura dos mortos é a justiça. É ela que clama esse direito para o morto e para os deuses. É assim em *Antígona* e é assim em *Suplicantes*. Há passagens significativas e bastante objetivas na peça que enfatizam essa questão: a primeira é dada pelo coro de mães, ainda no párodo, no verso 65: “Temos por nós a justiça”. Em seguida, Teseu rebate os argumentos do mensageiro tebano nos versos 526-7 dizendo: “Sepultá-los é, pois justo [...]. Que há nisto que não seja correto?”.

Outra questão é que “a lei comum dos Gregos exige que os corpos sejam enterrados, conforme os ritos, na terra de onde vieram e para onde devem retornar” (JOUAN, 1997, p. 222). Essa ideia está contida nos versos 531-4, pertencentes à fala de Teseu:

ἔασατ' ἤδη γῆ καλυφθῆναι νεκρούς,

²⁶¹ “La loi morale est aussi politiquement utile, parce qu'elle contribue à la stabilité des cités”.

ὄθεν δ' ἕκαστον ἐς τὸ φῶς ἀφίκετο,
 ἐνταῦθ' ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα,
 τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν [...]

Deixa que pela terra sejam os mortos cobertos
 E que cada ser regresse para o lugar
 De onde veio: o espírito para o éter,
 E o corpo para a terra [...]

O princípio que rege esse pensamento não é outro senão o da justiça. É justo que as coisas sigam seu curso natural, e que a terra receba em troca pelo que ela forneceu. Segundo Georgoulaki (1996), essa reflexão era baseada na crença de que a deposição dos restos mortais – cremados ou inumados – na terra, faria com que ela, a mãe de todos os seres vivos, fosse recompensada pelos dons que forneceu. Alexiou (2002, p. 9) afirma que essa crença estava presente em muitos ritos fúnebres em forma de máximas e epitáfios. A autora menciona uma inscrição ática em um túmulo contendo a mesma ideia em questão: “morreu na terra onde foi nutrido”

Outro *gêras* concedido aos mortos era as visitas constantes das famílias ao túmulo. Elas também faziam parte do ritual e, de acordo com Garland (1995) e Georgoulaki (1996), eram tão importantes, que a omissão por muito tempo delas por parte de um parente era usada como evidência para provar de falta de afeto para com o morto no caso de alguma herança deixada por ele. Ficando provada a omissão, o parente não recebia sua parte na herança. Em *Suplicantes*, longe de evidências nesse sentido, infere-se a importância do túmulo para a contemplação dos que ficam e para, possivelmente, futuras visitas. Essa inferência é feita tomando como base o verso 53, ainda no párodo da peça, quando as mães, em relação aos filhos mortos, dizem que não puderam “contemplar a terra de seus túmulos”. Essa frase nos dá a entender que o túmulo do morto é uma referência permanente para os parentes, exatamente para que eles possam visitar e levar objetos ou alimentos²⁶².

Um *gêras* especial era conferido aos cidadãos, ou escravos livres que eram mortos em guerras. A eles, a cidade concedia uma honraria distinta, e uma elevação a um *status* heroico. Conforme Georgoulaki (1996), no período clássico em Atenas, os mortos em combate eram enterrados em *polyándria* (túmulos coletivos), destacados na cidade. Outras cidades adquiriram o costume de enterrar os mortos no campo de batalha, mas ambas as formas garantiam a perpetuação do nome dos combatentes.

²⁶² Cf. Garland, 1995; Georgoulaki (1996); e Alexiou (2002).

Em honra deles havia também os *agón epitáphoi* (jogos fúnebres) celebrados anualmente. Ainda de acordo com Georgoulaki (1996), a essas celebrações era dado o nome de *tá nomizómēna*²⁶³, que podiam ser financiadas tanto pela família (particularmente entre os próprios familiares e amigos) do combatente morto, quanto pela cidade (em larga escala, envolvendo não apenas os familiares, mas outros cidadãos que não tinham nenhuma ligação com os combatentes mortos).

Por fim, para os mortos em batalhas era dada também a prerrogativa de ter uma oração fúnebre exaltando suas virtudes no momento do sepultamento. Conforme Storey (2008) essa prática, em geral, era feita com intenções de propaganda política, como é o caso dos *epitáphoi* mencionados por Tucídides (6. 24). Em *Suplicantes*, podemos analisar a cena da oração fúnebre de Adrasto (v. 857-917) dentro desses moldes. Apesar de ser material para fomentar muitas discussões em prol de certo tom satírico, prefiro caminhar na esteira de Storey (2008) e propor que Adrasto quer mostrar o modo como as qualidades pessoais de um indivíduo notável podem ser aplicáveis como exemplo a ser seguido pela *pólis*. Esse argumento é fortalecido pelo fato de Adrasto não seguir o modelo de elogio praticado comumente, pela genealogia dos heróis, exaltando o renome das famílias e os bens que ele possuía, mas apenas suas virtudes:

ὄρᾳς τὸν ἄβρὸν, οὗ βέλος διέπτατο;
 Καπανεύς ὃδ' ἐστίν· ὃ βίος μὲν ἦν πολὺς,
 ἦκιστα δ' ὄλβῳ γαῦρος ἦν· φρόνημα δὲ
 οὐδέν τι μείζον εἶχεν ἢ πένης ἀνὴρ,
 φεύγων τραπέζαις ὅστις ἐξογκοῖτ' ἄγαν
 τάρκοῦντ' ἀτίζων· οὐ γὰρ ἐν γαστρὸς βορᾷ
 τὸ χρηστὸν εἶναι, μέτρια δ' ἐξαρκεῖν ἔφη.
 (v. 860-6).

Vês este divino aspecto que o raio traspassou?
 É Capaneu. Sua riqueza era muita, mas ele
 era incapaz de ser soberbo com ela. Não tinha
 o espírito em nada maior que o de um pobre,
 e fugia dos que à mesa se envaideciam em excesso,
 contentando-se com o pouco: não há na gula do ventre
 nada virtuoso, mas há no satisfazer-se na medida, dizia.

Independentemente da desmedida figura de Capaneu pintada por Ésquilo em *Sete Contra Tebas*, o que se vê nesse trecho da oração fúnebre de Adrasto é uma exaltação da nobreza de espírito que os homens devem cultivar para o bem de sua cidade. De acordo com Jouan (1997), Adrasto está respeitando as normas morais e cívicas da oração fúnebre

²⁶³ Palavra que vem do verbo *nomízo* (ter por costume)

anteniense, exaltando não virtudes guerreiras, mas sim, os exemplos de cidadania daqueles cuja educação fez com que aprendessem a se dedicar aos interesses de sua comunidade.

Sendo os mortos em combate elevados a um *status* heroico, o restante dos cidadãos deveria tomá-los como exemplo, pois também nisso residia a virtude de um herói: servir a sua cidade com bons exemplos e ser imitado mesmo depois de morto. Não para serem cultuados como semideuses, como afirma Georgoulaki (1996), mas para que sua *timé* (honra) fosse reconhecida pelos cidadãos. Eles poderiam até ser associados aos heróis homéricos por sua *areté* (virtude), mas, diferentemente de um Aquiles, um Pátroclo ou um Heitor, sua *areté* não deveria ser empregada para uma exaltação particular feita por membros restritos da família, mas sim, em prol de toda a *pólis*, gerando, assim, nas palavras de Georgoulaki (1996, p. 114), “um novo conceito de glória (δόξα)”.

5.2.2. Os ritos fúnebres em Suplicantes

Os ritos fúnebres na Grécia antiga seguiam regras um tanto quanto rigorosas. Era dividido em partes, e em cada parte, práticas distintas eram realizadas. Conforme Garland (1995, p. 21, *grifos do autor*),

o funeral grego, ou *kedeía*, era uma ação dividida em três, com regras precisas que regiam os mínimos detalhes do procedimento. Essas três ações incluíam a preparação do corpo (*prótesis*), sua condução ao local do enterro (*ekphorá*), e finalmente, a deposição dos restos mortais cremados ou inumados (*táphos*). É evidente que, partindo das mais completas descrições de funeral de heróis que possuímos, principalmente os de Pátroclo, Heitor e Aquiles, esse ritual estava já estabelecido na época de Homero²⁶⁴.

Alexiou (2002) acrescenta que a preparação do corpo (*prótesis*) se dava em casa, de modo muito privado, e envolvia uma limpeza completa do corpo, a sutura de possíveis feridas, a purificação da casa através dos vasos de água colocados na entrada, e o início dos lamentos que, como mencionei anteriormente, era parte integrante dos ritos fúnebres. Além disso, era realizado apenas por mulheres.

O cortejo fúnebre (*ekphorá*), por sua vez, incluía a oração fúnebre – no caso de cidadãos distintos, ou combatentes – isto é, fazia-se uma exaltação das virtudes do morto. Era

²⁶⁴ The Greek funeral, or *kedeía*, was a three-acted drama with precise regulation governing the most minute details of procedure. These three acts comprised the lying of the body (*prótesis*), its conveyance to the place of interment (*ekphorá*), and finally, the deposition of its cremated or inhumed remains. It is evident from the most complete descriptions of a hero's funeral that we possess, namely those of Pátroklos, Hector and Achilles, that this ritual was already well-established by the time of Homer.

feita por um homem respeitável, geralmente mais velho e, tinha ênfase na genealogia do morto, exaltando seu bom nascimento. Finalmente, chegando o momento do *táphos*, após a cremação ou inumação – a escolha ficava a critério dos familiares²⁶⁵ – os restos mortais eram depositados em urnas, no caso da cremação, ou em túmulos. Nesse momento, podia-se depositar também alguns “bens”, para usar o termo usado por Georgoulaki (1996), tais como objetos pessoais que ele gostava em vida, frutos e outros alimentos. O ritual, entretanto, não terminava aqui, pois, as visitas posteriores ao túmulo também faziam parte dos ritos.

Contudo, essa sistematização dos autores nos deixa duvidosos quando, nesse sentido, considera-se *Suplicantes*. Estou de acordo com Ferreira (1986), Kovacs (1998) e Storey (2008) quando dizem que uma das forças de ação dessa peça euripidiana é o contexto mortuário, que envolve o sofrimento causado pela guerra, os lamentos das mães e de Adrasto, bem como a *performance* dos ritos fúnebres. Mas Eurípides seguiu rigorosamente todas essas regras em sua peça? Inicialmente, em uma análise rasa, diria que não, pois não se nota nitidamente todos esses passos que a religião e as regras da cidade definiram para o bom andamento dos ritos fúnebres e do luto. Estaria Eurípides experimentando alguma novidade?

Seguindo o passo a passo, a *prótesis* aparece em primeiro lugar. *Suplicantes* tem início diante do templo de Deméter no contexto de um festival “em nome da colheita da terra” (v. 28-9)²⁶⁶. Não há casas, não há palácios, não há corpos. Há, no entanto, mulheres²⁶⁷, e isso significa muito para o contexto do luto, pois, como afirma Loraux (1994), são elas as primeiras a assumirem-no. Há mulheres na *orchestra*, cujos “cabelos estão raspados e [os] mantos não são de festa” (v. 97), pelo contrário, estão com vestes negras e rasgadas, como coloca Scully (1994), e suplicando algo, pois vemo-nas com seus “ramos súplices” (v. 10) fazerem guarda *em kýkloi* a Etra. O que elas suplicam é exatamente a deposição dos filhos mortos em seus braços: “Recupera nossos filhos de entre os mortos” (v. 44)²⁶⁸.

O que se depreende da situação das mães argivas é que, se por um lado aos guerreiros foi negado o *gêras* da sepultura, por outro, a elas também foi negado o direito de ter contato com o corpo dos filhos, o que era absolutamente necessário na *prótesis*. De acordo com Jouan (1997) o dever das mulheres argivas fica comprometido justamente porque os corpos não estão presentes. Isso é diversas vezes expresso por elas através do desejo que têm de ter nos braços o corpo dos filhos e de cobri-lhes os membros (v. 61-2; 69-70; 815-7).

²⁶⁵ Segundo Garland (1995), a literatura grega no geral, e a tragédia, em particular, preferiram cenas de cremação em vez de cenas de inumação.

²⁶⁶ “[...] ὑπὲρ χθονὸς ἀρότου [...]”

²⁶⁷ Scully (1996) considera que o coro de mães já está presente na *orchestra* quando Etra inicia o prólogo da peça.

²⁶⁸ “τέκνα λῦσαι. — φθιμένων”.

Outro ponto importante a se considerar é que elas estão fora de casa. Como detalha Alexiou (2002), a *prótesis* se dava no interior da casa, e elas não deixam de reclamar esse direito: “os meus filhos mortos, em casa não pude velar” (v. 52-3). Ter o morto em casa significava possuir toda a estrutura necessária para cumprir com os deveres de modo digno e, e por que não dizer?, piedoso, pois era na casa que poderiam cuidar do morto, e purificar, de uma só vez, tanto o ambiente, como a si mesmo e os visitantes.

Eurípides, colocando em cena tal situação, logrou mostrar a anormalidade das coisas quando estas não seguem o que é razoável e o que é preestabelecido pela religião e pela cidade. Creonte, ao negar o *gêras* dos guerreiros argivos, não prejudica apenas os cadáveres, mas todo andamento de um rito que, apenas por ser rito, deveria ser estrita e dignamente cumprido.

Curioso, porém, é o fato de que apesar de toda a ênfase das mães em desejarem o corpo dos filhos em seus braços, Teseu não o concede (v. 942). Temos a notícia através do mensageiro nos versos 764-6 que é o próprio rei quem lava as feridas, cuida dos cadáveres, cobre-lhes o corpo e os enterra. Por que as mães não tomaram parte no trabalho que seria naturalmente delas?

Além da razão que ele apresenta no verso 944, algumas indicações históricas podem iluminar a respeito dessa deliberação de Teseu. Como já mencionei, as leis de Sólon delimitaram bastante o papel das mulheres nos ritos fúnebres. Não se sabe até que ponto isso interferiu em sua participação na *prótesis*. O que se sabe é que o limite imposto por Sólon tinha como principal razão a prevenção dos abusos²⁶⁹. No verso 770, o mensageiro adverte Adrasto para que ele pare de lamentar, pois isso aumentaria o pranto das mulheres, o que leva a entender que esses lamentos já eram suficientes. Sendo assim, entrar em contato com os cadáveres dos filhos mortos poderia aumentar seus lamentos, e ultrapassar a medida do que era razoável.

O fato de Teseu não ter permitido que as mães se aproximassem dos cadáveres tem estreita relação com o lamento. De acordo com Alexiou (2002), ele começava na *prótesis* e seguia, dependendo da cidade, durante dias ou até mesmo meses após o *táphos*. O problema é que quando as mulheres começavam a lamentar, não queriam mais parar e, ainda de acordo com a autora, lamentavam até mesmo pessoas que já haviam morrido há mais tempo. Isso pode ser inferido na lei de Sólon, que proibia o lamento por outra pessoa que não fosse o morto que estava sendo sepultado. Para a Grécia de modo geral, esse tipo de *páthos* não era

²⁶⁹ Cf. Plut. *op. cit.*

bem visto, porque desordenava os comportamentos. Loraux (1994, p. 15, *grifos da autora*) afirma que

Na maior parte dos casos o *páthos* é recorrente, previsível como são os acontecimentos que, na sua inevitabilidade, ritmam o tempo dos homens; por isso, contra o risco do afecto demasiado forte, a cidade, enquanto colectividade bem organizada, forjou um conjunto de leis e regulamentações.

De fato, é inevitável sofrer pela partida daqueles que são queridos, mas isso, para um grego, não pode constituir uma desordem para a cidade, pois ela é a representação máxima do bem comum, e a principal interessada em mantê-lo sob controle. A cidade grega, de acordo com Loraux (1994) quer sempre crescer, e por isso, não pode se perder em lágrimas e lamentos duradouros demais. Desta forma, ela tem o poder de prevenir qualquer prática que afete essa ordem, e não hesita em fazê-lo com as mulheres pranteadoras.

Teseu, em *Suplicantes*, é o representante dessa ordem. Ele e Atenas não se dissociam, trabalham em simbiose, e trazem para o público os ideais mais elevados de civilidade ateniense. “Jamais entre os helenos será difundido que, vindo a mim e à cidade de Pandíon, a antiga lei dos deuses foi corrompida” (v. 561-3), diz Teseu ao mensageiro tebano. Nesse sentido, Atenas e Teseu, por serem os próprios mantenedores da ordem tanto religiosa quanto pública, não permitem o excesso, e ensinam às mães argivas o que é ser ateniense. Essa ideia é colocada por Storey (2008). Para o autor, essa exortação indireta de Teseu à moderação é uma tentativa de Eurípides de associar as mulheres estrangeiras à sua cidade, uma maneira de fazer com que elas aprendam o sentido da identidade ateniense²⁷⁰. Eurípides não está trazendo algo novo para o teatro, e nem deturpando os costumes dos funerais, pelo contrário, utiliza-se de sua peça para afirmar o que é Atenas e como conquistou a fama de grande cidade. “Por isso, empenhando-se muito, desfruta de muitos bens” (v. 577).

O próximo passo para o andamento dos ritos fúnebres é a *ekphorá*. Diferentemente da *prótesis*, quem toma a frente aqui são os homens. As mulheres passam a ocupar um lugar secundário, apesar de continuarem seus lamentos. O momento da *ekphorá* era, em geral, mais agitado, confluía um número maior de pessoas e, como passava por ruas até chegar ao lugar do túmulo²⁷¹, acontecia de haver certa agitação nos lugarejos. Homens e mulheres se comportavam de maneiras muito distintas. De acordo com Alexiou (2002), a formalidade ritual dos homens, que se posicionavam todos à direita do ataúde em procissão

²⁷⁰ *Suplicantes* é vista por Storey (2008) também como uma peça de aprendizado.

²⁷¹ De acordo com Georgoulaki (1996), era preferível que os cemitérios na Grécia antiga ficassem afastados da cidade, com intuito de prevenir doenças. Também, de acordo com a autora, no período clássico esses cemitérios passaram a ser compostos por grupos de túmulos em uma área fechada chamada de *periboloi*.

uniformemente cadenciada, com o braço direito em movimento regular e simultâneo, contrastava-se muito com “o êxtase selvagem das mulheres” (ALEXIOU, p. 6), que não assumiam lugares fixos, mas ficavam rodeando o esquife aleatoriamente, sem uma posição definida, “arrancando os cabelos, rasgando as faces e as roupas [não somente como] atos de lamento descontrolado, mas como parte do ritual indispensável para a lamentação ao longo da antiguidade” (ALEXIOU, p. 6)²⁷²

Finalmente, chegando ao local do túmulo, começava, então, o *elegós*, isto é, o elogio do morto. Na lei de Sólon havia uma prescrição sobre isso: não era permitido falar mal de um falecido. Conforme Alexiou (2002), essa lei de Sólon era baseada em crenças antigas que começaram a ser violadas devido à presença de inimigos nos enterros. Estes difamavam e expunham os maus feitos do morto diante dos familiares e de outras pessoas presentes. A origem do termo *elegós* é um tanto imprecisa, mas os próprios antigos, como afirma Alexiou (2002), acreditavam que a palavra vinha da expressão ἔλεγεῖν (dizer é é), que, embora seja de difícil confirmação, é claramente relacionada ao lamento. Outra possível origem é a partir da máxima antiga εὖ λέγειν τοὺς κατοχομένους (falar bem dos que partiram).

O elogio era feito antes de o corpo ser cremado ou inumado. Garland (1995, p. 34) afirma que a “inumação e a cremação foram praticadas concomitantemente desde o século VIII até o século IV a.C., embora sua popularidade tenha variado bastante ao longo desse período”. De acordo com Georgoulaki (1996), uma e outra forma era realizada segundo a escolha e as condições financeiras dos familiares. Pelas crenças populares, ambas cumpriam a função de possibilitar a consagração do corpo aos deuses íferos. Entretanto, ainda de acordo com Georgoulaki (1996), a cremação era preferível quando se tratava de mortos em combate que demoravam a ser sepultados, ou no caso de pestilências.

No caso da literatura, parece-nos que preferiu adotar cenas de cremação. Segundo Garland (1995), em Homero apenas a cremação é utilizada, e na tragédia, esse método também é preferido. Isso pode ter o corrido por dois fatores: o primeiro é que houve um significativo aumento do número de pessoas cremadas a partir do período arcaico, e segundo porque a cremação demandava mais dinheiro, sendo os personagens retratados na literatura, em sua maioria, vindos de linhagens nobres²⁷³.

²⁷² “[...] the tearing of the hair, face and clothes were not just acts of uncontrollable grief, but part of the ritual indispensable to lamentation throughout antiquity.”

²⁷³ Cf. Georgoulaki, 1996.

Em *Suplicantes*, como não há um cortejo regular, dois pontos importantes podem ser considerados no que diz respeito à *ekphorá*: a oração fúnebre feita por Adrasto, que configura o *elegós* e o enterro dos combatentes, descrito rapidamente pelo mensageiro ao rei argivo.

Como disse, o *elegós* fazia parte da *ekphorá*, e de acordo com Alexiou (2002) era um papel que cabia aos homens. Apenas Adrasto poderia cumprir esse papel, pois, além de ser o rei da cidade, era o único representante masculino presente na cena, já que Teseu, por não ser familiar dos guerreiros, não ser argivo e não ter conhecimento de causa, jamais poderia fazê-lo.

A oração fúnebre de Adrasto também não segue os padrões preconizados pelo costume, isto é, não é feita baseada na linhagem do morto, nem na contagem das riquezas que possuía, mas sim, através das virtudes pessoais das quais eram dotados. Segundo Storey (2008), Eurípides quer com isso prestar um serviço de utilidade pública, ou seja, quer mostrar como as qualidades pessoais dos guerreiros podem ser aplicáveis à *pólis*. Adrasto está, desta forma, olhando o mundo com um novo olhar, o olhar do aprendiz que adquiriu. Esse aprendiz fez com que ele colocasse o bem-estar da cidade em primeiro plano, e sua oração se torna, como afirma Storey (2008, p. 67) “uma declaração de novos valores para um mundo heroico”. Exaltar, portanto, as virtudes de um morto, é prestar um serviço à cidade, é fazer com que pela palavra, os jovens aprendam e sigam os bons exemplos para serem úteis a sua cidade. Nesse sentido, os ritos fúnebres cumpriam uma função pública e, por isso, o estado prestou tanta atenção a essas práticas. Além disso, Eurípides, através da fala de Adrasto, manteve a tradição dos *elegós*, tão presentes nos ritos fúnebres da Grécia antiga.

Na fala de Adrasto, cada um dos cinco comandantes cujos corpos foram resgatados por Teseu se destaca por qualidades diferentes. O primeiro a ser honrado é Capaneu, cujas principais qualidades são a humildade e a moderação (v. 862-6); em seguida, Adrasto presta homenagem a Etéocles, filho de Ífis e cunhado de Capaneu. Destaca-se pelo desapego e equilíbrio em relação às riquezas (v. 873-80); o terceiro homenageado é Hipomedonte, caracterizado por sua virilidade (v. 885-7), seguido do filho de Atalanta, Partenopeu, destacado pela beleza, e pelo exemplo de estrangeiro que revelou ser, adequando-se ao modo de vida da cidade que lhe abrigou (v. 888-98); o último dos guerreiros a ser mencionado por Adrasto é seu genro Tideu, que se sobressaía pela habilidade com as armas (v. 905).

Os outros dois comandantes ausentes não foram esquecidos, e tiveram também o *gêras* da homenagem. É Teseu quem completa o elogio de Anfiarau e de Polinices (v. 925-31) que, mesmo não sendo sepultados juntamente com os outros companheiros, nem por isso

mereciam ficar privados da honra do elogio fúnebre. Este último, segundo conta no verso 930 havia sido seu hóspede antes de sair definitivamente de Tebas e buscar refúgio em Argos.

A soma das virtudes de todos esses comandantes em um único cidadão era um enorme ganho para a cidade e, por isso, Teseu teve interesse em fazer com que Adrasto as destacasse. Ninguém aprende através do que é desaprovado por uma sociedade. Enquanto a imagem desses guerreiros é mostrada por Ésquilo pelo que tinham de ruim (*kakós*), em Eurípides, vemos o outro lado da moeda, o que eles tinham de belo e útil (*kalós*), e afinal de contas, para Eurípides, um patriota, era o que mais importava.

O final da fala de Adrasto é uma exortação à educação dos jovens²⁷⁴, pois aqueles comandantes que estavam sendo sepultados ali possuíam muitas virtudes porque tiveram uma boa educação. Os versos são os seguintes:

ἐκ τῶνδε μὴ θαύμαζε τῶν εἰρημένων,
Θησεῦ, πρὸ πύργων τούσδε τολμῆσαι θανεῖν.
τὸ γὰρ τραφῆναι μὴ κακῶς αἰδῶ φέρει·
αἰσχύνεται δὲ τὰγάθ' ἀσκήσας ἀνὴρ
κακὸς γενέσθαι πᾶς τις. ἢ δ' εὐανδρία
διδασκός, εἴπερ καὶ βρέφος διδάσκεται
λέγειν ἀκούειν θ' ὧν μάθησιν οὐκ ἔχει.
ἂ δ' ἄν μάθη τις, ταῦτα σῶζεσθαι φιλεῖ
πρὸς γῆρας. οὕτω παῖδας εὖ παιδεύετε.
(v. 909-17)

A partir do que narrei, não estranhes,
Teseu, que estes ousassem morrer junto às torres.
Pois educar bem traz brios.
E o homem que pratica o bem envergonha-se
de ser covarde, qualquer um. A virilidade
pode ser aprendida, já que a criancinha aprende
a falar e a escutar o que não tem conhecimento.
E as coisas que se aprende, gosta-se de mantê-las
até a velhice. Portanto, educai bem os vossos filhos!

A homenagem estava dignamente feita aos mortos. Seu *géras* estava garantido, e algo útil tinha sido dado à cidade. Faltava, então, a *ekphorá* avançar e dar lugar à próxima etapa do rito fúnebre: o *táphos*. É aqui que entra em questão nosso segundo ponto de discussão: o enterro dos mortos na peça.

Sabemos pelo mensageiro que todos os que sucumbiram junto às portas de Tebas, com exceção dos comandantes, foram enterrados por Teseu nos vales de Citéron, “onde se ergue a umbrosa rocha Eleutéria” (v. 759). Esses vales separavam a região da Beócia da península ática, e ficava a meio caminho de uma e de outra. Porém, além dessa informação,

²⁷⁴ O teatro grego tinha a *paideía* como uma de suas principais funções, como mencionado em seções anteriores.

não sabemos praticamente nada sobre os detalhes do enterro dos combatentes; não sabemos quantos eram nem quem eram, se foram sepultados coletiva ou individualmente, nem como foram transportados até os vales.

O que se pode inferir a partir das discussões levantadas é que possivelmente foram cremados, já que, como dissemos, a literatura aparentava prezar por esta forma. Outra inferência que se pode fazer é que provavelmente foram sepultados coletivamente, pois, como afirma Garland (1995), a cremação em conjunto de combatentes mortos que não tiveram muitas distinções no exército, ou quando havia um grande número de cadáveres era comumente realizada. Podemos ver algo parecido na *Ilíada*, quando Aquiles pede para separar os ossos de Pátroclo em meio aos dos outros guerreiros, que foram cremados juntos na mesma pira²⁷⁵.

Em *Suplicantes*, nada indica de forma precisa sobre os procedimentos em relação aos combatentes anônimos. O que se sabe precisamente é que seus corpos não foram trazidos para Atenas junto com os dos cinco comandantes²⁷⁶. Estes, por sua vez, foram distinguidos por Teseu, principalmente Capaneu que, por determinação do rei ateniense recebe um túmulo junto ao templo como “cadáver sagrado” (v. 934-8).

Os procedimentos da cremação e, em seguida da entrega dos ossos aos familiares para serem enterrados em sua terra são indicados a partir do verso 936 e fornecem os elementos necessários à compreensão do momento do *táphos* na peça. No verso 940, Teseu ordena que o transporte que trazia os mortos se aproxime, e o coro, que vê apenas de longe os procedimentos, pois foi impedido por Teseu de tocar nos corpos dos filhos, indica que já avista a pira e o túmulo de Capaneu (v. 980-1). Nesse momento, com a entrada de Evádne, temos uma pista de que o corpo de Capaneu já está ardendo nas chamas (v. 1071). Mas há uma suspensão da expectativa do público em ver o desenlace do *táphos*, até que as crianças, juntamente com Adrasto e Teseu, entram em cortejo trazendo os ossos dos pais em urnas, tendo, assim, cumprido dignamente todas as etapas do rito fúnebre de acordo com a “antiga lei dos deuses” (v. 563).

Como se percebe, Eurípides teve o cuidado de mostrar que mesmo com a desordem advinda da guerra, o cumprimento dos ritos sagrados deve ser assegurado aos mortos. E como fica evidente em *Suplicantes*, ele mostrou que a manutenção da tradição e a obediência às normas divinas são a garantia da ordem e da paz das cidades.

²⁷⁵ Cf. *Il.* 23. 239-42.

²⁷⁶ Infere-se que dos sete comandantes, apenas cinco foram resgatados por Teseu. Os dois que não estão neste grupo são Polinices, que foi enterrado por sua irmã Antígona na peça de Sófocles, e Anfiarau, que foi engolido com sua quadriga pela terra (Cf. *Ésq. Os Sete*, v. CHECAR; Eur. *Supl.* v. 500-1).

6. CONCLUSÃO

A atividade de tradução é sempre uma empreitada difícil. É uma viagem ao estrangeiro com o compromisso de trazer para a própria língua uma vivência nova, de aprendizagem e de conhecimento. Traduzir é revelar universos, é desbravar uma terra desconhecida, longínqua, às vezes, mas atraente por seus encantos e pelas riquezas que tem a oferecer. O tradutor tem sempre um vislumbre dessa terra por que a conhece, tem o domínio da língua, que é sua porta de entrada, e tão grande é seu desejo de desbravador, que ele decide empreender, tal qual um navegante, a busca pelo novo mundo no intuito de trazer mais uma luz, mais um tesouro para sua própria língua.

As línguas, no início de nossas atividades de tradução, se apresentam como portais impávidos, cheios de fechaduras feitas com o ferro mais forte que existe, e isso as torna intransponíveis. Precisamos, como tradutores, encontrar as chaves e irmos aos poucos abrindo, destravando esses portais. À cada chave encontrada, à cada abertura feita, algo novo, misterioso nos é revelado, e as coisas vão fazendo sentido, as imagens vão sendo formadas, assim como um objeto que é coberto por um pano, e alguém, que queira nos desafiar, vá tirando o pano aos poucos, revelando apenas as partes desse objeto e, à medida que vamos acertando, outra parte é revelada, até que se descubra o objeto por completo.

O que está por trás do portal é a obra que se pretende traduzir, e é ela que possui em si todos os mistérios, todas as novidades do universo revelado. Ela é como a filha de um rei poderoso que, por possuir uma beleza particular e encantadora, faz com que o tradutor se apaixone por ela e ouse conquistá-la para casar com ela e trazê-la para sua casa. É um casamento que se instaura entre o tradutor e a obra traduzida, e para usar um termo grego, podemos falar de um *philotésion érgon*, no melhor dos sentidos que esse termo possa ser empregado. Muitas vezes, os enfados da vida de casal também acontece: a obra se recusa a obedecer, e nós ficamos agastados, frustrados por não encontrarmos as soluções adequadas, e muitas vezes, voltamos a ser básicos aprendizes da língua.

Não se empreende uma tradução se não amarmos a obra e tudo o que advém dela, pois uma obra não é, definitivamente, um emaranhado de palavras e frases em outra língua, mas carrega em si tudo o que circunda seu nascimento, tais como a cultura, o tempo, o contexto político e artístico do país em que ela é produzida, e o tradutor precisa, além da posse da língua, estar de posse de todos esses elementos. O tradutor não é apenas um bilíngue,

mas é também um historiador, um antropólogo, um sociólogo, um político, um artista plástico e ainda, pode ser também ator.

É o caso da tradução de teatro, configurada com uma tradução ainda mais especial, por conter elementos em certo ponto irrecuperáveis, como a cena propriamente dita, certos gestos que ajudariam a completar o sentido da obra, mas que, perdidos, obrigam-nos a trabalhar com o que resta: o texto escrito, que em si, já é magnânimo.

Nossa empreitada foi traduzir *Suplicantes*, de Eurípides, uma peça de teatro grego situada no século V a. C. cheia de ambiguidades, desde a data da composição que, como foi visto na introdução desta pesquisa, interfere diretamente nos sentidos que podem ser construídos em determinados trechos, até as intenções do autor em transmitir certas mensagens ao longo da peça.

Suplicantes se apresentou como um dos portais mencionados acima, cheio de fechaduras, que por sinal, estavam bastante enrijecidas por falta de visitantes de língua portuguesa. Apenas alguns ousaram abri-las, facilitando assim, o trabalho²⁷⁷. O encantamento inicial causado pela obra era de um mistério impulsionador, primeiro porque meu contato com ela era pouquíssimo, e avidez de conhecê-la tomou-me o ânimo, e segundo porque tratava das consequências da guerra e da morte, tema que me chamou a atenção pela grandiosidade e também pela complexidade, por envolver muitos aspectos ao mesmo tempo, tais como política, cultura, e mesmo história.

A primeira chave, portanto, para a abertura do portal para entrar em *Suplicantes* era situá-la historicamente. Precisei entender em que contexto ela estava inserida e, então, a Guerra do Peloponeso revelou-se tremenda, cheia de mazelas, fonte de críticas em outras tragédias euripidianas²⁷⁸. A peça foi encenada durante o período em que a guerra estava acontecendo e, mesmo não sabendo o ano exato, é seguro afirmar que o contexto era o da guerra. Esse fator foi extremamente importante para a compreensão e, sobretudo, para a tradução da peça, pois me permitiu visualizar com mais profundidade as intenções de Eurípides, e aplicá-las na tradução, através de escolhas tanto no vocabulário utilizado, quanto nos sentidos produzidos. A peça é, como está explícito na proposição, “um elogio a Atenas” e, sendo assim, em todas as partes da peça a valorização da cidade se revela. Eurípides enfatiza suas qualidades – Atenas é a cidade mantenedora da justiça e da “antiga lei dos deuses”, que recupera os mortos e lhes dá uma sepultura, porque assim o exige os costumes dos homens e

²⁷⁷ Como mencionei na introdução desta pesquisa, as traduções em língua portuguesa foram feitas pelos portugueses Fernando Couto e José Ribeiro Ferreira, e pelo brasileiro Jaa Torrano.

²⁷⁸ A guerra é repudiada por Eurípides. Exemplos disso são *Fenícias*, *Troianas* e *Hécuba*, que mostram a desolação causada pela guerra em uma cidade.

as normas dos deuses –, mas também repreende seus defeitos – a aceitação da guerra por motivos banais não é, definitivamente, a melhor saída – e faz isso com vistas a chamar a atenção da cidade para o que ela é de fato, um modelo de cidade.

A segunda chave foi o estudo profundo do luto na Grécia antiga. A necessidade desse entendimento se fez presente desde o início da tradução, pois, se meu projeto era transmitir ao leitor o sentido do universo grego, esse aspecto – o luto –, que foi o objeto desta pesquisa, precisou estar presente na tradução desde o primeiro gemido das mães argivas. Verifiquei que os comportamentos, o desespero, a organização do mundo de uma mãe em luto na Grécia antiga tinham um alcance que ia muito além da esfera psicológica e particular da dor e do sofrimento que passavam, pois afetava a ordem social da cidade, ao ponto de serem necessárias leis que regulassem seus excessos nos funerais.

O luto grego não era apenas um estado de alma, como compreendemos modernamente. Verifiquei que era um ritual composto de regras a serem rigorosamente seguidas, sendo o contato das mulheres com o morto parte dele. A relação com os mortos na Grécia antiga era uma questão de piedade tanto para com os deuses, quanto para com os homens, semelhantes que são na condição humana. Tanto é assim, que o conflito instaurado em *Suplicantes* é a recusa de Tebas na devolução e na sepultura dos cadáveres que travaram combate em suas portas. Deixar cadáveres sem sepultura era algo tão grave que obrigou Teseu a empreender uma guerra para recuperá-los. Essa guerra, em oposição à empreitada de Adrasto, é justa, pois garante a manutenção das normas divinas e do equilíbrio da cidade. Nesse sentido, entende-se que negar a sepultura a um cadáver é ferir a dignidade humana no que ela tem de universal, e esse entendimento perpassa a literatura grega, sendo referenciado desde Homero²⁷⁹.

Outra chave encontrada foi o aperfeiçoamento da língua grega, que se deu de forma gradual. Ter um conhecimento razoável não basta. Como foi mencionado no texto de apresentação à tradução da peça nesta pesquisa, é necessário um conhecimento profundo da língua, que só acontece quando o contato com o texto é constante. Para nós foi preciso viver e respirar o texto de Eurípides em suas mais imperceptíveis nuances, cada letra, cada palavra, cada frase, cada jogo poético, e sopesá-los, afim de investir na tradução. Foi preciso sentir a dor de Adrasto e a das mães argivas e transmiti-las em minha língua, que está situada em um tempo muito diferente, povoada de outros valores e outros sentimentos.

²⁷⁹ Na *Ilíada*, como já foi mencionado, a cena do enterro do corpo de Pátroclo ilustra o assunto, bem como o tema de *Antígona* e a cena do enterro de Ajax na peça homônima.

Não busquei em nenhum momento da tradução as equivalências mecânicas e impossíveis, mas sim, o espírito, o sentido da palavra grega. Como defendi ao longo da pesquisa, não se tratou de grecizar o português, mas de fornecer ao leitor de português uma visão, como que numa janela ou num quadro, um pouco do universo grego antigo, fazendo com que a língua portuguesa, como boa anfitriã e seguidora das normas de hospitalidade que tão importantes eram na Antiguidade, recebesse o grego e deixasse-o brilhar através dela.

Nesse sentido, a leitura da *Carta LVII a Pamáquio*, de São Jerônimo, foi fundamental para estabelecermos nossas estratégias. O projeto tradutório de São Jerônimo preza pela tradução pelo sentido, e foi o que nós buscamos desde o início de nossa empreitada. O leitor deve apreender na sua língua o sentido da obra que foi escrita na língua estrangeira, não dominada por ele. Para São Jerônimo, prender-se na tradução palavra a palavra não enriquece em nada a obra, mas, ao contrário, transforma-a em um emaranhado de palavras ininteligíveis. Não faria isso com a peça estudada por mim, pois seria incorrer no que São Jerônimo chamou de *kakozelía*, ou seja, mal zelo, escrúpulo em excesso que limita a visão e impede de enxergar o que está para além da letra, o que faz da obra ser o que ela é, apreciada em sua peculiaridade e grandeza.

Na busca da quarta chave, me deparei com duas para a mesma fechadura, e tive que optar por apenas uma. Essas chaves eram a tradução em verso e a tradução em prosa. Esse conflito é comum entre os tradutores de teatro grego, e é condicionado de acordo com a tradição de tradução na qual os tradutores estão inseridos. A chave que mais nos atraiu foi a tradução em verso, e com ela conseguimos avançar na difícil tarefa de abrir o portal. Como já vinha afirmando várias vezes, tínhamos como propósito a revelação do caráter grego através da tradução, e considerei que o verso poderia traduzir melhor o que intentava. Primeiro porque era a forma original, segundo porque o verso deu mais liberdade para arranjar as palavras e imprimir, na medida do possível, a ideia de poesia, caráter pertencente ao teatro grego. Não digo com isso que a prosa não pode ser poética, ao contrário, existem traduções em prosa excelentes, mas, no caso de minha tradução, trata-se apenas de uma escolha estética e de melhor acomodação ao propósito da pesquisa.

A quinta e última chave que tive de encontrar para ajudar a abrir o portal para *Suplicantes* foi o método de tradução. Meu propósito era fazer brilhar o grego antigo através do português. Uma das estratégias adotadas foi o uso das formas verbais das pessoas “tu” e “vós”. Como resultado, acredito que consegui imprimir o reconhecimento de um texto antigo presente na tradução, pois, julgo necessário construir a consciência do leitor sobre a incoerência, em um texto antigo, do uso de formas linguísticas atuais. Se quero revelar o

universo grego antigo para o possível leitor de minha tradução, não posso borrar sua visão com algo que não é verossímil. Os homens antigos não falavam como os de hoje.

Outra estratégia foi a escolha minuciosa de palavras e expressões de impacto dramático, já que se tratou da tradução de um texto de teatro. Palavras que denotam movimento como “atirar-se” (v. 1016), “cair” (v. 42), “prostrar-se” (v. 63) tiveram preferência, bem como aquelas que transmitem violência, como “rasgar” (v. 76), “destruir” (v. 162), “dilacerar” (v. 51). Além disso, a consideração da atmosfera de luto e morte presentes em toda a peça também foi importante para escolhermos palavras de impacto, tais como “corpos jazentes” (v. 524), “lamento” (v. 79), “gemido” (v. 88)²⁸⁰, etc.

De resto, o método que utilizei foi muito simples. Segui a ordem dos versos e tentei, na medida do possível, manter sua linearidade, tanto no que concerne ao tamanho dos versos, como no arranjo das palavras. Considero que isso seja importante, pois, além de aproximar visualmente a obra original da tradução, promove também uma sensação estética de similitude física entre ambas. Não se tratou de apego à forma, mas de uma opção estética, já que mantive o texto-fonte lado a lado com a tradução.

Estava, então, aberto o portal. O ranger da porta, um esforço último da releitura, atrasou ainda a visualização do universo que queria contemplar e revelar, mas, feita a releitura e os ajustes finais, revelou-se por completo um cenário maravilhoso, difícil de explicar. Talvez a antítese usada pelas mães argivas quando contemplam os corpos dos filhos chegando seja a melhor forma de expressão para traduzir a sensação do término de uma empreitada tão árdua: o que vimos além do portal era “uma visão pungente, mas bela” (v. 782-3). Pungente porque acabei por nos identificar muito com a desolação causada pela guerra, e bela por que conquistou-se finalmente a filha do rei, e ela revelou seus tesouros mais valiosos afim de aprendermos com ela.

Traduzir *Suplicantes*, de Eurípides, e estudar o luto nessa peça foi uma experiência marcante em muitos sentidos. Primeiramente, os valores humanos contidos na obra levam a reflexões profundas sobre a nossa condição humana, sobre nossa fraternidade com o semelhante, e sobre a coragem necessária para combatermos as injustiças, tão presentes no mundo contemporâneo. *Suplicantes* é um elogio a Atenas, mas também é um elogio à justiça, à civilidade, à piedade e à ordem natural das coisas. “E que cada coisa regresse ao lugar de onde veio: o espírito para o éter, e o corpo para a terra” (v. 532-3).

²⁸⁰ Damos entre parêntese o exemplo de um verso em que há a ocorrência das palavras, mas elas se repetem em inúmeros outros versos ao longo da tradução da peça.

Em suma, a motivação que me norteou nesta pesquisa foi o enriquecimento da literatura, consequência natural da tradução literária na maioria das vezes, bem como o aumento do número de traduções das obras gregas no Brasil, fornecendo, assim, tanto para a academia quanto para o público em geral, mais uma possibilidade de leitura do mundo antigo e, em particular, do teatro de Eurípides. Acredito com isso ter contribuído para o avanço das pesquisas no âmbito dos Estudos de Tradução, bem como dos Estudos Clássicos no Brasil, que seguem crescendo cada vez mais.

REFERÊNCIAS:

AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

ALEXIOU, Margaret. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. New York: Rowman & Littlefield, 2002.

APOLLODORUS. **The Library of Greek Mythology**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; LEANDRO, Maria Clara Xavier. As dificuldades de traduzir para o teatro: o prólogo das *Eumênides*, de Ésquilo. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 102-120, 2007.

ARAÚJO, Orlando Luiz de. A cidade na tragédia grega. **Letras em revista**, Terezina, v. 7, n. 2, p. 89-98.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O tradutor de teatro e seu papel. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 38, p. 27-46, jan/jul, 2014.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1999.

_____. **Vulgata**. Traducción de San Jerónimo. Madrid: Bac II Editorial, 1999.

BOCCACIO, Giovani. Proemio del Volgarizatione. In: GUERINI, Andrea; ARRIGONI, Maria Teresa. **Clássicos da teoria da tradução: italiano/português**. Florianópolis: NUPLITT, 2005, v. 3, p.

BOURSHEID, Marcelo. **Encenação e performance no teatro grego antigo**. 2008. 42p. Monografia (Graduação em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.classicas.ufpr.br/projetos/monografias/MarceloBourscheid-TeatroGrego.pdf>>. Acesso em: 29/04/2016 às 23h:58min.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRUNI, Leonardo. De Interpretatione Correcta. In: FURLAN, Mauri (org.). **Clássicos da teoria da tradução: renascimento**. Florianópolis: NUPLITT, 2006, v. 4, p. 52-79.

- BURKE, Peter; HSIA, Ronnie (orgs). **A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- CARTAGENA, Alonso de. Introción en *LA Retórica*, de Cicerón. In: FURLAN, Mauri (org.). **Classicos da teoria da tradução: renascimento**. Florianópolis: NUPLITT, 2006, v. 4, p. 85-89.
- CASTIAJO, Isabel. **O teatro grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- CICÉRON. **Del óptimo género de los oradores**. Tradução de Bulmaro Reys Coria. México: Universidad Nacional Autónoma del México, 2008.
- COLLARD, Christopher. **Eurpíides' Supplices**. Leipzig: Teubner, 1984.
- CONACHER, Desmond. Religious and Ethical Attitudes in Euripides's *Suppliantes*. **TPAPA**, New York, v. 87, p. 8-26, 1956.
- CORRIGÁN, Robert. Translating for Actors. In: ARROWSMITH, R.; SHATTUK, R. (Eds.). **The Craft & Coontext of Tranlation**. Austin: University of Texas Press, 1961.
- DUARTE, Adriane da Silva. **O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2000.
- ÉSQUILO. **Os sete contra Tebas**. In: _____. **Tragédias**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- EURÍPIDES. **Alceste**. In: ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES. **Pormeteu Acorrentado; Ajax; Alceste**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p. 121-146.
- _____. **Andrómaca**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. In: PEREIRA, Maria Helena Rocha (Org.). **Eurípides**. Lisboa: Verbo, 1973, p. 73-136.
- _____. **As fenícias**. In: _____. **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 2005, v. 5.
- _____. **As troianas**. In: _____. **Medeia; Hipólito; As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 2005, v. 3.
- _____. **As suplicantes**. Tradução de Fernando Couto. Porto: Rés Editora, 1992.
- _____. **As suplicantes**. Tradução de José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, 2012.
- _____. **Euripidis Fabulae**. Edited by Gilbert Murray. Oxford: Clarendon Press. 1913, v. 2.
- _____. **Les Supliantes**. Tradução de H. Grégoire e L. Parmentier. Paris: Les Belles-Lettres, 2002.
- _____. **Suplicantes**. Tradução de José Luis Calvo Martinez. Madrid: Editorial Gredos, 1995, v. 2.

_____. **The Suppliants.** Edited by Frederick Athorp Paley. London: Cambridge University Press, 2010.

_____. The Suppliants. Translation by E. P. Coleridge. *In*: OATES, J. W.; O'NEILL, E. Jr. (Eds.) **The Complete Greek Drama.** New York: Random House, 1938. pp. 919-950.

_____. **Suppliant Women; Elektra; Heracles.** Edited and Translated by David Kovacs. London: Harvard University Press, 1998, v. 3 (Loeb Classical Library).

FERREIRA, José Ribeiro. Aspectos políticos nas *Suplicantes* de Eurípides. **Humanitas**, Coimbra, v. 24, n. 37/38, p. 87-121, 1986.

GARLAND, Robert. **The Greek Way of Death.** New York: Cornell University Press, 1998.

GEORGOULAKI, Eleni. Religious and Socio-Political Implications of Mortuary Evidence: Case Studies in Ancient Greece. **Kernos**, Liège, v. 1, n. 9, p. 95-120, 1996.

GOFFMAN, Erving. **A apresentação do eu na vida de todos os dias.** Lisboa: Relógio D'água, 1993.

GREENWOOD, Leonard Hugh Graham. **Aspects of Eurpidian Drama.** Cambridge: Cambridge University Press, 1953.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão.** Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1996.

HIRATA, Filomena Yoshe. O Saber de Teseu nas *Suplicantes* de Eurípides. **Syntesis**, Rio de Janeiro, v. 9, 2002, pp. 11-20.

HOMERO. **Íliada.** Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2013

_____. **Odisseia.** Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Hinos homéricos.** Tradução de Wilson Ribeiro Júnior. São Paulo: UNESP, 2010.

HORÁCIO. **A arte poética.** Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1994, v. 1. (Coleção Ler os Clássicos).

HUXLEY, George Leonard. **Greek Epic Poetry: from Eumelo to Panyassis.** Harvard: Harvard University Press, 1969.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego.** Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JERÔNIMO. Carta LVII a Pammaquio, sobre el major género de traducción. *In*: LAFARGA, F. (Ed.). **El discurso sobre la traducción em la historia.** Barcelona: EUB, 1996.

JOUAN, François. Les rites funéraires dans les *Suppliantes* d'Euripide. **Kernos**, Liège, v. 1, n. 10, p. 215-232, 1997.

KITTO, Humphrey Davy Findley. **A tragédia grega**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990, v. 1.

KOVACS, David. Introduction. In: EURÍPIDES. **Suppliant Women; Elektra; Heracles**. Edited and Translated by David Kovacs. London: Harvard University Press, 1998, v. 3 (Loeb Classical Library)

LAMBERT, José. Verso e prosa na época romântica, ou a hierarquia dos gêneros nas letras francesas. In: GUERINI, Andrea; TORRES, Marie-Helène Catherine; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). **Literatura e tradução: textos selecionados de José Lambert**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 119-136.

LARBAUD, Valery. **Sob a invocação de São Jerônimo: ensaios sobre a arte e técnicas de tradução**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.

LORAUX, Nicole. **As mães de luto**. Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Cosmos, 1994.

MALTA, André. Traduções em prosa da *Odisseia* de Homero: exemplos e problemas. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, jan/jul, p. 5-15, 2014.

MARSHALL, C. W. **The Structure and Performace of Eurpides' Helen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MASTRONADE, Donald. **The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MICHELINI, Ann. Political Themes in Euripides' *Suppliants*. **The American Journal of Philology**, New York, vol. 115, n. 2, p. 129-155, Summer, 1994.

MIRTO, Maria Serena. Il luto e la culture delle madri: le Supplici di Euripide, Pisa, **QUCC**, n. 47, p. 57-88, 1984.

MONTEIRO, Julio César dos Santos. Traduzir teatro: diálogos entre sistemas semióticos. In: _____. **Salomé de Oscar Wilde na tradução brasileira de João do Rio**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/96174>>. Acesso em: 30/04/2016 às 21h:19min.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e poder na Grécia. **Humanitas**, Coimbra, v. 45, p. 69-93, 1993.

OVID. **Fasti**. Translated by Sir. James George Frazer. London: Harvard University Press, 1959. (The Loeb Classical Library).

_____. **Amores e a arte de amar**. São Paulo: Penguin: Companhia das Letras, 2011.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLATÃO. **República**. Tradução de Eleazar de Carvalho. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

PEREIRA, Maria da Rocha. **Estudos de história e cultura clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PLUTARCH. **Lives**. Translated by Arthur Hugh Clough. New York: The Modern Library, 2011, v. 1.

POMPEU, Ana Maria César. **Aristófanes e Platão: a justiça na pólis**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. **Institutio Oratoria**. London: Cambridge University Press, 2011.

RHEM, Rush. The Staging of the Suppliant Plays. **GRBS**, New York, n. 29, p. 263-307, 1988.

ROMILLY, Jacqueline. **A Tragédia grega**. Lisboa: 70, 2008)

SANTOS, José Trindade dos. A cidade dos homens, **Philosofica**, Lisboa, n. 4, p. 81-98, 1994.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Celso R. Braida. In: HAIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução: alemão/português**. Florianópolis: NUPLITT, 2010, v. 1.

SCULLY, Stephen. Orchestra and Stage in Euripides' *Suppliant Women*. **Arion**, La Rioja, v. 4, n. 1, p. 61-84, 1996.

SEGAL, Charles. **Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender and Commemoration in *Alkestis*, *Hippolytus* and *Hecuba***. London: Duke University, 1993.

SMITH, William. Expressive Form in Euripides' Suppliants. **HSCP**, Harvard, n. 71, p. 151-170.

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Electra**. Tradução de Trajano Vieira. Cotia: Ateliê, 2009

SOUSA, Wanely Aires. Literatura e história nas *Tentações de Santo Antão* de Gustave Flaubert. **CEPPG**, Catalão, v. 1, n. 24, p. 171-178, 2011.

STEPHANIDES, Menelaos. **Teseu, Perseu e outros mitos**. Tradução de Janaína R. M. Potzmann. São Paulo: Odysseus, 2001.

STOREY, Ian Christopher; ALLAN, Arlene. **A Guide to Ancient Drama**. Oxford: Blackwell, 2005

_____. **Euripides: Suppliant Woman**. London: Duckworth, 2008.

TAPLIN, Oliver. **Greek Tragedy in Action**. London: Methuen&Co, 2003.

TRANCÓN, Santiago. **Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática**. Madrid: Fundamentos, 2006.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIEIRA, Trajano. Antígone e a tradução poética no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, v. 33, mar/mai, p. 191-199, 1997.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale. **The Tragedies of Eurípidés**. London: Methuen & Co, 1967.

WILES, David. **Tragedy in Athens: Performance, Space and Theatrical Meaning**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ZARDO, Mônica. **Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória**. 2012. 309p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ZATLIN, Phillys. **Theatrical Translation and Film Adaptation: a practioner's view**. Toronto: Multilingual Matters, 2005.

ZUNTZ, Günther. **The Political Plays of Euripides**. Manchester: Machester University Press, 1955.